

LA VISION TRAGICA EN EL TEATRO DE RENE MARQUES (LOS SOLES TRUNCOS, UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA Y EL APARTAMIENTO).

Disertación presentada a la Facultad del Departamento de Estudios Hispánicos, como uno de los requisitos para: obtener el grado de Maestro en Artes, en la Universidad de Puerto Rico.

Mayo de 1985

INTRODUCCION

En su libro El hombre y lo absoluto, Lucien Goldmann hace un estudio estructuralista genético de la visión trágica en la obra de Racine y Pascal. Este trabajo nos ha servido como punto de partida y de apoyo para nuestra investigación, aunque no de manera servil.

Al hacer la tipología sobre distintas concepciones de mundo, Goldmann incluye entre ellas a la visión trágica del mundo. Nosotros intentaremos, igual que lo hizo Goldmann, utilizar esta visión como instrumento conceptual de trabajo para comprender y explicar mejor la obra de René Marqués.

Utilizamos la teoría estructuralista genética como método de estudio por considerarla el mejor medio para percibir la realidad como una totalidad.

Nuestro trabajo se compone del estudio de tres de las obras de teatro de René Marqués comprendidas entre 1958 y principios de 1960. Estas son: Los soles truncos, Un niño azul para esa sombra y El apartamento. Escogimos estas tres obras por considerarlas las más coherentes dentro de la visión de mundo en la cual creemos e intentaremos probar que están comprendidas: la visión trágica del mundo.

La investigación se divide de la siguiente manera: comenzamos con la explicación teórica, describimos el sentido

de la visión de modo general, para luego pasar a los fundamentos sociales de la estructura englobante. Finalmente pasamos a explicar cómo se produce la visión en cada una de las obras y las correspondientes estructuras parciales.

Queremos aclarar que nuestro trabajo no pretende ser uno exhaustivo de cada obra, pues de hacerlo así se consumiría un espacio muy grande, por ser tres obras y por la minuciosidad que requiere este tipo del trabajo. Solamente queremos que nuestra investigación sirva como apertura hacia una sociología del teatro de René Marqués que conduzca a estudios más particulares y minuciosos. Aspiramos a dar inicio a las bases para el estudio sociológico de su obra y del período de la literatura puertorriqueña en que estas obras se insertan.

Señalamos como dificultades en el proceso de nuestra investigación que por lo relativamente nuevo del método, no hay muchos modelos. Además, como verá el lector, por lo amplio de la bibliografía, que el estudio implica la lectura de obras que por su tema están, aparentemente, fuera del campo literario, como por ejemplo las historias económicas. Las dificultades resultaron en satisfacción por lo aprendido con las nuevas lecturas.

No podemos concluir esta introducción sin expresar nuestro agradecimiento al profesor José Juan Beauchamp por su ayuda y por sus pertinentes observaciones para el mejoramiento de nuestro trabajo. A la señora Olga Guzmán de Vega por su

excelente trabajo de mecanografía. A mi madre por ayudarnos con los manuscritos, y a mi esposo por alentarnos en la realización de este trabajo.

CAPITULO I
FUNDAMENTOS TEORICOS

El presente capítulo servirá para exponer los fundamentos teóricos del método sociológico sin entrar en el análisis socio-literario, que es buscar la funcionalidad de una obra.¹ Sabemos que al hacerlo así, queda la teoría en abstracto, mas ésta será integrada a la obra en los capítulos correspondientes. También en este capítulo veremos las relaciones entre la visión trágica y la visión de mundo de René Marqués.

Lucien Goldmann, en el estudio que hace sobre Racine y Pascal en el libro El hombre y lo absoluto, toma como punto de partida el principio de "que los hechos humanos forman siempre estructuras significativas globales cuyo carácter es a la vez práctico, teórico y afectivo y que estas estructuras sólo pueden ser estudiadas positivamente es decir, ser explicadas y comprendidas a la vez."²

1

"La obra de arte tiene por función en el interior de la sociedad, el dar forma a una visión del mundo; será tanto más importante y válida cuanto su forma sea más coherente." (Jacques Leenhardt, Para una estética sociológica: la estética de Lucien Goldmann, En: Arte, Sociedad, Ideología, febrero-marzo 1978, p. 13).

2

Lucien Goldmann. El hombre y lo absoluto, p. 7, (subrayado del autor).

Por medio de un análisis materialista concluye que el pensamiento dialéctico tiene como fundamento que los hechos empíricos son abstractos hasta que se integren al conjunto de una vida y un comportamiento y lleguen a su significación. Esto es, permitir al individuo o al grupo que se desarrolle de la mejor manera y conforme a sus tendencias. Por lo tanto, la literatura como parte de la creación cultural es un hecho humano y no puede tener carácter autónomo; hay que estudiarla no como una abstracción sino como una acción humana que a su vez es parte de un conjunto social.

Al no considerar las acciones humanas como hechos de un individuo aislado, el sujeto colectivo no es un "yo" sino un "nosotros". Ese "nosotros", que es la clase social a la que pertenece el individuo, no excluye su pensamiento y sus aspiraciones de su vida diaria pues "para el grupo [social], la concordancia entre el pensamiento y el comportamiento es rigurosa."³

Para el estructuralismo genético la conciencia colectiva es uno de los elementos constitutivos de la obra. Aunque originalmente la creación cultural, en este caso la literatura, responde a unas necesidades que son de primera intención individuales, esas necesidades surgen de los problemas y respuestas que se plantea una clase social en particular.

³

Ibid., p. 28.

Las clases sociales se fundan en intereses comunes pero:

/.../ También es necesario que esos intereses estén orientados hacia una transformación global de la estructura social (o, para las clases "reaccionarias", hacia el mantenimiento global de la estructura existente), y que se expresen también en el plano ideológico por medio de una visión de conjunto del hombre actual /.../⁴

Es indispensable para el investigador conocer la clase social a la que pertenece el autor o la clase social con la que se identifica, pues la obra de un escritor es "más importante cuanto más se aproxime a la coherencia esquemática de una concepción de mundo, es decir, al máximo posible de conciencia del grupo social que expresan."⁵

El concepto "visión de mundo" surge como instrumento conceptual de trabajo, no como dato empírico. La concepción de mundo es el "conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (o lo que es más frecuente, de una clase social) y los opone a los demás grupos."⁶

Otro punto que señala Goldmann es el hecho de que la complejidad de las relaciones humanas crea rupturas entre la vida del autor, por una parte, y su pensamiento conceptual y su imaginación por otra, o queda entre ellas una relación media-

4

Ibid., p. 28.

5

Ibid., p. 29 (subrayado del autor).

6

Ibid., p. 29.

tizada. Por esto, la intención de un escritor y la significación subjetiva que para él tiene su obra no siempre coinciden con su significación objetiva."7

La creación literaria es casi siempre un proceso "no consciente" y aunque las intenciones conscientes nos sugieran algo, deben ser tratadas como un dato más.

La significación de un texto se define "refiriéndose al conjunto coherente" de la obra, y esta coherencia solamente aplica los textos esenciales⁸ puesto que el autor no siempre se encuentra, en términos de Goldmann, en el mismo nivel de conciencia y de fuerza creadora.

Es importante saber las razones por la cual esa y no otra particular concepción de mundo aparece en la obra. Por lo tanto, es indispensable explicar la génesis del texto;⁹ de qué modo la estructura significativa, es decir, la estructura que rinde cuenta de la totalidad del texto, lo que nos da la coherencia interna de la obra, constituye un comportamiento significativo para un sujeto. Esto se logra por medio de la comprensión inmanente del texto o puesta en claro de esa estructura significativa y por otro lado por medio de la explicación que es la inserción de esa estructura en una mayor o

7

Ibid., p. 17, (subrayado del autor).

8

Textos esenciales son aquellos que mejor expresan una visión de mundo.

9

Explicar la génesis del texto es explicar la génesis de la visión de mundo, pues el texto nace o se origina dentro de las estructuras mentales que forman la visión de mundo.

englobante. Ambos procesos se dan a la vez y nos dan luz para entender la obra en su totalidad.

Goldmann señala la visión trágica como visión de mundo y estructura significativa, el jansenismo como estructura englobante y la nobleza de toga como una estructura más vasta aún respecto a la obra de Pascal y Racine.¹⁰ En los capítulos II, III y IV apunta una serie de características de esa visión:¹¹

1. Dios ausente y presente. Un Dios que existe pero que no da ayuda exterior al hombre. Su presencia desvaloriza al mundo y le quita toda realidad frente a la cual se encuentra el hombre. Esto es, que para la conciencia trágica el mundo no tiene una realidad auténtica. Vive únicamente para Dios; y Dios y el mundo se oponen. Para el hombre trágico la "apuesta"

10

El jansenismo que originalmente fue un movimiento herético religioso, se convirtió en una tendencia política y legal en función al surgimiento de la burguesía, más que a un sistema teológico. La nobleza de toga, una nueva clase de nobleza que surge en Francia, encuentra su ideología en el jansenismo. Esta nobleza de toga en la Francia del siglo XVII es una estructura más vasta aún que el jansenismo. Por lo tanto, "debía, por sus orígenes burgueses, por la conciencia de llevar una función social real, mirar con cierto desprecio mezclado de envidia al libertinaje de la antigua nobleza de corte, y en general a toda la vida ociosa y vana que se llevaba en Versailles. Ella debía aspirar a un cambio, a una renovación, pero por sus mismas bases sociales, estaba demasiado atada a la monarquía y al antiguo régimen para poder tomar una clara posición social a favor de un cambio radical. De esta oposición nació la misma visión trágica del mundo." (Lucien Goldmann, Marxismo, dialéctica y estructuralismo, p. 59).

11

Estos capítulos son II "La visión trágica: Dios"; III "La visión trágica: El mundo" y IV "La visión trágica: El hombre", El hombre y lo absoluto, p. 35-108.

es si puede o no recuperar a Dios.

2. Relación de crisis profunda entre el trágico y el mundo. El mundo se ha hecho oscuro y confuso. El mundo de la vida cotidiana es ilusorio y ambiguo. Los valores esenciales están situados en un mundo inteligible que se opone al mundo de la vida de cada día.
3. Es tragedia de la negación. Sí y no hacia el mundo; sí, en tanto que exigencia mundana de valores; no, en tanto que negación de un mundo confuso en donde los valores son irrealizables. El mundo es todo o nada. La vida tiene sentido únicamente en la medida en que se dedica enteramente a la búsqueda de la realización de valores totales y eternos.
4. Abandono de toda esperanza, pues no la sitúa en el mundo. El trágico no cree en la posibilidad de transformar el mundo.
5. Exigencia de contrarios. El trágico opone a un mundo fragmentado una exigencia de totalidad. El valor auténtico es exigencia de totalidad¹² e inversamente

12

Esta exigencia de totalidad es la búsqueda de valores absolutos, valores situados más allá del hombre, pero presentes en la vida actual. Son valores que "se elevan al nivel de un principio rígido que se pone por encima de la vida humana." (Franz J. Hinkelammert. Las armas ideológicas de la muerte, p. 237).

todo intento de compromiso se identifica con la "suprema caída", por eso despreciará una posición intermedia. Para el trágico la grandeza del hombre consiste en la aceptación consciente y voluntaria del sufrimiento y de la muerte.

6. Atemporalidad. Para el trágico el porvenir está cerrado (ahistórico), el pasado ha sido abolido y niega el presente. La conciencia trágica es intemporal en tanto se conoce una sola opción: la nada o la eternidad.

La conciencia del tiempo del trágico es atemporal al romper con el mundo y situar fuera de él toda preparación psíquica y temporal. No hay futuro, pues no formula una esperanza de conciliación con el mundo ni de posibilidades de transformarlo. El pasado está abolido aunque espera recuperar valores que pertenecen a ese pasado. En cuanto al presente lo niega al reconocer la insuficiencia del mundo para alcanzar sus valores absolutos.

La intemporalidad ocurre en el momento de la conversión de la conciencia en una conciencia trágica. Es el momento en que a la búsqueda de Dios o de valores absolutos, se le asigna una realidad intemporal, pues se elimina el tiempo y queda en función de un presente (estatismo). Todos los instantes de su vida se confunden en uno, el de la muerte. En ese instante el hombre trágico "encontrará en su soledad y en su sufrimiento el único valor que le queda y que bastará para conseguir su

grandeza: el rigor absoluto de su consciencia teórica y moral, la exigencia absoluta, la negación de toda ilusión y de todo compromiso."¹³

La libertad para transformar el futuro se elimina del tiempo y se le asigna una realidad extratemporal.

La visión trágica en Pascal y en Racine fue expresada en Francia en el siglo XVII. En época contemporánea, el existencialismo ha actualizado esta concepción de mundo.¹⁴ Sobre esto dice Goldmann que las concepciones de mundo exponen la reacción de un grupo de seres relativamente constantes a pesar de que la situación histórica sea distinta. La función de esa concepción puede entonces ser diferente, puede ser "revolucionaria, apologética, conservadora o decadente."¹⁵

Pasaremos a explicar lo que es la tragedia de la negación y a hacer las correspondencias entre la visión trágica de Racine y Pascal con la de René Marqués. Veremos los puntos en que ambas visiones coinciden y las diferencias que puedan haber. Lo haremos sin entrar en explicaciones de cómo se produce

13

Lucien Goldmann, op. cit., p. 102.

14

En términos generales, el existencialismo es una manifestación del personalismo contemporáneo. Ha sido llamado por muchos como filosofía de crisis. Muchos existencialistas oponen conscientemente la desesperación a la realización de un fin, por lo tanto no encuentran el camino de la salvación terrena.

El existencialismo no intenta superar su propia finitud, como es el caso de Heidegger, en que solo la conciencia de la muerte le permite alcanzar la autenticidad. La ambigüedad del mundo, el "sentido y sin sentido", la imposibilidad de encontrar en el mundo una línea de conducta válida, clara y unívoca que expresó Sartre y otros existencialistas coinciden en mucho con la visión de mundo del trágico.

15

Lucien Goldmann, op. cit., p. 33.

el sentido de la visión en René Marqués, pues ese será tema para otro capítulo.

La tragedia de la negación niega al mundo como única posibilidad y perspectiva del hombre. A pesar de que condena la insuficiencia del mundo, es una actitud mundana ya que exige valores en el mundo, pues "vivir es vivir en el mundo."

El problema central del pensamiento trágico es saber si se puede o no recuperar a Dios, si existe una esperanza en el mundo de recuperarlo. Para Marqués la apuesta es si puede o no recuperar sus valores. Para el trágico es Dios. Para Marqués "sus valores". Del modo que para el trágico es un "Dios oculto" siempre presente y siempre ausente, para Marqués es ausencia y presencia de sus valores. Presencia, pues los siente suyos y únicos; ausencia, pues, pues son irre- recuperables. Para el trágico es un Dios cuyos juicios y escala de valores son radicalmente opuestos a los de la vida cotidiana. Para Marqués sus valores también están opuestos a los valores de la vida diaria, ya que en la cotidianidad todo está al "alcance de la mano" y los propósitos del individuo son realizables".¹⁶

René Marqués sustituye el Dios del trágico por sus valores. Ambos: el Dios trágico y los valores de René Marqués situados fuera del alcance del hombre, en un mundo inteligible pero trascendente.

16

Karel Kosik. Dialéctica de lo concreto, p. 93.

Para el trágico del siglo XVII, la crisis con el mundo, nace de la oposición entre tomar una posición a favor de un cambio social o permanecer atada al antiguo régimen. La crisis para René Marqués nace de la oposición entre los valores del mundo social con quien se identifica y de los nuevos valores en un mundo que rechaza. Sí y no en cuanto exige unos valores en un mundo que niega.

Las mujeres de Los soles truncos dicen que no viven en el mundo de afuera (rechazo al mundo) pero quieren mantener sus valores dentro de la casa.

En Un niño azul para esa sombra, Cecilia dice que le ha enseñado al niño,

"_____ ¡Cosas que no deben morir en ningún mundo!"¹⁷

y el niño a su vez dice del mundo:

"_____ ¡Yo conozco esa realidad! Y por eso la odio. ¡Y la escupo!"¹⁸

En El apartamiento se niega el mundo y parece que los personajes han claudicado sus valores absolutos, pero, en la aparición de Tlo, reaparecen (la salvación de América por el indio).

El todo o nada se da en la medida en que hace de sus

17

René Marqués. Un niño azul para esa sombra, p. 51.

18

Ibid., p. 108.

valores unos valores absolutos. A pesar de que en sus ensayos dice no tener valores absolutos,¹⁹ se contradice cuando por defender los valores patriarcales dice que el machismo es:

/.../ último baluarte cultural desde donde podría aún combatirse, en parte, la docilidad colectiva /.../²⁰

y de cuando el hombre:

/.../ fuera una vez --¡Nostálgico pasado! -- dueño y señor /.../²¹

El trágico vive solamente para Dios / valores absolutos, de modo que Dios / valores absolutos y el mundo se oponen radicalmente.

La ausencia de futuro es otro elemento trágico en la visión de mundo de René Marqués. Su rechazo a la sociedad industrial es un rechazo al futuro. Tampoco apuesta si se puede crear una nueva realidad sino que insiste en viejos valores. No genera valores que correspondan a la vida humana real.²²

Para el trágico el pasado está abolido porque sabe que

19

"Para el escritor jamás ha de haber verdades absolutas", (René Marqués, El puertorriqueño dócil y otros ensayos, p. 228).

20

Ibid., p. 175.

21

Ibid., p. 176.

22

"Marx dice que el hombre tiene que vivir realmente en la realidad palpable - para poder tener valores. Por tanto, los valores no pueden ser sino mediatización de la vida real. Esto no significa que el hombre puede vivir sin valores, teniendo los valores como adorno. Significa, que le son solamente necesarios aquellos valores, que permitan vivir, y que tiene que abandonar valores incompatibles con la vida. Estos últimos son los valores absolutos". (Franz J.Hinkelammert, Las armas ideológicas de la muerte, p. 239).

"este espacio racional, que ha sustituido definitivamente y sin posibilidad de retorno al pasado al universo aristotélico y tomista"²³ y quiere saber si queda una esperanza de recuperar los valores supraindividuales, a Dios. Marqués también sabe que el pasado, el mundo patriarcal, ha sido sustituido por un "mundo de ahora" y quiere saber si es posible recuperar y mantener sus viejos valores.

En Los soles truncos y en Un niño azul para esa sombra el pasado aparece y se admite en las retrospectivas y juegos con el pasado, pero lo que se quiere recuperar son los valores de ese pasado. En El apartamento aparece también el pasado cercano de los personajes, pero estos lo niegan y lo rechazan para luego admitir "un valor" de un pasado más lejano aún: el indio. Y queda la interrogante si el valor / indio puede salvar a América / Puerto Rico.

La intemporalidad en René Marqués se da en la medida en que lleva sus valores a categoría de totales y eternos. Sus valores (que extrae del pasado) se quedan en función de un presente ya que no tienen posibilidad en el "mundo de ahora".

En Los soles truncos las mujeres quieren detener el tiempo para mantener sus valores dentro de la casa. En Un niño azul para esa sombra, el quenepo guarda fidelidad a los valores del niño, por eso su interés en mantenerlo vivo aunque sea en su

23

Lucien Goldmann, op. cit., p. 50.

imaginación. En ambas obras los valores son incompatibles con la vida misma y para no perderlos se llega a la muerte. Con la muerte consiguen la grandeza. En El apartamento Tlo aparece como símbolo de valores ocultos pero siempre presentes como posibilidad.

Para concluir, podemos afirmar que el pensamiento trágico de René Marqués, igual que el pensamiento trágico de Racine y Pascal:

/.../ experimenta la insuficiencia radical de esta sociedad humana y de este espacio físico en el que ningún valor humano auténtico tiene ya un fundamento y donde, por el contrario, todos los valores siguen siendo posibles e incluso probables.²⁴

CAPITULO II

TEATRO Y VISION TRAGICA

Este capítulo servirá para explicar la importancia de la obra¹ de René Marqués para la sociología de la literatura y su importancia dentro de la dramaturgia puertorriqueña. Además, tiene el propósito de explicar de forma general la visión trágica en toda su obra dramática y para señalar las estructuras parciales más importantes en las tres obras incluidas en nuestro trabajo.

Estas obras constituyen un objeto de estudio interesante para la sociología de la literatura por varias razones. Primero, la obra posee valor comprensivo respecto de su visión trágica del mundo que la explica, y la visión de mundo a su vez se explica por referencia a la sociedad puertorriqueña que es una estructura más vasta. La estructura significativa de la obra posee carácter funcional puesto que resulta en comportamiento significativo para el autor en un momento dado: le permite expresarse conforme a las tendencias inmanentes de su concepción de mundo. Hay relación entre el universo interno de la obra y el medio que utiliza: la tragedia. Esté-

1

Cuando nos referimos a la obra del autor queremos decir las tres obras incluidas en nuestro trabajo. Cuando sea la obra completa así lo indicaremos.

ticamente hablando, es la época donde su obra es mejor pues alcanza un mayor grado de coherencia que le da la visión trágica. Por último, es importante señalar que entre la obra y el grupo social que elaboró su visión de mundo hay una relación homológica. Para la ideología de la clase social, con quien se identifica, no hay salida al no haber posible recuperación de sus valores. Lo mismo pasa en los dramas, no hay salida; sólo queda la encerrona o la muerte.

Además de la importancia sociológica, René Marqués fue el dramaturgo más importante de su época dentro del quehacer teatral puertorriqueño.² Gran innovador de las técnicas teatrales y defensor implacable de unos valores que él identificó como valores de la "patria". Dice Luis Rafael Sánchez en su ensayo Las divinas palabras de René Marqués, que éste tiene relación de semidios con su obra y que el dominio de esa obra sobre varias generaciones se debió a unas palabras "que por sustentarse en verdades eternas, acaban por ser divinas."³

2

"Profesional, técnico, predicador, antiguo, moderno, fue /René Marqués/ durante la década del cincuenta y comienzos de los sesentas el portavoz militante de los vencidos de la guerra social y colonial y el gran renovador del teatro puertorriqueño /.../", (Arcadio Díaz Quiñones. Los desastres de la guerra: para leer a René Marqués. En: Sin Nombre, vol. X, no. 3, oct.-dic. 1979, p. 44); "René Marqués es el autor más valioso en el siglo de teatro que reseñamos. Lo aquilatamos por sus valiosas aportaciones al desarrollo de la dramaturgia." (Angelina Morfi. Historia de un siglo de teatro, p. 445).

3

Luis Rafael Sánchez. En: Sin Nombre, vol. X, no. 3, oct.-dic. 1979, p. 14.

El sistema literario sirve como mediación entre las estructuras mentales de un escritor y su obra. Por lo tanto, se trasponen las estructuras al plano de la creación imaginaria. Para expresar su visión de mundo el autor utiliza las ideas éticas, estéticas y epistemológicas que configuran sus estructuras mentales.

Sánchez comenta que René Marqués "esboza un esquema moral que podríamos llamar tentativamente, patriología",⁴ basado en la defensa de unas costumbres "asentadas en el señorío respetuoso y noble" y sobre todo en su querer volver al pasado. El esquema moral de Marqués es el del sistema patriarcal. Sus ideas estéticas son aquellas que, por supuesto, se adecuan a su visión elitista del pasado. Lo bello es todo aquello que le asegure el mundo de "antes" y sus valores. Su conocimiento de la realidad se limitó a hechos superficiales y no llegó a comprender debidamente los fenómenos sociales, por causa de la ideología que permea su visión de mundo. Sus estructuras mentales lo inclinaron hacia un conocimiento parcializado de la realidad puertorriqueña pues tiende a tomar sus valores como definitivos y eternos.

Importantes estudiosos de la literatura puertorriqueña que han estudiado la obra de René Marqués, nos han señalado estructuras parciales muy importantes. Estas estructuras nos

4

Ibid., p. 12, (subrayado del autor)

han servido para llegar hasta la estructura significativa. Aunque no le han llamado estructura significativa, sus señalamientos nos ayudaron mucho en la investigación y en la reafirmación de nuestra tesis. Mencionaremos algunos:

Luis Rafael Sánchez:

/.../ el viraje trágico hacia el pasado, viaje empeñado en el rescate de una utopía perdida o quebrada por la llegada de los bárbaros /.../⁵

Arcadio Díaz Quiñones:

/.../ Marqués esgrimió la literatura como arma de combate contra el imperialismo y con los valores de la sociedad capitalista moderna y también en defensa de los valores morales, estéticos, políticos y religiosos de una clase social vencida por el nuevo colonialismo /.../⁶

Efraín Barradas:

Ese tema central de Marqués -la añoranza de un mundo idílico que se ha perdido- /.../⁷

Es José Luis Méndez, en Para una sociología de la literatura puertorriqueña, quien le llama visión trágica del mundo a la concepción de mundo de Marqués comprendida entre la década del '50 y principios del '60. Incluso lo acerca a las tragedias

5

Luis Rafael Sánchez, op. cit., p. 12.

6

Arcadio Díaz Quiñones, op. cit., p. 43.

7

Efraín Barradas. El machismo existencialista de René Marqués. En: Sin Nombre, vol. VIII, no. 3, oct.-dic. 1977, p. 69.

racinianas:

/.../ a partir de esos años /los dramas/ van a estar más cercanos como visión de mundo a las tragedias jansenistas de Jean Racine /.../⁸

La visión trágica está presente en casi toda la obra dramática de René Marqués. No siempre aparece como estructura significativa. En sus primeras obras sólo está presente como visión de mundo. En las obras contenidas en nuestro trabajo, que es su producción entre 1958 y 1964, la estructura significativa es su propia visión de mundo. Pero aún en estas obras hay estructuras parciales muy importantes, siempre insertas y comprendidas dentro de la estructura significativa. Hay otras estructuras parciales de menor importancia, unas reafirman la visión trágica y las otras, las menos, que intentan negarla.

La visión de mundo da unidad a la coherencia y a la multiplicidad o diversidad del mundo en una obra. Las estructuras parciales surgen dentro de esa diversidad. Es necesario ver la multiplicidad y su significación. Si la coherencia es mucho más que la diversidad, podría resultar en una obra maniqueísta; y si por el contrario se da más la multiplicidad, podría resultar en una obra dispersa con un mí-

nimo o ninguna coherencia.⁹

Ahora veamos la visión trágica de modo general en la totalidad de su obra dramática y cómo se transforma esa visión. Luego nos detendremos y dedicaremos un capítulo aparte a cada una de las tres obras seleccionadas para nuestro trabajo.

Las primeras obras de Marqués, El hombre y sus sueños, (1946), El sol y los MacDonald (1948), Palm Sunday (1949), y Los condenados (1951), apenas si las mencionamos pues son obras experimentales de corte existencialista. En ellas introduce técnicas y temas que utilizará en obras posteriores.

Vamos a alterar el orden cronológico de las obras y adelantamos el comentario sobre Juan Bobo y la Dama de Occidente (1954): Esta no es una obra dramática propiamente, sino un ballet o pantomima. Fue una obra que le pidieron que escribiera para Ballets de San Juan. Más que nada Marqués la escribió para contrarrestar la intención del entonces Rector de la Universidad de Puerto Rico, Jaime Benítez, de "occidentalizar" al puertorriqueño.¹⁰

9

"/.../ toda obra literaria aparece como tanto más importante cuanto más fuerte y a la vez más eficazmente superada es la tensión. Es decir que la riqueza y multiplicidad sensible de su universo son mayores y que éste se encuentra más rigurosamente organizado y constituye una unidad estructural." (Lucien Goldmann. La sociología de la literatura: situación general y problemas del método. En: Sociología de la creación literaria, p. 37.

10

Véase el prólogo de Juan Bobo y la Dama de Occidente. Río Piedras, Ed. Antillana, 1971, p. 9-12.

La carreta (1951), es la obra que le dio nombre a René Marqués tanto en la Isla como en el exterior. Esta obra no es rigurosamente trágica pues aparece la idea de vida auténtica para los personajes de Doña Gabriela y Juanita. Se da la posibilidad de poder vivir en el mundo aunque la solución sea la de volver a una forma de vida pasada o en tránsito.

Para algunos la obra es optimista pues "el elemento trágico está compensado por la sátira, la pirueta, la frescura de una ilusión de futuro que atenúa el agobio y la pesadumbre."¹¹

Para el propio Marqués La carreta "se cierra con un clamor para el hombre puertorriqueño y de futuro para su tierra olvidada."¹²

En esta obra Marqués se aferra a la tierra para reafirmar la identidad puertorriqueña. Se define claramente el rechazo industrial y el resquebrajamiento de la estructura patriarcal. Fue escrita antes de la crisis general del independentismo en Puerto Rico y antes del autor perder las esperanzas en la agricultura. Pues aún en 1955 dice:

/.../ con la realidad inescapable de que somos y seremos un país esencialmente agrícola /.../¹³

A pesar de que los personajes de La carreta quieren volver

11

María Teresa Babín. La carreta en el tiempo. En: Sin Nombre, San Juan, P.R., vol. X, no. 3, oct.-dic. 1979, p. 49.

12

René Marqués. Origen y enfoque de un teatro puertorriqueño. Programa del cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño, San Juan, P.R., 1960, p. 6.

13

René Marqués. El puertorriqueño dócil y otros ensayos, p.33.

a la tierra en una época en que la agricultura estaba en crisis, en transición a la industrialización,¹⁴ hay una posibilidad. Al haber esa ilusión rompe con el esquema rigurosamente trágico, no sin dejar de estar subordinado a él puesto que en La carreta :

/.../ el puertorriqueño muere al proletizarse, la mujer se prostituye al entrar en contacto con la civilización industrial y la gran urbe y el mundo en general pierde todo sentido cuando se desintegra la sociedad patriarcal.¹⁵

La muerte no entrará en palacio (1956): Como en La carreta se busca la identidad en lo telúrico y está presente el rechazo a "lo moderno" encarnado en el personaje de Doña Isabel. Son muchos los elementos trágicos en esta obra. Desde el comienzo la suerte está echada. Casandra acepta el sufrimiento y para ella sólo existe la alternativa de la culpa. Su mundo que estaba en orden, pierde el equilibrio. Continuamente se interfieren elementos trágicos y dramáticos, lo que hace que se debilite el nivel estético. El uso del coro aleja la obra de la tragedia raciniana para acercarla más a la tragedia griega.

Los soles truncos (febrero de 1958), es la primera obra

14

Para el 1940 la agricultura ya estaba en bancarrota, la azúcar paralizada, el tabaco y el café estaban en decadencia, los frutos menores tenían competencia norteamericana. Para 1953 "Manos a la obra" había traído a Puerto Rico más de 300 fábricas. (Véase a Gordon Lewis. Puerto Rico: libertad y poder en el Caribe, p. 224-115.

15

José Luis Méndez, op. cit., p. 30.

donde la estructura significativa es la visión trágica en sentido riguroso. No aparece idea de vida auténtica. La identidad se busca a través de la casa-universo. El tiempo y el espacio son las estructuras parciales más importantes. Se ven dos mundos: antes/después (tiempo); afuera/adentro (universo físico-espacio). Ambos subordinados a la visión trágica y reforzados por otras estructuras parciales tales como la alienación y el fin del patriarcado entre otras. Eso lo veremos de forma detallada en el capítulo dedicado a esta obra en particular.

Un niño azul para esa sombra (septiembre de 1958): Michelín abandona toda esperanza de vida mundana. La identidad se busca por medio del quenepo macho/padre. En esta obra varía la estructura parcial más importante, pues aquí es la pérdida del patriarcado (machismo). También como estructura parcial están los dos mundos que vimos en Los soles truncos: mundo pasado/mundo presente.

En La casa sin reloj (1960), Marqués retoma el tema existencialista, que nunca abandonó por completo, como estructura importante. Esta es la obra del mundo absurdo, de la vida inauténtica y de la redención por la culpa. Micaela vive en un mundo donde los valores se sustituyen por el progreso material. Para ella como para el trágico sólo existe la culpa o la muerte. Para la época en que se escribió esta obra, su autor sentía desolación por el progreso material, y por la pérdida de las viejas instituciones y formas de pensamiento. Este

sentimiento va a culminar en Carnaval adentro, carnaval afuera y en El apartamento.

Carnaval afuera, carnaval adentro (1966). Se acepta totalmente en esta obra la pérdida de los valores. Todos los personajes han traicionado la vida (valores). Es el mundo de la falsa conciencia y de la charlatanería. Se repiten los dos mundos: afuera/adentro, pasado/presente. Introduce el tema taíno con el personaje de la Tía Matilde.

En El apartamento (1964), la estructura parcial más importante es el rechazo a la sociedad industrial, a la tecnología que reduce al hombre o una máquina. El antes/ahora está presente como en las obras anteriores pero de manera diferente. Los valores del pasado más cercano se niegan como ya vimos en Carnaval..., para remontarse a un pasado lejano. Ese pasado remoto se encarna en la figura del indio como intento desesperado de recuperar la identidad que Marqués creía ya perdida.

Después de escribir El apartamento, René Marqués entró en una etapa donde la calidad estética de su obra disminuyó. Su próxima obra, Mariana o el alba (1965), es un drama histórico que no tiene importancia para la comprensión de su obra y solamente tiene interés biográfico. Las últimas obras de teatro, Sacrificio en el Monte Moriah (1965), David y Jonatán y Tito y Berenice ambas de 1970, son obras de menor importancia estética pues no tienen la coherencia de su obra anterior.

Esto se debió al salto cualitativo que se dio en la lite-

ratura puertorriqueña. La clase de intelectuales criollos a la que pertenecía René Marqués, muchos de ellos de ideología pesimista y derrotista,¹⁶ pierde la hegemonía ante el avance de un grupo de intelectuales con una nueva visión de mundo. La nueva visión de mundo surge del sector más radical del movimiento independentista que va a tener la influencia ideológica del marxismo que se abrió como posibilidad con la Revolución Cubana.¹⁷

Frente a esta nueva crisis con su mundo, René Marqués pierde mucha de la coherencia anterior. Recurre a temas bíblicos para enmascarar el caso de Puerto Rico y se "encierra en unas posiciones freudianas donde se pretende explicar por medio de la sexualidad muchos de los problemas políticos y sociales..."¹⁸ de Puerto Rico.

16

/.../ "Excepciones a esta serán en la medida que representan la primera grieta en el proceso de ruptura Luis Rafael Sánchez, César Andreu Iglesias y Manuel Maldonado Denis." (Juan Angel Silén. La generación de 1970 en Puerto Rico (1950-1976), p. 20).

17

Véase Ibid., p. 34.

18

José Luis Méndez, op. cit., p. 19.

CAPITULO III

FUNDAMENTOS SOCIALES

Después de estudiar el teatro de René Marqués y específicamente las tres obras seleccionadas para nuestro trabajo, creemos que el autor participó de una visión trágica del mundo y ésta fue la esencia de su obra en un momento determinado.

En este capítulo intentaremos exponer la génesis de la visión de mundo del autor y por qué surge la obra como resultado de esa visión de mundo. La visión de mundo nos conduce hasta la estructura significativa y ésta se explicará con una estructura más vasta: la sociedad puertorriqueña en el momento que le tocó vivir a René Marqués. Esto es, en términos de Goldmann, referir la obra de un autor al conjunto de la vida social y económica de su época para su mejor comprensión.

A. Corrientes ideológicas. A pesar del marcado interés de Marqués por el existencialismo¹ y de que sus primeras obras

1

"Marqués se inclina a la filosofía existencialista para explicar su modo de pensar." (Josué Rosado. La docilidad puertorriqueña. René Marqués: su concepto del hombre actual, En: Sin Nombre, San Juan, P.R., vol. X, no. 3, oct.-dic. 1979, p. 104). "Marqués nunca ha superado su formación existencialista. Sus lecturas de Heidegger, de Unamuno, del joven Sartre /.../"; (Efraín Barradas. El machismo existencialista de René Marqués, En: Sin Nombre, vol. VIII, no. 3, oct.-dic. 1979, p. 73). "René Marqués es un lector asiduo de Jean Paul Sartre /.../", (Angelina Morfi, Historia crítica de un siglo de teatro, p. 462).

fueron experimentos existencialistas, su realidad histórica es diferente a la de ellos. La suya es una realidad particular de algunos puertorriqueños, la cual se venía fraguando desde décadas anteriores. Es una visión de mundo que vuelve a aparecer en un momento de crisis para una clase social pero con sus particularidades y con función que va desde lo conservador hasta lo decadente.

Para la década del '30, dominaba el ambiente intelectual de Puerto Rico una interpretación determinista de la historia. Esto se debió en parte a la coyuntura histórica, pues según Angel Quintero Rivera:

Los años treinta en Puerto Rico fueron un período de gran incertidumbre y desesperanza. Los tres grupos políticos principales habían perdido su significado en términos de vida que habían representado. La estructura social de hacienda que el Partido Unión representaba estaba en total bancarota. La esperanza en el nuevo orden de modernidad que los norteamericanos habrían de traer que pregonó el Partido Republicano en sus primeros años, fue pisoteado por la misma política colonial de los Estados Unidos /.../ y finalmente el Partido Socialista, el partido de los trabajadores, había caído en un simple economismo enterrando así las aspiraciones de un orden social nuevo y radicalmente distinto.

Son los años también de la crisis internacional del capitalismo, los años de la depresión /.../²

El único partido en Puerto Rico que en esos momentos representaba una alternativa era el Partido Nacionalista. Partido que era el centro del acontecer político del momento.

2

A. G. Quintero. Conflicto de clase y política en Puerto Rico, p. 128-129.

A pesar de tener algunos puntos de convergencia con el Partido Nacionalista, tal como la defensa de la hispanidad, la Generación del '30 no se vió vinculada al nacionalismo.³ Más bien, como dice Juan Angel Silén, el planteamiento agrarista de los '30 y el independentismo se nutrieron de un socialismo utópico que los acerca al autonomismo.⁴

Para los nacionalistas "la supresión inmediata del coloniaje norteamericano" era inaplazable.⁵ Vieron y señalaron como causa de los grandes males del momento la explotación de la gran masa del pueblo puertorriqueño por el imperialismo norteamericano.

La élite intelectual del '30 se preocupó por la pérdida de la personalidad puertorriqueña y por sus aspiraciones hegemónicas de burguesía criolla tradicional. Este grupo "toma el camino de la creación abstracta, se refugia en el hispanismo como un modo reflexivo de patriotismo",⁶ y no se unió a la posible salida que ofreció el nacionalismo en esos momentos.

3

Con la excepción de Juan Antonio Corretjer y de los "atalayistas". "Durante el 1930, el atalayismo comienza a asumir una actitud política nacionalista, inspirada en la prédica y el ejemplo de Pedro Albizu Campos." (Ramón Luis Acevedo. Poesía puertorriqueña tradición y originalidad, p. 41, En: Antología general de la poesía puertorriqueña, tradición y originalidad).

⁴Véase a Juan Angel Silén. Hacia una visión positiva del puertorriqueño, p. 58.

⁵Juan Angel Silén. Pedro Albizu Campos, p. 35.

⁶Ibid., p. 51.

Su interpretación determinista, que lo llevó a ver al puertorriqueño como un ser "aplatanado" y "dócil se convirtió en ideología.⁷

Esta generación buscaba como arma de resistencia cultural unas raíces, que no buscó en el pueblo mismo sino en España, pero

En la España que representaba la fiesta de la lengua, la familia patriarcal, la religión católica, el machismo, la virginidad, los viejos patrimonios y los viejos apellidos /.../⁸

Antonio S. Pedreira, máximo exponente de esta generación y de su ideología, muestra inquietud por la situación puertorriqueña. Propone buscar soluciones por medio de un mayor y mejor conocimiento de nosotros mismos. Predica la liberación del puertorriqueño en su propia afirmación, pero desde una posición que le da la espalda a una posible salida. Es su ensayo Insularismo el que promulga el estereotipo del puertorriqueño "ñangotao", "pacífico" y más tarde llamado "dócil" por René Marqués. Esta concepción del puertorriqueño apocado no es más que una justificación del coloniaje como explicaremos más adelante.

7

Según la teoría marxista, ideología o falsa conciencia es la deformación del pensamiento y la acción por un grupo social a beneficio de sus intereses.

8

Juan Angel Silén. Hacia una visión positiva del puertorriqueño, p. 57.

René Marqués vino a ser continuador de esa ideología, "la ideología de la impotencia ante la acción y del lamento ante la realidad colonial."⁹

Margot Arce de Vázquez dice de René Marqués:

Aunque por edad pertenecía a la generación del 1945 -nació en 1919- estaba muy cerca de la ideología de los escritores de la Generación del '30, y en ciertos aspectos, vino a ser su continuador y transmisor a su propia generación y a la siguiente /.../¹⁰

Esto lo veremos de forma directa en El puertorriqueño dócil y otros ensayos (1953-1971),¹¹ y más adelante en la explicación de su obra dramática.

9

Ibid., p. 62. Efraín Barradas comenta sobre el determinismo racial y geográfico de Marqués: "/.../este concepto mistificante que utiliza el autor para explicar nuestra problemática nacional, sólo viene a perpetuar la situación que denuncia. No esclarece, ni menos aún ayuda a erradicar el mal que denuncia, que describe. El derrotismo existencialista de Marqués se muerde la cola al crear el mito de la "docilidad" /.../, (Efraín Barradas, op. cit., p. 72-73) (subrayado del autor).

10

Margot Arce de Vázquez. Los soles truncos, comedia trágica de René Marqués. En: Sin Nombre, vol. X, no. 3, oct.-dic. 1979, p. 59.

11

Todos los ensayos que se mencionarán en adelante están contenidos en este libro. Su visión de mundo /de René Marqués/ está recogida en El puertorriqueño dócil. "En estos escritos pone en claro su visión elitista de los hechos sociales, su pesimismo sombrío, su independentismo intransigente y sin futuro, su tendencia al enclaustramiento, su reaccionismo político y social y sobretodo su distancia ideológica con las fuerzas históricas y sociales que podrían darle un desenlace feliz al proceso político puertorriqueño." (José Luis Méndez. La estructura social y la literatura puertorriqueña, En: Casa de las Américas, julio-agosto de 1979, año XX, no. 115, p. 41).

La trayectoria de sus ensayos nos señala la progresión de la visión trágica. Para 1955 en Mensaje de un puertorriqueño a los escritores del Perú, ve a Puerto Rico en búsqueda de su identidad y crítica la industrialización sin base pues "/.../ somos y seremos un país esencialmente agrícola /.../, p. 33. En 1958 en Pesimismo literario optimismo político, ensayo escrito en la época del grado máximo de pesimismo, Marqués ve a Puerto Rico en un callejón sin salida. Ver: p. 57.

El pesimismo en la literatura puertorriqueña y el intento de recuperar valores pasados fueron características de intelectuales contemporáneos con René Marqués. Muchos de ellos utilizaron valores pasados como símbolos de resistencia ante las fuerzas que transforman la sociedad. Esta élite de intelectuales, de la cual formó parte René Marqués, utilizó la literatura como arma de combate contra el nuevo sistema. "Su concepción de la nación era una homogénea, de la cultura una tradicional."¹² Entre ellos mencionaremos a Margot Arce de Vázquez, Abelardo Díaz Alfaro, Enrique Laguerre y muchos de los escritores de la llamada Generación del Cuarenta. Juan Angel Silén afirma que "la concepción ideológica de los escritores de la Generación del Cuarenta es el producto de una concepción elitista de la cultura y no de una democrática; los rezagos del hispanismo de la generación de escritores del treinta se expresan en esta generación de escritores en conceptos mágicos como la "puertorriqueñidad" y la defensa de los valores tradicionales y puros de la cultura y el idioma..."¹³

En muchos de ellos la añoranza de valores pasados no llega a la solución trágica como en el caso de René Marqués. Además,

12

Juan Angel Silén. Hacia una visión positiva del puertorriqueño, p. III.

13

Ibid., p. VIII.

otros cambian su visión de mundo ante las posibilidades que surgen con la Revolución Cubana. Surge una nueva literatura con una "conciencia latinoamericana más aguda -en buena forma favorecida por los hechos culturales y políticos representados por la Revolución Cubana- que revitalizó a algunos escritores de la generación de Marqués, y contribuyó a la aparición de una novedosa literatura entre las promociones más jóvenes."¹⁴

En el ensayo Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual, René Marqués habla directamente del pesimismo expresado en la literatura puertorriqueña anterior a él, en su generación y en la generación posterior a él. Justifica el pesimismo, pues sitúa al escritor en una posición privilegiada. El escritor ve "señales de peligro que el hombre de acción en su intensa faena no percibe."¹⁵ Le adjudica a éste un sexto sentido y una visión profética que va más allá de la circunstancia inmediata. El escritor tiene la capacidad de captar situaciones que el hombre "promedio" no ve y, por lo tanto, puede percibir con más claridad la realidad puertorriqueña.

Pero su percepción del futuro de la realidad puertorriqueña tiene sentido sólo dentro del marco categorial que forma su concepción de mundo. Para Marqués el colonialismo es un

14

Arcadio Díaz Quiñones. Los desastres de la guerra: para leer a René Marqués. En: Sin Nombre, vol. X, no. 3, oct.-dic. 1979, p. 21.

15

René Marqués, op. cit., p. 55.

problema antiético, la principal causa de todos los males del puertorriqueño.¹⁶ Sin embargo, para 1958 no le ve posible solución a este problema. Para Puerto Rico el futuro está cerrado.

/.../ Y el eterno ciclo colonial volverá a repetirse como se ha venido repitiendo desde que Puerto Rico tiene conciencia de su propio ser /.../¹⁷

Y también:

/.../ las ataduras económicas a la metrópoli, más fuertes ahora que nunca, empujando el problema del status político a un callejón sin salida /.../¹⁸ (subrayado nuestro).

16

"/.../ jamás podrá /el escritor/ conciliar, ni en Puerto Rico ni en sociedad alguna del mundo civilizado, su concepto ético de libertad y la dignidad humana con la realidad antiética del colonialismo bajo cualquier nombre o circunstancia en que éste se produzca." Ibid., p. 71

17

Ibid., p. 75. Este ensayo, Pesimismo literario y optimista político: su coexistencia en el Puerto Rico actual, lo escribió en 1958, momento que marca el grado máximo de la visión trágica de René Marqués. Para 1962 en La función del escritor puertorriqueño en el momento actual, dice "Puerto Rico será libre. Por imperativo del proceso histórico el hecho se producirá en el transcurso de la presente generación /.../(p. 28). Esto no desmiente la cita arriba, pues son dos épocas diferentes. Además en 1965-1966 Marqués añadió un apéndice a los ensayos, los revisó y no alteró la expresión. La carta que publicó Zona de carga y descarga, San Juan, New York, año 3, no. 8, enero de 1975, escrita por René Marqués a Rosario Ferré, en contestación a un pedido de ella, le dice que sus ensayos siguen teniendo validez, que todo está dicho ya en sus ensayos. Sobre esto comenta Arcadio Díaz Quiñones, op. cit., p. 28, que con esta afirmación "/.../ Marqués subraya la inmovilidad de sus opiniones y le atribuye igual inmovilidad a la realidad puertorriqueña."

18

René Marqués, Ibid., p. 57.

Para Marqués el pesimismo literario es una forma de denunciar la situación frente al optimismo oficial. Esta denuncia la hace con el fin de que los "hombres de acción" le busquen solución, pues la misión del autor es la denuncia, no la acción. En La función del escritor puertorriqueño en el momento actual dice que el escritor es un "eterno rebelde", "inconforme del status quo y crítico del mismo."¹⁹

Sobre la rebeldía del escritor dice Sidney Finkelstein:

/.../ podemos llamar "rebelde" al artista pero su rebeldía no es fuera de la sociedad. Más bien pone al artista en estrecha relación con las fuerzas sociales que trabajan en favor del movimiento progresivo. Ver el arte como "rebelión permanente" es situar al artista en permanente alienación respecto de todos los seres humanos sus compañeros /.../²⁰

Después de estudiar el teatro de René Marqués creemos que de primera instancia su intención fue la denuncia, pero al intervenir sus estructuras mentales de forma no consciente el resultado es una forma de justificar una actitud "dócil" ante la realidad puertorriqueña. La impotencia se convierte en una estructura que trasciende su conciencia.

El optimismo oficial es la ideología de la clase dominante que pretende una sociedad clasista sin lucha de clases. La clase dominante sabe que para perpetuar esto es necesario

19

René Marqués, p. 225.

20

Sidney Finkelstein. Existencialismo y alienación en la literatura americana, p. 216.

eliminar la resistencia del hombre a resignarse. Decir pues, que el puertorriqueño es "dócil" es no ver la intención de la clase dominante y por lo tanto seguirle el juego.

B. Mundo histórico.²¹ Además de heredar y continuar la ideología pesimista, René Marqués, llevó como lastre la extinción de una clase social a la cual pertenecieron sus abuelos. Heredó de esa clase valores morales, estéticos, políticos y sociales. Esta es la clase de hacendados puertorriqueños. La pérdida se dio como consecuencia de la invasión norteamericana en 1898.

Para mediados del siglo XIX los hacendados de café habían alcanzado una posición de hegemonía social que identificaba sus propios valores con los valores nacionales. En la hacienda se "generó una organización de la producción basada en el control de la tierra y el dominio sobre personas, elementos identificados con el modo de producción que se basa en el trabajo servil" (p. 15). A su vez, esta estructura generó una cultura señorial que se fundamentaba en el paternalismo.

Ya para el 1898, con la invasión norteamericana, la hegemonía social de los señores hacendados que había quedado claramente establecida, comienza a perder poder político. Estados Unidos quiebra esa hegemonía cambiando la economía de

21

Toda la información sobre la clase de hacendados puertorriqueños viene del libro de Angel G. Quintero, Conflicto de clases y política en Puerto Rico. En adelante las páginas en referencia a este libro aparecerán entre paréntesis.

hacienda por plantaciones azucareras.

La economía señorial de hacienda se transforma en una dominada por el modo de producción capitalista, que toma como modelo económico al norteamericano. El cambio en la economía, en la educación y con la religión generalizó "unos valores y concepciones contradictorios con la cultura de deferencia y el paternalismo de la vida de hacienda."²² (p.49).

Esta situación se convirtió en una amenaza para la ideología de los hacendados de modo que el partido que los representaba se tornó hostil al régimen norteamericano. La lucha por retener el control de la producción tomó visos de defensa de un modo de vida enraizado en la producción de la tierra; vida y tierra fueron confundiéndose en lo que los hacendados en su hegemonía denominaron "patria". (p. 50).

Para la década del '30 la hacienda había perdido todo su poder. Pero aún así para algunos, y entre ellos René Marqués, "el mundo de la hacienda en el siglo XX vendrá a ser mitificada como espíritu de la puertorriqueñidad."²³

En sus Memorias mínimas,²⁴ René Marqués menciona "la tradición agraria de los míos" y como "al despertar a la

22

Pero a pesar de esto "/.../los patrones culturales del mundo señorial mantuvieron su (quebradiza) hegemonía en la vida social de las primeras décadas de este profundo proceso de transformación /.../", (Gervasio L. García y A.G. Quintero. Desafío y solaridad, p. 87).

23

José Luis González. El país de cuatro pisos y otros ensayos, p. 23.

²⁴ René Marqués. Memorias mínimas. En: Puerto, Río Piedras, 1976, no. 1, p. 14-15.

vida, pues ya existían "los míos" y estos tenían una tradición... poseer y cultivar la tierra". El concepto de "los míos" se fue ampliando de la familia a los otros que compartían esa tradición. Para él los valores de esa clase vendrían a ser los valores auténticos que se enfrentarían a los valores inauténticos del nuevo sistema.

Dice Quintero Rivera que con el resquebrajamiento de la organización social de hacienda las profesiones van tomando mayor importancia. Cuando surge la segunda generación de la burguesía hacendada, ésta va a estar vinculada a las profesiones más que a la agricultura. "Esta segunda generación nacida cuando la estructura social de haciendas comenzaba a derrumbarse, y nacida políticamente cuando su clase había perdido hegemonía política y económica y que por lo tanto estaba en una posición secundaria a la jerarquía social, desarrolló una ideología más radical y orientada al cambio." (p. 130).

René Marqués debió heredar esta ideología pero no siguió el curso de la historia ni adoptó un sistema de valores adecuados a una nueva clase. Se arraigó a las decadentes instituciones sociales de la clase de hacendados.

B. 2. Décadas del '40 y '50. El Partido Nacionalista que fue quien originalmente señaló la explotación imperialista norteamericana, por cuestiones tácticas, comienza a declinar en la década del '40. En la década del '50, con el fracaso de la Revuelta y la encarcelación de sus líderes, desaparece como fuerza política. La gestión independentista recayó entonces sobre el Partido Independentista Puertorri-

queño (PIP), fundado en 1946. Este partido fue por primera vez a las urnas en 1948 y en 1952 se convirtió en el segundo partido del país. En las elecciones de 1956 el PIP redujo considerablemente los votos a su favor y pierde la franquicia electoral.

El fracaso nacionalista y la merma del PIP le habren las puertas al Estado Libre Asociado y al Partido Popular Democrático (PPD).

A fines del '30 y a principios del '40 el PPD, en términos de Gerardo Navas, tuvo una movilización entusiasta orientada a la superación colonial. Esta orientación luego se mueve hacia el desarrollo dependiente:

/.../ Frente a la presión de unas estructuras económicas expansionistas y condicionado por las determinantes económicas, políticas y sociales de la dominación colonial, el PPD transforma su orientación -a partir del 1947- hacia la defensa del desarrollo dependiente.²⁵

La decisión política del PPD es la de industrializar el país (Operación Manos a la Obra). Viene la penetración a paso acelerado del capital norteamericano. Este se dirigió al sector manufacturero y "se constituyó en el sector dominante en la economía de Puerto Rico."²⁶

Este programa produce de primera instancia, optimismo económico pero trae consigo unos desajustes sociales. La agri-

25

Gerardo Navas. La dialéctica del desarrollo nacional: el caso de Puerto Rico, p. 59.

26

Ibid., p. 56.

cultura entra en una etapa de deterioro y como consecuencia se produce el éxodo del campo al pueblo; y con ello, surgen graves problemas de desempleo y la aparición de arrabales. A causa de ésto, el Estado alienta las emigraciones a los Estados Unidos.

Ya para la década del '50 la industria queda claramente establecida. Las fábricas gubernamentales pasan a empresas privadas y:

/.../ La orientación económica dominante se desvió de una que daba importancia a empresas públicas y cooperativas puertorriqueñas, a una que dependía completamente de los inversionistas privados norteamericanos /.../²⁷

Con el establecimiento de la industria se transforman unos intereses afectivos y económicos. La mujer se integra al trabajo asalariado y por ende la estructura familiar sufre cambios. Se rompe el patrón patriarcal ya que el hombre no será el único en proveer los bienes económicos. Los intereses económicos se transforman pues surgen nuevas posibilidades de consumo. La cuantificación de las cosas en valores de cambio produce desajustes en la vida del puertorriqueño. Los valores culturales se ven amenazados frente al avance de la tecnología. Esto conlleva a que los valores considerados sagrados para algunos, bajen a segundo plano o se eliminen.

Frente a todo este proceso de transformación que sufre la sociedad puertorriqueña, muchos de los miembros de la

clase de intelectuales puertorriqueños no entendieron las fuerzas políticas y económicas en conflicto. Se dejaron llevar por la ideología pesimista. En el caso que nos ocupa, René Marqués, al verse en una sociedad mediatizada por valores opuestos a los suyos, ve al mundo como incomprensible, se vuelve hacia su intimidad, y adopta una visión trágica del mundo. Por eso en 1958, cuando esa visión trágica está en su máxima expresión, dice:

El experto ojo sociológico podría descubrir en nuestra sociedad síntomas graves que cierra, más sombríamente que nunca el horizonte. La quiebra estrepitosa de valores morales y éticos ante el apogeo de las bienanzas económicas, la perceptible actitud cínica, no ya de generaciones maduras, sino desgraciada y acentuadamente, en los grupos más jóvenes, y la espantosa confusión intelectual y espiritual del puertorriqueño frente al asedio total de que es objeto para lograr su conformista aceptación del status quo, son algunos de los signos reveladores de cómo se han rota las defensas tradicionales que este pueblo mantuvo por siglos para conservar su personalidad e integridad colectiva. Quizá nunca como hoy estuvo en mayor peligro la esencia del ser puertorriqueño. Nunca como hoy la colonia había logrado hacer del puertorriqueño un ser auténticamente colonialista. (Su mismo inconsciencia respecto a este hecho es prueba fehaciente de que el hecho existe). Si antes siempre fue posible percibir en el pueblo recursos potenciales para combatir la colonia económica y política, hoy el más capacitado equipo de sociólogos, antropólogos y psicólogos tendrían que buscar muy hondo para dar con potencialidades capaces de ser útiles en la lucha contra la colonia moral y espiritual que tan impudicamente se desarrolla dentro de la operante realidad puertorriqueña.²⁸

A pesar de que la totalidad está determinada por una dia-

léctica continua entre estructuración y desestructuración, el equilibrio al que tienden los grupos sociales se ve afectado por causas externas. Lo que en un momento parecía adecuado, en otro puede convertirse en un problema, por consiguiente se le busca solución a ese problema. René Marqués, como sujeto, busca una respuesta al problema con que se enfrenta pues su mundo está en crisis. Su respuesta al rechazo y desprecio por el cambio que trae el nuevo orden, es aferrarse a una ideología más reaccionaria que la de la nueva realidad. Crea un orden mítico que nunca existió pues el sistema patriarcal era injusto. Sus valores, en palabras de Goldmann, los convierte en absolutos en vez de mediaciones que aseguren el acceso a otros valores de carácter cualitativos.

La conciencia real le impidió a René Marqués alcanzar el máximo de conciencia posible de la ideología de la clase con la cual él se identificó; esto sería, mantener los valores de esa clase. Esta diferencia entre lo que la conciencia puede admitir y lo que la praxis real puede alcanzar, lo llevan a la elaboración de la visión trágica. A su vez, la visión trágica le impide una posibilidad objetiva, o sea cualquier acción que lleve al progreso humano fuera de la apuesta de si puede o no recuperar sus valores.

El gran problema de René Marqués fue que vio su propia crisis como crisis nacional. Por eso su visión tiene carácter decadente pues se caracteriza por el extremo subjetivismo

que le impide entender la vida social real y encontrar en ella posibles respuestas. Se deja llevar por la ideología de la docilidad y no se une a la acción colectiva que es la única capaz de transformación. Se une al juego burgués de ocultación de la realidad. Según A. Matterlart:

La sublimación del pasado va inherente a la concepción burguesa de la historia; es decir una de las estructuras de su ideología, un elemento permanente de su tarea de ocultación de la realidad.²⁹

Marqués sólo vio el lado negativo de todo el nuevo proceso de industrialización y no vio el aspecto positivo, pues la industrialización llevó "adelante procesos de modernización al abrir esta importante vía de desarrollo."³⁰ Niega una nueva realidad pero no elabora nuevos valores que intenten transformar esa realidad.

Para concluir decimos que René Marqués, igual que otros miembros de la clase de intelectuales criolla, tenía una visión pesimista de la realidad puertorriqueña; que entre los años 1958 y principios del 1960, debido al rechazo al mundo de ahora, a la sociedad industrial y a la pérdida de los valores patriarcales, se cierra más su visión del mundo creando una visión trágica del mismo; y, que esa visión se expresa como estructura significativa en las tres obras que estudiamos.

29

Citado por Mario Monteforte Toledo, En: Literatura, ideología y lenguaje, p. 225.

30

Andrés Sánchez Tarniella. La economía de Puerto Rico, p. 133.

CAPITULO IV
LOS SOLES TRUNCOS

Los soles truncos, escrita en 1958, nos presenta la ruina física y moral de tres mujeres, hijas de un miembro de la capa de la clase propietaria denominada "hacendados": Inés, Hortensia y Emilia. Las tres hermanas se enamoran del mismo hombre, y es Hortensia quien al fin lo conquista. Luego que se entera por medio de su hermana, Inés, que su novio tiene una amante y un hijo en ella, la orgullosa Hortensia le dice no a la vida y se encierra en la casa imponiendo su decisión a sus hermanas.

La familia Burkhardt, en su mejor época poseía, además de la casa de los soles truncos, una hacienda en Toa Alta y joyas de gran valor. Con la invasión norteamericana y con la implementación de nuevas estructuras sociales, políticas y económicas, fue inevitable la decadencia de los hacendados. La familia sufre una serie de desgracias que afectan en gran manera la visión de mundo de las mujeres. Después de la invasión norteamericana, mueren, primero la madre, de anemia, y luego el padre, de una caída de un caballo. Las mujeres, incapacitadas para integrarse al nuevo orden, rechazan toda comunicación con el mundo y quedan en la miseria. Sólo les quedan los valores del pasado y entre ellos la casa, que están

a punto de perder en manos de los acreedores. Inés y Emilia (Hortensia está muerta desde el comienzo de la obra, y sólo reaparece mediante "flashbacks"), deciden destruir la casa y suicidarse, ya que no encuentran otra posible salida.

Ya establecida en los capítulos anteriores la visión trágica del mundo como estructura significativa, nos dedicaremos en el presente capítulo a analizar las estructuras parciales en Los soles truncos.¹

Las estructuras parciales más importantes en esta obra son el tiempo y el espacio; reforzadas ambas por otras estructuras que se entrelazan. Tiempo y espacio son interdependientes debido a la importancia que tiene el tiempo respecto a retener o perder el espacio.

El tiempo y el espacio tienen función trágica para estas mujeres como explicaremos a continuación. El mundo para ellas está dividido en antes/ahora, afuera/adentro. El antes era la vida segura con el patriarca, papá Burkhart. El ahora, es el desastre, el fin del patriarcado con la muerte de los padres. Esta estructura de dos mundos se refuerza con la metáfora del mapa en la pared, que es parte de la escenografía:

/.../ La pared de la derecha /de la sala/, muestra una enorme mancha de agua cuyo diseño ha tomado la forma de un mapa: desde el techo hasta el piso, dos continentes unidos por un istmo. (p. 25).

1

René Marqués. Los soles truncos, Río Piedras, Ed. Cultural Inc., 1978, 84 p. (En adelante, el número de la página aparecerá al lado de cada cita. Las citas corresponden a la edición citada aquí).

Inés señala el mapa y dice:

Inés -(señalando) ¿Ves? Un mundo arriba: el de ellos. Otro mundo abajo: el nuestro /.../ (p. 77).

Las mujeres saben que el pasado está abolido. Reconocen que el tiempo ha pasado y que "atrás quedóse el mundo de la vida segura". (p. 70). El tiempo ha pasado por ellas. Inés tiene setenta años, Emilia tiene sesenta y cinco y Hortensia, muerta, tiene sesenta y ocho. Los muebles y la estructura física de la casa están deteriorados, pero los valores y lo que significa la casa para ellas se conservan en un presente dentro de la casa. A pesar de esto niegan el mundo:

Emilia -Pero nosotras no vivimos en el mundo de afuera. (p. 45).

Inés le grita a los acreedores:

Inés -/.../ ¡El tiempo de esta casa no es nuestro tiempo! /.../ (p. 75).

Por Emilia sabemos que Hortensia rechazó al mundo:

Emilia -/.../ Hortensia dijo NO a la vida... (p. 33).

Inés también niega al mundo cuando opone dos mundos, el de ellas tres y el de "ellos"; cuando presiente que "el tiempo de ellas entrará en la casa y la casa se llenará de voces extrañas... (p. 76), y por eso es necesario destruir el istmo.

Sin embargo, exigen valores en el mundo. La casa / valor absoluto la pierden a manos de los acreedores, "los hombres" / mundo. Valores y mundo se oponen. La apuesta de las mujeres

es si pueden o no mantener la casa. Tiene que ser de ellas para siempre.

Emilia -Tiene que serlo, siempre /.../ (p. 47).

Inés insiste en que quitarle la casa es quitarle la vida. La casa, el adentro, es ahora su universo convertido en valor absoluto, donde además guardan los valores del pasado para mantenerlos en presente a través del tiempo. Convierten la casa en santuario de la inmovilidad opuesta a las transformaciones sociales del mundo de afuera.

Las mujeres niegan un posible cambio de su realidad. No hay libertad para transformar el mundo pues la relación es extra-temporal. En la obra no aparece idea de vida auténtica, esto es, aceptar el mundo y tratar de transformarlo. El tiempo y la historia se desarrollan a espaldas de ellas e irrumpen en sus vidas como catástrofes. El paso del tiempo acabó con su pasado, sólo les queda la casa como último bastión de resistencia para mantener su identidad y sus valores. Sin la casa, no tienen futuro. El afuera pierde validez, pues sus valores no tienen cabida en el mundo. Por otro lado, el adentro va perdiendo claridad, se les hace oscuro. Esta oposición claridad/oscuridad se muestra en la descripción de los cristales de las puertas.

/.../ En una época estos cristales fueron transparentes. Hoy dan la impresión de ser esmerilados debido sin duda, al polvo, al salitre, al tiempo /.../ (p. 25).

La casa es centro de alienación, de soledad e incomunicación. Se convierte en valor absoluto que ellas ponen por encima de la vida misma:

Emilia --/.../ ¡Lo que quiero es morirme si esta casa deja de ser nuestra! (p. 46).

Cuando "ellos" le informan que perdieron la casa, Inés dice:

Inés--/.../ No hay ley que obligue a entregar la vida.
¡A nadie quiero aquí! ¡A nadie! ¡Fuera de mi casa!
¡Atrás! ¡Atrás! (p. 75, subrayado nuestro).

Desde el principio la suerte está echada. El universo físico está cerrado. Puertas y ventanas se cierran igual que el futuro psíquico e histórico de las protagonistas. La casa es el istmo que mantiene dos mundos en relación:

Inés -- ¿Ves? Un mundo arriba: el de ellos. Otro mundo abajo: el nuestro. Y un istmo uniendo los dos mundos. ¡Es preciso destruir el istmo! (p. 77).

La exigencia de las mujeres es mantener la casa en el "ahora", al no poder conseguir la totalidad y conciliar ambos mundos, es necesario destruir el istmo, eso es, destruir la casa y suicidarse ellas. Así preservan sus valores y los hacen eternos. Al final de la obra, las mujeres en medio del fuego sienten que han detenido el tiempo, que han eternizado sus valores:

Emilia --/.../ ¡Hemos vencido el tiempo, Inés! Lo hemos vencido. (p. 83).

Momentos antes Inés había dicho:

Inés --No hay prisa, Emilia. Por esta vez el tiempo nos pertenece.

Los valores de las mujeres están opuestos a los de la vida de cada día del mundo de ahora, a la división del tiempo y del ritmo con que la historia se desenvuelve. El rechazo a la cotidianidad se establece desde el principio de la obra por medio del personaje de Emilia. Esta tararea un vals de Chopin mientras se mira al espejo y de pronto:

/.../ Echa una ojeada alrededor y descubre el cubo de agua. El tarareo empieza a languidecer a medida que se va acercando al cubo /.../ (p. 31).

El ritmo del tiempo horroriza a Emilia:

Emilia --/.../ qué horrible es el tiempo! /.../

El tiempo no era horrible entonces /.../ (p. 36).

Inés se ve obligada a hacer algunas tareas y a salir de la casa, pero igual que Emilia, rechaza el modo como el tiempo irrumpió en sus vidas después de la muerte del padre:

Inés -/.../ Como si la muerte esta vez hubiere sido el filo atroz de un cuchillo que cercenara el tiempo, y dejara escapar por su herida un torbellino de cosas jamás soñadas /.../ (p. 70).

El hecho de que Inés salga de su casa no implica conciliación con el mundo. Ella reconoce los dos mundos. Distingue entre el mundo de ellas y el mundo de afuera:

Inés --Allá afuera en el mundo hay hombres estúpidos que hacen reglamentos y leyes, Emilia. (p. 45).

Sale al mundo y habla con "ellos", pero no se concilia con él, puesto que el mundo no comprende el universo trágico.

El mundo puede estar representado por diferentes personajes que para el trágico son iguales en su falta de grandeza humana. En Los soles truncos, el mundo no aparece en escena, se queda entre bastidores, en un "ellos", "esos hombres", "los emisarios del tiempo". Son un Estado innombrado que hace cumplir la ley. También el mundo está representado por los efectos de sonido: el tocar la puerta, los pregones, pasos y el claxon en la calle.

Al comienzo del Acto II, Emilia se une a la voz del pregonero y por un instante aparece la posibilidad de comunicación con el mundo:

Voz del pregonero --¡Malrayos, polvos de amor, besitos de coco, pruébelos, doña! /.../ (p. 58).

Emilia se le une:

Emilia --¡malrayos, polvos de amor, besitos de coco, pruébelos doña /.../ (p. 59).

Para luego cambiar el pregón:

Emilia --/.../ ¡Malrayo! ¡Malrayo de amor y besos de hiel y polvo del tiempo! /.../ (p. 59).

Cambia la letra del pregón para adecuarlo a su situación y se rompe la posible comunicación con el mundo.

Emilia cree poder vivir sin compromiso, imponiendo sus exigencias:

Emilia --/.../ Está bien que nos cercaran de hambre. Y de tiempo. Pero aquí, dentro, nada pueden. Nadie manda sobre nosotras. (p. 46).

Emilia es el personaje que encarna la estructura de la nostalgia. A pesar de que sabe que el tiempo ha pasado: "que horrible es el tiempo!" (p. 36), es quien quiere recuperar mediante su imaginación, no solo los valores del pasado, sino el pasado en sí. Vive de sus recuerdos: Inés le dice a Emilia:

Inés --El tiempo es para tí un recuerdo. (p. 62).

Emilia pretende vivir sin compromiso, manteniendo en su imaginación eventos sociales del pasado, tal como el baile del gobernador. Es ella sobretodas, quien más aprecia los muebles: "(Acaricia el espaldar del sillón de Viena)" (p. 62). Cree que manteniendo las ventanas cerradas el mundo no entrará en la casa. Cuando conoce la realidad de que es posible que pierdan la casa dice:

Emilia--/.../ Mantendremos cerradas las puertas del balcón. ¡Te lo he dicho tanto, Inesita! ¡No abras las persianas! ¡No las abras! /.../ (p. 47).

Inés, al principio de la obra, parece que tiene una visión diferente a la de Emilia. Está consciente de la imposibilidad de conciliar sus exigencias. Parece ser un personaje realista, pues varias veces hace comentarios críticos tales

como:

Inés --/.../ La consigna de papá Burkhart, ¡qué mal la interpretaste, Hortensia! Tierras que no se trabajan siempre serán de los bárbaros /.../(p. 71).

Y cuando Emilia dice que el tiempo fue quien perdió a Estrasburgo e Inés le contesta:

Inés --Fueron los alemanes los que perdieron a Estrasburgo. (p. 61).

Estas afirmaciones sólo contradicen superficialmente la visión trágica, pues en ningún momento la trasciende. Es solo un aspecto parcial de la complejidad del mundo que atenta contra la coherencia. Inés sabe desde el principio que no es posible conciliarse con el mundo. Su amor por la casa es absoluto. Su vida no tiene sentido sin la casa, por eso es ella la que varias veces sugiere la muerte como posibilidad:

Inés --No es fácil morir cuando se quiere. (Pausa breve. En voz baja) Aunque quizá sí lo sea /.../(p. 47).

Vuelve a hablar de la muerte:

Inés --/.../ ¡Purifican los celos y el odio, y el amor de nuevo! Y el infierno. Y quizá la muerte. (p. 68).

Finalmente exclama:

Inés --/.../ ¡Es preciso destruir el istmo! (p. 77, subrayado nuestro).

Es Inés quien prende el primer fuego:

/.../Inés aparece en lo alto de la escalera con el quinqué /.../ Cuando Inés va por la mitad de la escalera, se puede observar que, a sus espaldas, proviniendo de las habitaciones superiores, surgen reflejos rojizos /.../ (p. 82).

Inés se ve en la disyuntiva de elegir entre la lealtad a sus valores o aceptar el cambio. Se convierte en el personaje más trágico de la obra en la medida en que rechaza la alternativa del cambio y opone al mundo su negación voluntaria de la vida y elige libremente el sufrimiento y la muerte. El autor la compara con la figura de Cristo:

(...Inés va lentamente al fondo. Se acerca a una de las puertas cerradas. Apoya la frente sobre la puerta, luego extiende los brazos como si quisiera abrazarse a la puerta, y solloza así, como crucificada sobre las hojas que no han de abrirse jamás) (p. 66).

Dice Goldmann que las tragedias racinianas:

/.../ tienen lugar en un solo instante: aquél en el que hombre se convierte realmente en trágico por la negación radical del mundo y de la vida.²

Ese instante para Inés es cuando los acreedores le informan que ya es un hecho la pérdida de la casa. Cuando dice "--El tiempo de esta casa no es nuestro tiempo! (p. 75), que es como decir los valores de esta casa no son los valores de "ahora". Es en ese momento que decide destruir el istmo.

Inés y Emilia, personajes separados que al final constituyen una comunidad moral, pertenecen al mismo universo. Ambas,

2

Lucien Goldmann. El hombre y lo absoluto, p. 413.

alzadas contra el mundo, rechazan todo compromiso y optan por la muerte que las libera de toda acción ulterior. Detienen el tiempo y realizan un tipo de vida eterna en medio del tiempo y por mediación de la muerte. "¡Hemos vencido el tiempo, Inés! Lo hemos vencido". (p. 83).

Cuando comienza la obra, Hortensia, de 68 años, está ya muerta. En las escenas en que aparece viva su personaje está ubicado en el pasado real. Aparece en las escenas retrospectivas, donde tanto Inés como Emilia van al pasado para mostrarnos la forma de vida anterior. En esas escenas se explican los sucesos afectivos e históricos que causaron la tragedia de las mujeres. En su primera aparición tiene diecinueve años. Conversa con Inés para establecer la procedencia de la familia, el bienestar social y económico pasado y explica la razón de por qué Hortensia dijo "No a la vida" y le impone su estilo de vida a las hermanas. En la segunda escena, Hortensia tiene treinta años, esta vez habla con Emilia. Recuerdan el golpe sufrido por la familia con la invasión norteamericana. Y cómo comienza a cambiar su mundo a partir de entonces. También recuerdan la enfermedad y la muerte de la madre:

Emilia --/.../;"Están bombardeando la iglesia de San José, niña Eugenia!" Pero no solo la iglesia. Bombardearon los cimientos de nuestro mundo. Por eso mamá Eugenia les llamó "los bárbaros". Poco después se sintió enferma...(p. 52).

El golpe de la invasión norteamericana fue terrible para la familia, "destruyó los cimientos de su mundo" social, económico y político.

Pero el mundo no cambió totalmente para ellas pues el padre aún no ha muerto:

Hortensia --¿Fué entonces que empezó a cambiar el mundo?

Emilia le contesta:

Emilia --No. El tiempo se desató después. (p. 53).

En esa escena también nos enteramos de que perdieron la hacienda de Toa Alta:

Emilia --/.../ y luego desde que perdimos la hacienda de Toa Alta /..._/ (p. 54).

La última aparición de Hortensia explica el más duro de todos los golpes recibidos hasta entonces, el suceso que hace que el mundo cambie para ellas: la muerte del padre.

Inés --/.../ el tiempo entonces se partió en dos: atrás quédose el mundo de la vida segura. Y el presente tórnese en el comienzo de un futuro preñado de desastres /..._/ (p. 70).

En esta obra el "Dios oculto" tiene dos rostros. Uno es papá Buckhart y el otro es el tiempo, que al fin de cuentas es uno solo, pues papá Buckhart es parte del tiempo pasado. Papá Buckhart está ausente pues está muerto, pero está presente en la conciencia de las mujeres. Los valores patriarcales, la seguridad que ofrecía el padre, son los valores que quieren mantener, por eso, su mundo se partió en dos con su muerte. Por el paso del tiempo pierden a su padre y sus valores se ven ame-

nazados. El antes ya pasó, por eso está ausente y está presente porque los valores de antes permanecen a pesar del tiempo y a través de él.

El pasado, el mundo patriarcal, ya no existe; el presente se niega cuando junto con Hortensia le dicen no a la vida y no tienen porvenir al no aceptar el mundo y al aceptar la muerte como única posibilidad.

El tiempo no era horrible antes:

Emilia --/.../ El tiempo no era horrible entonces /.../ (p. 36).

Ahora Emilia dice:

Emilia --/.../ ¡Oh, Dios mío, que horrible es el tiempo! /.../ (p. 36).

El tiempo es un "Dios oculto" que está ahí, pero no les responde. Sienten que pasa, pero no les da indicaciones de como actuar y conciliarse con el mundo.

Dice Francisco Arriví, refiriéndose a Los soles truncos que la escena para Marqués es:

/.../ altar mismo donde se realiza la consumación de una imagen tradicional de la vida puertorriqueña ante el imperativo de un tiempo ciego, sordo, externo, inflexible, estéril /.../³

Como hemos visto, tanto el tiempo como el espacio tienen significación trágica. El pasado ha desaparecido, se niega

el presente y no hay posibilidades futuras. El espacio, la casa, que es lo único que les queda como posibilidad de reunir la totalidad de su mundo fragmentado, lo pierden. Sólo les queda la alternativa de la muerte.

El estatismo es una estructura menor dentro de la estructura del tiempo y del espacio. Las unidades de lugar y tiempo son microestructuras que a su vez refuerzan el estatismo. La obra transcurre toda en la sala de la casa, en un espacio limitado, donde puertas y ventanas están cerradas. No hay cambio escenográfico. La acción se desarrolla en un mismo día, se ajusta a la "unidad clásica del tiempo. La unidad del tiempo es necesidad interna de la tragedia, que como dijimos antes, "tiene lugar en un sólo instante..."⁴

El aislamiento físico y el distanciamiento de los procesos históricos que distinguen la relación de las tres mujeres con el mundo, producen en mayor grado el estatismo en la obra. Varios recursos de estilo y de elementos teatrales (sobretudo, la escenografía), funcionan como microestructuras que refuerzan la inmovilidad. La metáfora de "soles truncos" se utiliza como símbolo de las tres mujeres. Implica algo que se quedó a mitad, inconcluso, estático y que guarda relación con estas mujeres que dicen no a la vida. Otro recurso es el que Emilia trate todo el tiempo de mantener puertas y ventanas cerradas como símbolo de resistencia al cambio, para impedir que el

4

Véase cita número dos.

"ahora" entre en la casa. Veamos ahora algunos verbos y frases que denotan estaticidad:

/.../ nos cercaron de hambre. Y de tiempo /.../(p. 46).⁵

.....

/.../ mantendremos cerradas las puertas /.../(p. 47).

.....

Resistir es la consigna /.../(p. 55).

.....

/.../Lucharemos por conservarla /.../

El tiempo es todo para ti un recuerdo. (p. 62)

Los objetos, parte de la escenografía en la obra, son imágenes representativas que encierran el deseo de permanencia de un orden anticuado. Los muebles y las joyas son mediaciones del mundo de "antes". Representan valores estéticos relacionados al campo afectivo de las mujeres:

Hortensia --/.../Las joyas...Son lo único que dan seguridad a mi vida... Hay mucha fealdad... (p. 53).

Inés es quien a pesar del hambre y la necesidad conserva las joyas:

Emilia --¡Inés, has conservado las joyas! (p. 80).

Emilia "mira aburrida alrededor. Descubre la butaca

Luis XV. Asume aire digno". (p. 52).

Los objetos: muebles y joyas fueron parte del mundo que

las rodeó en la época segura del patriarcado. Son parte de la estructura global, testigos de su clase originaria:

Hortensia --/.../ Pero las joyas... Son bellas. Con una belleza que nada puede destruir. Ni siquiera el tiempo. Cuando a escondidas, en mi habitación, colocó en mi frente la diadema de mamá Eugenia, todo lo feo desaparece/.../ (p. 54).

Inés también aprecia las joyas:

Inés --(sacando la última joya del cofre: un anillo con un gran brillante) Y el anillo de papá Buckhart. De todas, la única que hay para mí quiero /.../ (p. 81-82).

La oposición de muebles una vez suntuosos pero ahora deteriorados, nos remiten al mundo de antes, felicidad y belleza / mundo de ahora, deterioro y angustia:

Ocupan la sala, precariamente restos heterogéneos de mobiliario de una época que conoció la suntuosidad y el refinamiento. Un piano de palo de rosa /.../ consola de mármol y gran espejo de marco dorado rococó /.../ una butaca Luis XV y un sillón de Viena /.../ Todo deslustrado, deteriorado /.../ (p. 26-27).

Estos objetos se convierten en lenguaje que da testimonio de la realización social y el bienestar logrado en una época. Su función es distintiva, eso es, señalan la clase o grupo social a la que perteneció la familia:

Emilia --/.../ Ya ves, arreglé la sala. Sacudí el polvo de los muebles (acaricia el espaldar de la silla estilo Imperio). Estaban en el vestíbulo los muebles estilo Imperio. (Se sienta en la silla) ¿Recuerdas? El sillón de Viena no pertenecía a la sala. "Quién ha traído esta mecedora a la sala, nana? "El niño Buckhart, mi niña", "Llévala a la galería". "¡Pero niña Eugenia!" "Aquí sólo quiero mis muebles Luis Quince... (p. 62).

Ahora, en el presente, los muebles están deslustrados, deteriorados, el tiempo ha pasado por ellos, igual que por sus usuarios. Dan testimonio de la decadencia social.

La música contribuye a reforzar la nostalgia de Emilia por su mundo anterior:

/.../ Se alisa el cabello rápidamente, sonrío y avanza tratando de disimular su cojera. Hace una impecable reverencia cortesana ante la butaca y se sienta en el sillón de Viena. Se oye el vals de Chopin). (p. 32).

Emilia recuerda momentos agradables mientras tiene en sus manos el cofre de sándalo:

/.../ lo observa con ternura, lo aprieta rítmicamente mientras tararea el vals de Chopin. (p. 48).

Se oye una mazurca cuando recuerda la recepción en casa del gobernador. La música cesa siempre que se enfrenta al mundo de "ahora".

Emilia --/.../ ¿Cómo puedes, Inés, enfrentarte a la cara horrible del tiempo? (Cesa de golpe la música) /.../ (p. 37).

Ambas: el vals y la mazurca eran piezas de salón que le recuerdan a Emilia grandes recepciones y momentos de su antiguo mundo.

Emilia e Inés preparan la escena del suicidio con toda la pompa de un evento social de su mundo de "antes":

Emilia --Sí, Inés, tienes razón. Las tres debemos reunirnos aquí, en la sala, como siempre. (Va al piano y enciende el quinqué, luego va a la consola y enciende tres bujías del candelabro. Vuelve al piano y le da un toque a

las flores. Abre la tapa posterior del piano, saca el cofre y lo coloca junto al florero. Viene al centro y mueve el sillón de Viena para dejar un espacio libre casi en el centro de la sala. Se aleja un poco hacia la izquierda para juzgar el efecto. Sonríe. Desde allí se vuelve hacia la puerta y grita) ¡Ya, Inés! ¡Ya! /.../ (p. 78).

Inés engalana a Hortensia:

/.../ Hortensia luce galas nupciales. La cabeza, coronada de encajes y azahares, descansa sobre un gran cojín con funda elaboradamente bordada y calada, El vuelo del traje y el vuelo de encajes caen flotantes alrededor del ataúd casi ocultándolo. Inés se ha esmerado en el arreglo estético de todos los detalles /.../ (p. 79).

Inés trae la joyas. Le coloca las perlas a Hortensia, la diadema a Emilia y toma para ella el anillo de papá Burkhart. Es entonces que con el tema musical de las Walkirias de Wagner de fondo, se intensifica el fuego y "la sala toda es un infierno purificador". (p. 84).

Concluimos que Los soles truncos, es una obra rigurosamente trágica. Sus protagonistas son seres incapacitadas para admitir un cambio en su mundo social, económico y político. El cambio viene como consecuencia primero, de la invasión norteamericana y por ende del deterioro de la clase o grupo social al que pertenecieron las tres hermanas, y por último a la supresión de la estructura patriarcal con la muerte del padre. El tiempo, que antes apenas transcurría para ellas, se desata como una catástrofe y por ello pierden su espacio / casa. Sólo les queda la alternativa de la muerte, pues para el trágico su grandeza consiste en aceptar voluntariamente el sufrimiento y la muerte.

CAPITULO V

UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA

Michelín, el niño protagonista en Un niño azul para sombra, es un ser que vive angustiado por la falta del padre y por la muerte del quenepo, árbol que una vez estuvo en el jardín de su casa. El padre del niño, Michel, estuvo en la cárcel por participar en actos políticos subversivos mientras enseñaba en la universidad. El niño sustituye el amor por su padre con un árbol, el "quenepo macho". Mercedes, la madre del niño, para poder ampliar la terraza de la casa, envenena el árbol. Michel sale de la cárcel y vuelve a su casa para encontrar que su esposa ha tenido un amante. Michel vuelve a irse de la casa, esta vez para siempre, pues muere lejos. Cecilia, hermana de crianza de Michel es quien le mantiene, al niño, siempre vivo el recuerdo de su padre. Michelín al enterarse de que su padre ha muerto y de que ya no puede recuperar el quenepo, decide suicidarse con el mismo veneno que envenenaron al árbol.

Visto ya, someramente, el texto en su inmanencia, lo vincularemos a las estructuras sociales. Con los cambios sociales que trajo consigo la industrialización y con la integración de la mujer a las fuerzas laborales, se rompe el antiguo esquema patriarcal.

René Marqués defiende ese antiguo orden en sus Ensayos y señala que es con las nuevas estructuras de la sociedad puertorriqueña que comienza a desaparecer el patriarcado:

El feminismo puertorriqueño había ya obtenido la igualdad política, pero no había logrado -ni en verdad lo había pedido o intentado- destruir la estructura social y cultural establecida. Fue con el vendaval democratizador iniciado desde 1940, que la sociedad puertorriqueña dio un rápido viraje hacia el patriarcado estilo anglosajón. Los patrones culturales y éticos de una estructura social basada en la tradición del pater familiae se deterioraron y sucumbieron con vertiginosidad tal que quedó demostrado claramente la poca estima que de estos patrones y valores tenía la sociedad puertorriqueña.¹

Según Marqués, el escritor puertorriqueño ha reaccionado ante el cambio, y defiende el machismo como "último baluarte" para combatir la docilidad del puertorriqueño:

/.../ Aparentemente, son ellos -los escritores- los únicos que en la sociedad puertorriqueña han reaccionado con agresividad y rebeldía ante la desaparición del último baluarte cultural desde donde podía aún combatirse, en parte, la docilidad colectiva: el machismo, versión criolla de la fusión y adaptación de dos conceptos seculares, la honra española y el pater familiae romano.²

La pérdida del patriarcado (machismo) es la estructura parcial más importante en Un niño azul para esa sombra.³ La

1

René Marqués. El puertorriqueño dócil y otros ensayos, p. 93.

2

Ibid., p. 175.

3

René Marqués. Un niño azul para esa sombra, Río Piedras, Edit. Cultural Inc., 1976, 119 p. (En adelante el número de página aparecerá, entre paréntesis, al lado de la cita. Las citas corresponden a la edición indicada en esta nota).

estructura se establece por medio del "quenepo macho", árbol que representa los valores del mundo patriarcal. El significado del árbol cambia al hacerlo valor absoluto, se convierte en símbolo de la vida verdadera imaginaria para despreciar la vida real.

La obra completa está estructurada como una oposición entre los valores encarnados en las figuras masculinas: quenepo macho, padre, abuelo y la figura femenina de Mercedes. Esta crisis en el mundo de Michelínes lo que lo conduce a tener una visión trágica del mundo, ya que le es imposible reunir la totalidad.

El autor utiliza adjetivos y nombres de elogio y fuerza para las figuras masculinas: el quenepo es macho, da sombra, es alto y poderoso como un padre (p. 21), su tronco tiene raíces profundas (p. 27), era un compañero, un confidente y un protector; el padre es el mejor de los hombres (p. 32); el abuelo, don Francois "era en verdad hermoso. Hermoso por dentro" (p. 50); contrario a Mercedes que es ella, la otra (p. 35), una estatua de lata (p. 67), fuerza amenazadora (p. 81), de aspecto frívolo (p. 89) y cara y cuerpo de muñeca (p. 80).

La acción trágica de Un niño azul para esa sombra, a pesar del aparente cambio de tiempo del acto II, se ajusta a la unidad de tiempo. Los actos I y III se llevan a cabo en unas horas, durante la tarde del cumpleaños de Michelín. El acto II, completo, es una retrospectiva.

La escenografía de la sala y de la terraza, está presente en los tres actos. Sólo que en los actos I y III la terraza está en primer plano y la sala se ve a través de la puerta de cristal:

Terraza de mármol de una lujosa mansión en la Avenida Ashford. A la derecha, primer término, amplia puerta vidriera que da al interior de la sala. A través de dicha puerta puede verse parte de la decoración interior, estilo Luis XV. La sala está a un nivel ligeramente más alto que la terraza /.../ (p. 9).

La presencia en escena de ambas piezas de la casa, refuerza la oposición de los dos mundos: la sala, de antes, o sea, mientras el padre estaba en la casa, a un nivel más alto y la terraza, el progreso que impuso Mercedes, a un nivel más bajo

Sabemos por boca de Andrés, que para Michelín el quenepo macho es como un padre, la sombra que lo protege del mundo:

Andrés -/.../ En la escuela te pasas hablando del quenepo macho, que es alto y poderoso; como un padre. Y que da sombra /.../ (p. 21).

Por Cecilia sabemos que al matar el árbol:

Cecilia -/.../ tajearon sin piedad las raíces mas profundas, removiendo la tierra secular /.../ (p. 27).

Cortar las "raíces mas profundas" es cortar de raíz los valores del sistema patriarcal, sistema que estuvo arraigado por siglos en Puerto Rico.

Al tajear las raíces se divide el mundo en dos: antes

y después del quenepo. En los actos I y III, la escenografía nos permite ver la oposición de los dos mundos. La terraza simboliza el progreso, la causa de porqué se sacrifica el árbol.

Mercedes -/.../ Pero hubo que ampliar la terraza. Y el árbol fue sacrificado. (p. 105).

Los muebles de la terraza son modernos: muebles de hierro, una "chaise-longue", un "bar_ lujoso, etc., todo de un "refinado confort". (p.10), en contraste con los muebles de la sala que son los tradicionales Luis XV.

El mundo de antes es el mundo que Cecilia le ha creado al niño, el otro mundo es el de Mercedes:

Mercedes -/.../ En el mundo de los míos no cargamos como lastre cosas que pertenecen a mundos muertos. (p. 51).

Los valores de ese mundo muerto son los valores que Cecilia le ha enseñado al niño; valores del mundo del abuelo, don François. Para Michelín y Cecilia el mundo pasado está abolido, sólo quedan de él los valores. Mercedes le reprocha a Cecilia:

Mercedes -/.../ Fomentas demasiado en Miche su inclinación por la fantasía. Le creas un mundo que no es el que debiera ser. ¡Que no es el mío, al menos! /.../ (p. 50).

Cecilia le contesta:

Cecilia -/.../ Si hubiese tenido ese poder, le habría dado el mundo de don François. Porque me parece

un mundo bueno. Pero ni teniendo un poder muy grande, hubiese podido hacerlo. Porque aquel mundo está ya muerto. Sólo... Sólo he tratado de darle al niño las cosas que no han muerto de aquel mundo. ¡Cosas que no deben morir en ningún mundo! (p. 51)

Cecilia mantiene para el niño los valores en un presente. El niño, a su vez, exige esos valores en el mundo, por eso juega al pasado, pues aunque sea en su imaginación los conserva. Son valores opuestos a los valores de la vida cotidiana: al bien, a la felicidad, puesto que se sitúan fuera del mundo.

El autor utiliza la muerte del quenepo como discurso para oponerlo al progreso que destruye indiscriminadamente valores importantes. Mercedes le explica a Andrés que hubo un árbol en el jardín, "pero hubo que ampliar la terraza. Y el árbol fue sacrificado". (p. 105). Andrés le contesta:

Andrés -Sí, entiendo. Es lo que pasa siempre. Frente a casa están ensanchando la avenida. Y tuvieron que tumbar dos ceibas grandísimas. Mi tío dijo que tenían como cien años y que era una pena. Pero papá dijo que no era pena ninguna, que había que sacrificarlo todo al progreso. (p. 105).

El árbol fue destruido para darle paso al progreso, para mejorar la casa:

Michelin -El quenepo macho estaba aquí. Y lo envenenaron. La terraza tenía que ser muy amplia /.../ (p. 17).

Con la muerte del árbol se pierden las raíces del patriarcado, por eso la insistencia en la palabra "macho",

"quenepo macho". El árbol para el niño era "un compañero, un confidente, un protector". (p. 77). El quenepo mantenía la identidad del macho; en los momentos que Mercedes le echa el veneno al árbol, Michelín siente una especie de castración:

/.../ A medida que fluye el líquido, Michelín, quien observa la escena de espaldas a nosotros, se va encorvando, replegándose en sí mismo, como si sintiera los efectos del veneno, hasta que cae de rodillas mordiéndose los puños). (p. 27).

Daba sombra "como un padre" y es "ella", Mercedes, quien mata el árbol. El envenenamiento del árbol no es el único aniquilamiento del cual se responsabiliza a Mercedes. Michel, su esposo, siente que ha sido víctima de ella:

Michel - /.../ ¡Cuán totalmente me has aplastado! /.../ (p. 79).

Michelín, también acusa a Mercedes de haber acabado con su padre:

Michelín - ¡Tú! ¡Tú lo mataste! (p. 111).

Michelín hace a su madre responsable de su desgracia, pues el niño se identifica totalmente con su padre. Podemos así notarlo cuando Andrés le entrega unos pañuelos de regalo y Michelín y él conversan sobre ello:

Michelín - /.../ ¡Pañuelos de hilo!
 Andrés - Tiene tu inicial.
 Michelín - Es verdad.
 Andrés - La M de Michelín.
 Michelín - O la de Michel. (p. 19).

El amor por su padre es absoluto y rechaza y odia a la madre:

/.../ Michelín alza la cabeza y mira el retrato de Mercedes. Empieza a retroceder, como si la figura en el cuadro fuese una fuerza amenazadora. (p. 81).

La mujer para el niño es fuerza amenazadora que acecha para arrancar de raíz sus valores absolutos. Lo femenino para él no tiene valor. No considera a la gata como un animalito por el hecho de ser hembra:

Michelín -No es "animalito", Es una gata. Y además es de ella. (p. 17).

No le gusta la maestra, y las mujeres en general para él "no valen nada, papá. Tu lo sabes mejor que nadie". (p. 38).

Michel no desmiente al niño, sólo hace una excepción:

Michel -/.../ ¿Te olvidaste de Cecilia? No es ella la criatura más noble del mundo? Y no es mujer acaso? (p. 33).

El niño contesta:

Michelín - Cecilia es distinta. Yo nunca la mezclo a ella con ... otras. (p. 33).

La madre es "ella", "la otra", una figura frívola, una estatua. Michel le dice a Cecilia de Mercedes:

Michel -/.../ ¡Mírala, Cecilia! ¡Una estatua! Si tuviese la mano en alto podría incluso pensarse que es la estatua de la libertad. No de bronce, ni de piedra, ¡sino de lata! Como la absurda réplica que han colocado ahí, en la Avenida Ashford /.../ (p. 67).

Mihcelín, en un intento simbólico contra el mundo, su madre, "mata" la estatua de la Avenida Ashford. Este intento de enfrentarse al mundo, aunque sólo sea de forma simbólica y no un intento real de cambiar el mundo, debilita la tragedia:

Marqués presenta a Michel como un personaje fracasado:

Michel - Perdí la partida. El mundo siempre odia al perdedor. (p. 74).

Parte del fracaso de Michel se debe al hecho de que siendo un escritor se convierta en hombre de acción:

Michel - /.../ Es posible que tampoco yo estuviera preparado para ser un revolucionario. Quizás a ello se deba mi fracaso. Pero hay circunstancias, Mercedes, en la vida de los pueblos, en que un intelectual ha de convertirse en un hombre de acción /.../ (p. 75).

La escritura como posible medio de salvación aún prevalece en esta obra. Para Michel, sus escritos eran su única esperanza y Mercedes los destruye por miedo a una nueva intervención del Estado en contra de la familia:

Mercedes - ¡no fui yo realmente! Temí que hicieran un nuevo registro. Llevé los manuscritos a casa de mi hermano Juan. Me dijo que eran sumamente peligrosos, que era preciso quemarlos...Yo... (p. 78).

Michel se lamenta:

Michel - Cinco años de investigación, acopiando datos... Dos años más... dándole forma al material. No me importan los otros trabajos. Pero esa labor... La única esperanza que me quedaba... El único asidero... ¡Qué destrucción tan total! /.../ (p. 79).

El problema de la familia empezó como consecuencia del encarcelamiento de Michel, a causa de haber participado en una revuelta. (Revuelta nacionalista). Mercedes también pagó las consecuencias:

Mercedes - /.../ Tú no puedes imaginarte el mundo que dejaste atrás después de la revuelta. ¡Todos en tu contra!

...

Mercedes - /.../ Fue un golpe de espanto. La casa vigilada, las llamadas telefónicas amenazantes, la presión de los fiscales. Y las puertas cerradas. Como si la del presidio al cerrarse diera la señal a todas las puertas del mundo /.../ Y así, en todo, dolorosamente, en toda la maquinaria de un mundo empeñado en destruir lo más caro e íntimo de un hombre, un niño y una mujer. (p. 74).

Michel sale de la cárcel y va a trabajar con sus cuñados en el negocio de la banca, cosa que no le gusta:

Michel - /.../ El ex-profesor sirve tanto para la banca, como servirían sus hábiles cuñados para enseñar humanidades en nuestra universidad /.../ (p. 69).

Pero, lo que le molesta realmente a Michel es que la ayuda venga de parte de su mujer. Considera que los cuñados se arriesgaron a darle trabajo a pedido de ella:

Michel - /.../ Asumiendo un riesgo que económicamente, sólo ha podido tener el respaldo de las acciones de mi esposa /.../ (p. 69).

René Marqués opina que Michel:

/.../ no pasa de ser un intelectual -si no dócil por lo menos débil a quien la acción directa- gesto

agresivo único y aislado en su vida- conduce a la destrucción /.../4

La acción directa, o sea, el hecho de haber participado en actos políticos, no es lo que lleva a Michel a la destrucción; sino que es su propia actitud machista que no le permitió aceptar la ayuda de los hermanos de su esposa, porque para él "Sólo queda una alternativa para un hombre que cree en el obsoleto concepto del honor". (p. 69). Y esa alternativa es escapar, irse lejos de la familia, antes que aceptar la ayuda de su mujer que es quien posee el dinero:

Michel - /.../ Veamos. En el aspecto financiero hay una realidad escueta en esta familia: el dinero es de la mujer. El marido aportó un título y un sueldo. El título sigue existiendo, pero no así el sueldo /.../ (p. 68).

En el primer "juego al pasado", momento en que el niño se imagina que habla con su padre, éste parece tener una visión realista. Le explica a Michelín:

Michel - /.../ Escucha, hijo. No es bueno jugar tanto al pasado. Puede ser... puede resultar peligroso. Podemos perder conciencia del presente. Y es preciso vivir en el presente. Aunque el presente sea la más dolorosa realidad /.../ (p. 36).

Esta estructura que intenta negar la estructura significativa, no trasciende en Un niño azul... ya que el propio Michel escapa de su realidad cuando se va de su casa, y más tarde es Michelín quien niega la realidad al suicidarse.

Michelín, el personaje trágico, vive para sus valores

⁴ René Marqués. El puertorriqueño dócil y otros ensayos, p. 160.

absolutos; encarnados estos, primero en la figura del padre y simbolizados en el quenepo. A pesar de exigir esos valores en el mundo, niega la realidad contrario a sus valores:

Michelín - ¡Yo conozco la realidad! La realidad eres tú. /Mercedes/ La realidad es también los otros, los que persiguen a mi padre. Los que odian las cosas que mi padre ama. La realidad es esta casa, y el teléfono y la cárcel y la estatua, y los adoradores de la estatua. Y los niños sin corazón que tú llamas mis amigos. Y sus padres. Y la banca de mis tíos, y la gata que persigue a los pájaros que cantan. Y el veneno azul que se le echa a un árbol para abrasarle la savia. ¡Yo conozco la realidad! Y por eso la odio. ¡Y la escupo! (p. 108).

Hay una analogía entre Michelín y Cristo, lo mismo que vimos con Inés en Los soles truncos:

/.../ Michelín, ya en lo alto, se vuelve y queda de frente. Agarrado así al enrejado con ambas manos, da una vaga impresión de víctima crucificada o, al menos, atrapada en una red implacable /.../(p. 26).

El mundo no lo comprende y es imposible la conciliación con él. No puede comunicarse con su madre, ni ella puede comprenderlo:

Mercedes /.../ ¡Dios mío, si yo pudiera traspasar esta barrera de sombras! Lo siento tan ajeno a mí. Debe de haber algo, algo que lo fuerce... (p. 101).

La relación con los otros chicos es igual de difícil:

Michelín - Todos se aburren. De mí, quiero decir. Y yo de ellos, claro. Aunque sean mayores que yo, siempre me parecen idiotas. (p. 34).

Desde el principio la suerte está echada. En el primer acto, tanto el quenepo como el padre ya están muertos. Todo lo que el niño ama está aniquilado. El niño, solo, abandonado por su padre y sin la presencia del "quenepo macho", tiene que escoger entre la proposición que le hace el mundo,

Mercedes - Pero no puedes seguir viviendo entre sombras. No puedes crecer así, perdido en tus propias fantasías. Tienes que enfrentarte a la realidad, Michelín /.../ (p. 108).

y la fidelidad a sus valores:

Michelín - Tampoco me importó nunca que fuera un revolucionario aquí. La primera vez que lo recuerdo, estaba en la cárcel. Y así, en la cárcel, era el hombre más grande del mundo. Y allá, en las minas de Chile, sigue siendo el hombre más grande del mundo. (p. 109).

Su apuesta es si puede o no recuperar los valores que están representados por su padre y por el quenepo, aunque sea mediante su imaginación y juegos al pasado; si existe en el mundo aún, un medio de recuperarlos. No acepta el mundo como tal. Vive únicamente para sus valores. Valores y mundo se oponen radicalmente. Michelín abandona toda esperanza de vida mundana, elimina las verdaderas posibilidades históricas y sitúa los valores en la eternidad. Dice Charles Pilditch:

/.../ Bereft of his last illusion, he has decided upon the only cause of action left to him: that of changing his birthday into his deathday.⁵

5

Charles Pilditch, René Marqués, A Study of his Fiction, p. 202.

Esa última ilusión de la que se despoja al niño, es la ilusión de creer a su padre aún vivo, de que podría reunir su mundo fragmentado. Es Mercedes la que le informa de la muerte de su padre:

Mercedes - ¡Tu padre está muerto! (p. 110)

En este momento Michelín se da cuenta de que está solo, de la intemporalidad de sus valores. Ya es imposible vivir en el mundo. Michelín, solo en escena, "mira el enrejado de hierro donde una vez estuviera el quenepo macho" (p. 13), se da cuenta de que también él lo ha abandonado.

Cecilia no es parte del mundo, es otro personaje que participa de la visión trágica. Tanto Michelín como ella pertenecen al mismo universo y por eso pueden hablar. Ambos tienen una existencia atemporal. Cecilia es quien le fomenta al niño el culto por los valores del mundo de don François, y quien participa con él en los "juegos al pasado". Michelín le dice a su padre:

Michelín - /.../ Cecilia y yo hablamos mucho de ti. A decir verdad, Cecilia es la única persona que me habla de ti. (p. 35).

Contrario a Los soles truncos, en Un niño azul para esa sombra el mundo aparece en escena. Lo componen Mercedes y Andrés. Para Michelín estos dos personajes se parecen en cuanto a que para ellos las cosas que valen la pena es aquello que pueden ver y palpar. Michelín le dice a Andrés que

no puede ver nada que valga la pena, cuando éste le dice que no puede ver el quenepo y que nunca ha visto un francés (don François era francés), Andrés le contesta:

Andrés - (Con malicia, acercándose a la bombonera) Algunas veces veo cosas que valen la pena. Veo un dulce de chocolate. Lo veo, lo cojo, y le quito el papel plateado. Y lo sigo viendo. Y... me lo como. Todo lo que se puede comer, lo veo bien. (p. 23).

Michelín le reprocha:

Michelín - (con disgusto) Te pareces a ella. (p. 23).

Andrés es un personaje del mundo, sin la grandeza del trágico. Al referirse a Andrés, el autor dice:

/.../ será, sin duda, en los años por venir, un hombre sabiamente pegado a la tierra; un ciudadano intachable, hasta un funcionario probo, pero jamás un ser humano en quien el género puede experimentar una experiencia aleccionadora. (p. 12).

Mercedes no puede comprender el universo trágico de Michel, ni del niño, ni de Cecilia. Reconoce que hay dos mundos: el de antes ya muerto y el de ahora, que ella acepta.

Mercedes, se nos presenta como un ente negativo, causante de todos los problemas de la familia por el hecho de ser mujer. Marqués, la utiliza como mediación de su propia falsa conciencia burguesa machista:

Mercedes - /.../ Los hombres tienen la extraña capacidad de agarrarse estúpidamente a un ideal. Y de algún modo que no logro entender, pueden hacer de su fracaso un triunfo de su humanidad. Nosotros no. Si fracasamos como mujeres, hemos fracasado también como

seres. ¡Esa es nuestra realidad! Lo demás son monsergas para consolarnos /.../ (p. 97).

Pero, Mercedes es simplemente una representante de su clase social:

Mercedes - /.../ La tradición en mi familia ha sido la lucha por una sola libertad: la libertad que nos da el dinero y la posición social /.../ (p. 75).

* El mundo de Michelín está en crisis. Los valores del mundo patriarcal que Cecilia le transmitió ya no existen. Su mundo se le ha ido cerrando. Como habíamos dicho, el padre ha estado encarcelado; su madre envenena al quenepo macho, sustituto del padre; el padre regresa de la cárcel para encontrar que Mercedes ha tenido un amante; vuelve a irse, ahora fuera del país donde finalmente muere.

Michelín no puede aceptar el nuevo orden del mundo de Mercedes. No tiene ilusión acerca de la posibilidad de hacerle comprender sus palabras a Mercedes, pues el mundo de verdades absolutas está cerrado para ella:

Mercedes - /.../ Tú tenías tus ideales, Michel. Yo no. Yo los admiraba en ti como un adorno más de tu personalidad. Pero nunca creí en ellos. No me educaron para ellos /.../ (p. 75).

Mercedes le llama "Mike" a Michelín. "Mike" está asociado a los nuevos valores del mundo de Mercedes, opuestos al mundo de Michel que le llama Michelín a su hijo. Mercedes habla de "Mike" y Michel le dice:

Michel - No sé quien es Mike. Me refiero a mi hijo Michelín. (p. 63).

Mercedes responde:

Mercedes - Que es mi hijo también. No pensarás que lo es menos porque le llame Mike en vez de Michelín. (p. 65-66).

Michel le recrimina:

Michel - Lo que pienso es que no hay ningún motivo para esa ridícula americanización del nombre de mi hijo (p. 66).

Michelín parece querer acercarse a su madre cuando le pide que le llame Michelín en vez de Mike:

Michelín - ¿Podrías, por hoy...por ser mi cumpleaños hoy, llamarme Michelín, en vez de Mike?

Mercedes - Sí... Michelín. (p. 94).

El pedido del niño no es realmente para acercarse a la madre, sino porque:

Michelín - Hoy es distinto. Hoy no podía permitir que me llamaran Mike. Hoy vino papá. (p. 107).

El niño se vuelve por instante a la madre, la encuentra insuficiente:

Michelín - /.../ Ese es papá. Siempre luchando por las cosas en que cree. No me importa que sea minero. ¿Sabes? ¡Estoy orgulloso de él! En cambio tú... (p. 109).

Se aparta de ella, se vuelve hacia su padre, se entera

de que él ha muerto, de que es imposible reunir mundo y valores. Busca en el mundo lo absoluto y sólo encuentra la contingente. Su padre y el quenepo lo abandonan y tiene que morir. Este es el momento que el niño decide suicidarse con el mismo veneno que mataron al árbol:

/.../ Michelín aparece por el fondo derecho del jardín. Está intensamente pálido, la mirada fija, el cabello revuelto, la blusa abierta en el pecho. Los brazos cuelgan inertes a lo largo del cuerpo. Su mano derecha sostiene por el cuello el frasco grande que vimos en manos de Mercedes en su escena del Acto I /.../ (p. 115).

El niño había intentado vivir sin compromiso, imponiendo sus exigencias al mundo:

Michelín - No soy desgraciado, papá. No soy desgraciado en absoluto. Nunca lo seré mientras te llame y tú vengas, y Cecilia juegue conmigo y yo pueda ver cosas hermosas, superiores, cosas que no pueden ver los otros /.../ (p. 35).

Al comienzo de la obra, Michel, el padre, está ya muerto. La obra está estructurada de modo que no sabemos de la muerte de Michel hasta el último acto. Mercedes relata que murió en Nueva York:

Mercedes - /.../ Lo devoró Nueva York. Murió en la calle, pobre orador de barricada, habitante del Bowery, mesías de los sueños truncos /.../ (p. 111).

La acción se lleva a cabo en unas horas. La tarde del cumpleaños de Michelín. Los actos I y III son continuación uno de otro, escindidos por el acto II, que es una retrospectión. Podemos ver en un mismo acto el antes y el ahora;

cómo el tiempo irrumpe trágicamente en la vida de Michelín. En el primer acto, el niño quiere "jugar el pasado" y Cecilia le dice:

Cecilia - /.../ Una vez desatas el tiempo, todo vuelve, todo. Te haces daño, hijito. (p. 25).

En esos juegos al pasado es que aparece Michel, ausente y presente a la vez, igual que Hortensia en Los soles truncos.

Mediante las retrospectaciones conocemos hechos importantes en la vida de familia. En el acto II se dan varias escenas retrospectivas dentro de la gran escena retrospectiva que es el acto en sí. Por medio del uso de efectos auditivos y de luces se explica el porqué Michel fue a la cárcel, los problemas de Michelín con otros niños y el asesinato de la estatua.

El quenepo macho es el "Dios" ausente y presente. La ausencia del árbol en la obra (específicamente en las retrospectaciones) es, fundamentalmente, el silencio de "Dios" desarrollado hasta sus últimas consecuencias. Su presencia, aunque no tiene realidad auténtica, siempre está en la imaginación del niño.

La muerte de don François, del quenepo macho, del padre significa el fin del patriarcado, el cual tiene función trágica para el niño. Al ver que los valores encarnados en las figuras masculinas se eliminan y se sustituyen por los valores nuevos, el progreso, encarnado en Mercedes, Michelín niega un posible cambio de su realidad y de la posibilidad de alcanzar la vida auténtica. Escoge la muerte para poder mantener unos

valores en el plano ideal. Pierde contacto con la realidad y se eleva al plano ultraterreno.

Michelín es un personaje con toda la grandeza del héroe trágico. Abandonado a la incomprensión del mundo y a un "Dios" que se le oculta, sólo encontrará en el sufrimiento y en la muerte el único valor que le queda. Michelín, moribundo, alza los ojos y pronuncia sus últimas palabras a un Dios que no lo ha escuchado:

Michelín - (alzando los ojos al cielo, con voz desgarrada) ¡Apaga, Tú, Dios, las velitas! ¡Y perdona a Michelín! (muere). (p. 118).

Dios no le contesta.

Michelín muere como un crucificado, y sobre su rostro la luz azul que simboliza su mundo de ideales, más bien de valores absolutos por los que muere:

/.../ Michelín se ha detenido. Su cuerpo está en el centro mismo del enrejado. Se vuelve y queda de frente /.../ en lugar de aferrarse a los hierros con sus manos, pasa los brazos a través de éstas, de modo que los brazos, doblados, servirán de sostén a la parte superior de su cuerpo. La luz azul se intensifica sobre su rostro angustiado). (p. 117-118).

Concluimos que Un niño azul para esa sombra, a pesar de que comienza como una obra rigurosamente trágica y termina de igual manera, tiene un elemento que es una falta de personaje trágico. Este es el hecho de que aunque sea simbólicamente, se enfrenta al mundo por medio del ataque a la estatua. A pesar de esto, consideramos a Un niño azul para esa sombra,

como una obra cuya estructura significativa es la visión trágica pues el universo de "Dios" /quenepo macho / valores absolutos, en ningún momento sustituye al mundo.

CAPITULO VI
EL APARTAMIENTO

Carola y Elpidio, los protagonistas de El apartamento, son dos seres que están atrapados dentro del apartamento. Su única función es, para Carola la de medir la cinta azul; para Elpidio, la de armar el rompecabezas. "Ellos", personajes in-nombrados, les permiten a Carola y a Elpidio vivir en el aparta-
tamiento a cambio de que éstos olviden su pasado. Aparecen en el apartamento, sin saber cómo, Lucío y Terra que encarnan el pasado de los protagonistas. Lucío y Terra, quieren que Elpidio y Carola recuerden el pasado, cuando ambos participa-
ban de la creación cultural. Carola y Elpidio rechazan la tentación que se les ofrece de recordar, por temor a la ame-
naza de perder el apartamento. Cuprila y Landrilo son media-
dores de "ellos", son los vigilantes que se ocupan de que se mantenga el comportamiento adecuado en el apartamento. También aparece misteriosamente en escena Tlo, el indio, que viene a matar a "ellos". A su vez Cuprila y Landrilo vienen a sacar del apartamento a Lucío y a Terra. Los vigilantes se llevan los cuerpos inertes de Lucío y Terra, y dejan a Tlo para que Carola y Elpidio lo maten. Finalmente, el indio desaparece dejando a Carola y Elpidio con la posibilidad de la salvación o de la muerte.

En El apartamento, el autor utiliza y desarrolla varias estructuras que ya había introducido en su obra anterior, Carnaval afuera, carnaval adentro. En esta obra los personajes se debaten en un mundo mecanizado y materializado, reducido al absurdo. Los valores, o se han perdido o están en vías de desaparecer. Angel, el artista de la obra, exclama:

Angel - /.../ ¡Todos han traicionado la vida!¹

El mundo de "antes" que vimos en Los soles truncos y la defensa del patriarcado en Un niño azul para esa sombra, ya no están presentes ni en Carnaval... ni en El apartamento.

Lo que aún perdura en Carnaval... es la idea que aparece desde su primera obra, El hombre y sus sueños: que el hombre se puede salvar a nivel individual mediante el acto de creación cultural. También aparece el tema taíno, que introduce por primera vez en Carnaval..., y que más tarde lo recuperará en El apartamento:

Tía Matilde - /.../ Allá quedó la montaña. Nada de su poesía traigo yo. He bajado con el espíritu guerrero de mis muertos taínos. Vengo a matar o a morir /.../²

En Carnaval..., el "ellos" de Los soles truncos y el "ella" (Mercedes) de Un niño azul para esa sombra, es Mack. Este per-

1

René Marqués. Carnaval afuera, carnaval adentro, p. 44.

2

Ibid., p. 77.

sonaje no aparece nunca en escena, es el sistema, el dominador, que vuelve a ser "ellos" en El apartamento, y que va a tener de mediadores a Cuprila y Landrilo.

Veremos, ahora, someramente algunos aspectos de la estructura englobante que nos ayudarán a una mejor comprensión de la obra, para pasar a las estructuras parciales. La dominación extranjera por medio de la dependencia económica y el desarrollo industrial dependiente, crearon hondas preocupaciones en René Marqués. La sociedad industrial fue para él un aspecto negativo pues consideró que traía consigo la quiebra de valores morales:

/.../ La quiebra estrepitosa de valores morales y éticas ante el apogeo de las bienandanzas económicas /.../ y la espantosa confusión intelectual y espiritual del puertorriqueño frente al asedio total de que es objeto para lograr su conformista aceptación del Status quo, son algunos de los signos reveladores de cómo se han roto las defensas tradicionales e integridad colectivas /.../³

La imposición de valores de la sociedad industrial en la sociedad puertorriqueña, fue para Marqués una amenaza para la identidad del puertorriqueño:

/.../ En esta era de supercivilización /.../ la destrucción moral, cultural y espiritual a manos de una nación dominadora es para un pueblo amenaza más real e inmediata que la obsoleta destrucción por medios físicos.⁴

Con El apartamento, el autor quiere demostrar cómo la

3

René Marqués. El puertorriqueño dócil y otros ensayos, p. 196.

4

Ibid., p. 75.

tecnología, la dependencia económica y la dominación extranjera, pueden conducir a la reducción del ser humano a una especie de máquina y a que éste olvide sus valores culturales. Sus personajes se ven forzados a estar en una encerrona a cambio de la dependencia económica; dependen de "ellos" para su subsistencia. "Ellos" les proveen el apartamento, las comidas y la ropa, todo a cambio de la sumisión total.

El hecho de que los personajes estén arrojados en el apartamento, tiene función trágica. Elpidio y Carola viven en una encerrona tanto física como espiritual, que los lleva a renegar de sus valores culturales. La estructura parcial más importante en El apartamento⁵ es la alienación. Carola y Elpidio son dos seres alienados: alienados de los otros por el distanciamiento social que han aceptado; y alienados de sí mismos por el olvido de su verdadera actividad vital. Son dos muertos en vida, por eso están "maquillados de blanco mortuario". La crisis con el mundo se da en la medida en que Carola y Elpidio han permitido que "ellos" rompan los vínculos que los enlazaban con el mundo exterior. Ya no son parte del mundo, sólo pertenecen al apartamento:

Carola - Es cierto. Perdona. Estamos... Perteneceemos...

Elpidio - El apartamento.

Carola - Sin salida.

Elpidio - Eso es, sin salida (p. 68).

5

René Marqués, El apartamento, Río Piedras, P. R., Edit. Cultural Inc., 1971, 107 p. (En adelante el número de página aparecerá entre paréntesis, al lado de la cita. Las citas corresponden a la edición indicada en la nota).

La escenografía en El apartamento es abstracta y constituye la expresión física y geográfica de un encierro que realmente sobrepasa el límite de lo físico. El espacio es "frío, impersonal, deprimente en su monótona nitidez y eficiencia", da "sensación de enclaustramiento". (p. 14). En la descripción del apartamento, Marqués utiliza expresiones que refuerzan el encierro del lugar: puerta que abre en forma de trampa (p. 14); pasillo desolado y profundo (p. 14); ascensor que no se sabe si sube o baja, que es una caja hermética (p. 26).

Los objetos de la escenografía están reducidos a su funcionalidad, no hay nada que recuerde un pasado "mejor":

/.../ Los materiales utilizados son plásticos o sintéticos, tanto en construcción como en el mobiliario. Los diseños de los muebles -algunos de cristal artificial- son casi alucinantes en su escueta funcionalidad /.../ (p. 14).

El espacio refuerza la alienación ya que el aprisionamiento contribuye a que los personajes pierdan el verdadero sentido de sus vidas y como consecuencia tiene función trágica pues al separarse de la realidad se condena aún más la insuficiencia del mundo.

Carola y Elpidio pasan el tiempo trabajando cada uno en lo suyo: Carola mide la cinta, Elpidio arma el rompecabezas, "cada personaje sin interrumpir su tarea, pero hay en las palabras cierta subterránea, innombrada angustia" (p. 17). Los personajes están solos, abandonados, en una encerrona. En el apartamento:

/.../ No hay ventanas /.../ Al fondo, centro, puerta cuya hoja única se abre hacia arriba, en forma de trampa /.../ (p. 14, subrayado nuestro).

Están incomunicados, no saben si hay más gente en el mundo:

Carola - /.../ ¿Habrán más?
 Elpidio - ¿Más qué?
 Carola - Más gente.
 Elpidio - ¿Más gente? ¿Dónde?
 Carola - Más gente en el mundo. ¡Sería horrible!
 Elpidio - ¿Qué sería horrible?
 Carola - Que fuésemos nosotros los únicos. (p. 36-37)

Carola y Elpidio actúan y hablan como máquinas:

Carola - /.../ Puedo al menos servirlo. De la botella a la taza. De la botella a la taza. De la botella a la taza. (p. 26).

El diálogo entre ellos es por lo general escueto y repetitivo:

Elpidio - Bajé y subí tres veces.
 Carola - ¿Y... la puerta?
 Elpidio - No hay puerta.
 Carola - ¿Buscaste bien?
 Elpidio - No hay puerta.
 Carola - ¿Estás seguro?
 Elpidio - No hay puerta. (p. 11, subrayado nuestro).

Repiten las cosas como si fueran "robots".

Carola - Aquí no hay polvo, Jamás hay polvo, señorita. El aire está científicamente acondicionado, científicamente filtrado, científicamente... (p. 71).

No solamente su físico está limitado, sino que les está prohibido mirar hacia atrás, recordar su pasado, pues si lo

hacen pierden el apartamento:

Carola - /.../ Y en el apartamento no se permiten hijos, nietos... ni recuerdos /.../ (p. 94).

Las cosas del pasado se ven disminuidas o eliminadas a cambio de mantener el apartamento.

La suerte está echada desde el principio. La trampa en que se encuentran no les permite salida. Carola y Elpidio no le reconocen al mundo ninguna forma de existencia real. Niegan el mundo pasado para poder conservar su presente que también rechazan. Rechazan dos mundos: el mundo presente de los objetos y el mundo pasado de Lucío y Terra.

Al apartamento llegan unos objetos que son rechazados por Elpidio y Carola. Estos objetos son: una plancha, una máquina de lavar y un juego de ollas. Son la amenaza del mundo y aceptarlos implica un compromiso. Elpidio y Carola niegan el mundo presente al rechazar los objetos que llegan del mundo. Lo que viene de "ellos" no puede ser bueno. Cuando llega un paquete Elpidio dice:

Elpidio - Nada bueno traerá esto. Nada bueno. (p. 34)

Carola muestra ambigüedad en cuanto a los objetos. A veces los quisiera aceptar, a veces no. De primera instancia quisiera abrirlos:

Carola - Lo abro.

Elpidio - ¿para qué?

Carola - Para saber, Elpidio. ¿Lo abro? (p. 33)

Carola abre el paquete y Elpidio le reprocha que al abrir el paquete está aceptando la provocación y le dice:

Elpidio - Quiero tu bien, como el mío. Devuélvelo todo. (p. 35).

Carola se da cuenta de su error y más adelante le contesta:

Carola - No deseo nada. (p. 38).

El rechazo a los objetos es un rechazo a "ellos", pues los objetos son cosas que "ellos" envían:

Elpidio - Voy a coger toda la nueva basura que hayan dejado ahí y la voy a llevar al ascensor... (p. 39).

El pasado inmediato también se niega:

Carola - Antes no era así.

Elpidio - ¡Cállate!

Carola - ¿Qué dije?

Elpidio - Dijiste: "antes".

Carola - ¿Y qué quiere decir "antes"?

Elpidio - No sé. Pero es una palabra fea. (p. 30).

El negar el pasado inmediato hace que esta obra sea diferente, en ese aspecto, a Los soles truncos y a Un niño azul para esa sombra, donde sí se aceptan los valores de ese pasado, aunque se reconoce que está muerto. En Los soles truncos, la palabra "antes" se admite como la vida segura, como el mundo cuyos valores se quieren mantener.

Carola y Elpidio, ambos personajes trágicos, tienen una visión diferente. Carola no advierte, como lo hace Elpidio,

los obstáculos que imposibilitan su conciliación con el mundo. Tiene la ilusión de que la vida en el mundo podría ser posible:

Carola - /.../ Si es así, el indio puede salvar a América... También puede salvarnos a nosotros. (p. 68).

Es Carola quien abre los paquetes por curiosidad, sin advertir que podría ser una provocación por parte de "ellos" y de su parte, una aceptación del compromiso con el mundo. Elpidio le dice:

Elpidio - Hay solo dos posibilidades. O quieren ahogarnos con cosas perfectamente inútiles; y lo lograrán si sigues abriendo sus envíos. O están provocándonos para que añoremos... Para que nos rebelemos. Si lo logran, estaremos perdidos. ¿Comprende-, imbécil? ¡Perdidos! (p. 35).

Elpidio por su parte está consciente de la situación, de que no hay salida:

Lucío - ¿Marcharme? Tú mismo has dicho que no hay salida.

Elpidio -No la hay para mí. (p. 51).

No hay salida para él, pues así lo ha querido al aceptar el apartamiento.

No considera la idea de vivir de manera satisfactoria en el mundo. Está consciente de la imposibilidad moral del compromiso:

Elpidio - La fé murió hace tiempo en nuestro mundo. (p. 105).

Lucío

Carola y Elpidio ven el mundo al nivel de la apariencia, como algo inexistente. Elpidio se pregunta:

Elpidio - ¿Existimos nosotros? (p. 37).

Elpidio le asegura a Lucío cuando éste le quiere hacer recordar su pasado como artista:

Elpidio - /.../ Nada de lo que dice ha ocurrido jamás. (p. 49).

Carola le dice a Terra:

Carola - ¿Cómo quiere que recuerde algo que jamás he vivido? /.../ (p. 56).

El mundo tiene varios mediadores que son diferentes en su función: Terra y Lucío, "ellos", Cuprila y Landrilo y los objetos que llegan al apartamento. El autor describe a Terra y Lucío como llenos de vida, "contrastando con el maquillaje mortuario de Elpidio y Carola". (p. 40). Terra y Lucío, que podrían ser parte de la identidad perdida de los personajes, son la encarnación de los valores pasados de los protagonistas, del acto de creación cultural: Terra de la literatura y Lucío de la música. Ambos valores han sido borrados de la mente de Carola y Elpidio por medio de una especie de lavado cerebral que le han hecho "ellos" a cambio de permitirle vivir en el apartamento. Lucío quiere recuperar para Elpidio, el pasado que ha mantenido a través del tiempo,

Lucío - /.../ El tiempo no ha pasado por mí. (p. 45).

al presente de Elpidio y le propone compromiso para salvarlo:

Lucío - No reniegues, de mí, maestro. Soy hechura tuya. Tú me has llamado. Soy parte de tu creación. Ayúdame a ser. Enséñame a crear. Enséñame creando tú. Crea tú, Elpidio, crea de nuevo. Tus manos sobre el teclado, tus manos creadoras, tus manos salvadoras. (p. 90).

Elpidio no lo acepta, ignora las palabras de Lucío:

(Elpidio va a la mesa, se derrumba en la silla, mira el rompecabezas y empieza a trabajar en él). (p. 91).

Terra también le propone compromiso a Carola:

Terra - Sálvate, Carola. Aún es tiempo. Sálvate, salvándonos a nosotros. Crea otra vez, crea. Tus manos creadoras pueden romper el hechizo. Tus manos otra vez en el acto sagrado, tus manos arrancándole a la creación poesía, tus manos prodigando por nuestra América el amor. Tus manos Carola, tus manos creadoras, tus manos salvadoras. (p. 95).

Carola rechaza la proposición:

Carola - Déjeme usted por favor. Yo soy la que mide la cinta azul. (p. 96).

El estado de alienación en que se encuentran Carola y Elpidio, les impide reconocer en Terra y Lucío propiedades que son suyas. Carola y Elpidio se alienan de su propia identidad.

Lucío le reprocha a Elpidio el haber claudicado su pasado, el haber traicionado su misión como creador:

Lucío - Es mi voz, Elpidio. Es tu voz, una voz sin raíces que ha traicionado su misión.

Elpidio pregunta:

Elpidio - ¿Misión? ¿Misión? No hay misión alguna...

Lucío le recuerda a Elpidio:

Lucío - Si, la misión de no desperdiciar la vida, la misión de crear, de utilizar el talento que nos fuera dado en el acto salvador de la creación /.../ (p. 89).

El "ellos" de El apartamento es un Estado que los mantiene alienados pues ni siquiera saben dónde están:

Carola - ¡Elpidio! ¡Sabremos al fin donde vivimos!
Mira la dirección. (p. 22).

"Ellos" han convertido el apartamento en una prisión, y tienen en torno a ella un aparato de observación, saben de algún modo cuándo no se ha cumplido con la tarea:

Landrilo - Hace tres días que no se usa el televisor, tres días que no se ven los programas obligados, tres días sin estudiar en la pantalla las técnicas precisas. (p. 80).

La función de "ellos" es modificar a Elpidio y a Carola, volverlos individuos dóciles. Se ocupan de todos los aspectos: de su alimentación, de su conducta diaria, de que se dediquen a su especialización. El aislamiento respecto al mundo exterior elimina la posibilidad de rebelión. La disciplina les impone un trabajo que sirve como medio seguro contra los posibles desvíos de su imaginación:

Carola - ¿Para qué nos habrán asignado esas tareas?

Elpidio - Para mantenernos ocupados, supongo. (p. 19).

"Ellos" no quieren que los protagonistas recuerden, sin embargo, los provocan enviándole cosas:

Carola - Tú sabes por qué nos provocan.
Elpidio- Quieren perdernos. (p. 35).

Elpidio y Carola le temen al presente:

Elpidio - ¿Quiénes son ustedes?
Cuprila y Landrilo - Somos los inspectores.
/.../ (Elpidio y Carola se miran atemorizados. Se acercan con lentitud uno al otro y al fin se abrazan estrechamente). (p. 79).

Cuprila y Landrilo son los vigilantes, mediadores de "ellos" los que obligan a Carola y Elpidio a renegar el pasado:

Landrilo - ¿Y la memoria?
Elpidio - ¿Qué memoria?
Landrilo - Lo que era su memoria.
Elpidio - Yo no tengo memoria.
Cuprila - ¿Y el pasado?
Carola - ¿Qué pasado?
Cuprila - Lo que era su pasado.
Carola - Yo no tengo pasado (p. 82).

Carola y Elpidio aceptan ante Cuprila y Landrilo que no tienen ni memoria ni pasado, pero varias veces admiten los recuerdos:

Carola - Dime tú ¿qué es Mirasol?
Elpidio - ¿Mirasol?
Carola - Mirasol.
Elpidio - ¿Una flor?
Carola - ¿Girasol? No, no, Mirasol.
Elpidio - ¿Mirasol? Un lugar.
Carola - ¿En la montaña?
Elpidio - En la montaña. (p. 69).

Carola recuerda a su familia, y le hace a Terra la historia de cómo conoció a Elpidio:

Terra - Linda historia, Carola, ¿Y hubo hijos?

Carola - Cuatro. Dos varones, y dos niñas. Y hubo nietos creo. (p. 93).

Tanto Carola como Elpidio rechazan el mundo presente, pero lo engañan para poder vivir, para poder seguir en el apartamento. Cuprila y Landrilo los amenazan de que el haber tenido huéspedes (Terra y Lucío) ha sido una violación:

Cuprila - Esa violación puede costarles el apartamento.

Landrilo - ¿Desea usted que le eche del apartamento?

Elpidio - No, no, en modo alguno

Landrilo les explica cuáles son las consecuencias de violar el reglamento:

Landrilo - Pierde el apartamento con todas sus conveniencias /.../ (p. 81).

Elpidio - ¡No, no! ¡Eso no! (p. 82)

Cuprila le advierte a Carola:

Cuprila - Decídase pues. O se atiene al reglamento que rige la posesión del apartamento o... (p. 82).

Carola contesta:

Carola - Eso es. Eso es. Yo me atengo al reglamento. (p. 82).

Al aceptar el reglamento, Carola y Elpidio transforman la victoria moral en victoria material.

Carola y Elpidio no tienen posesión de sus propias posibilidades. Han caído bajo la dominación de "ellos". Valores y modo de vida son impuestos por la sociedad de "ellos". Su

circunstancia les hace vivir en el presente que es absurdo.

Elpidio se pregunta:

Elpidio - ¿Hay algo lógico? /.../ (p. 21).

Los objetos que llegan al apartamento son testimonio de la existencia del mundo industrial, del mundo que los ha reducido a lo que actualmente son. Son objetos que podrían ser útiles, pero se les despoja de su significación real: el valor de uso. El objeto funcional se convierte en objeto decorativo, se disfraza de inutilidad:⁶

Elpidio - O quieren ahogarnos con cosas perfectamente inútiles /.../ (p. 35).

El autor intenta una crítica al valor de cambio, a la proliferación de objetos, a la forma de vida moderna que impersonaliza nuestros actos, que produce inconexión en los aspectos vitales del individuo. Marqués denuncia "la frenética y desesperada consecución de bienes materiales a cualquier precio".⁷ Pero al criticar el valor de cambio, también priva a los objetos de su valor de uso para convertirlos en artículos inútiles. El rechazo a los objetos es un rechazo a la producción industrial.

En la obra hay un discurso contra la especialización. Elpidio es el que arma el rompecabezas; Carola es la que mide la

⁶

Para más información sobre la función de los objetos, véase a Jean Baudrillard, La moral de los objetos. Función - signo y lógica de clase. En: Los objetos, p. 37-75.

⁷

René Marqués, El puertorriqueño dócil y otros ensayos, p. 62, (subrayado del autor).

cinta azul. Carola quisiera cambiar de trabajo:

Carola - Quisiera cambiar.
 Elpidio - ¿Cambiar?
 Carola - Sí.
 Elpidio - ¿Sugieres algo?
 Carola - Mide tú. Y yo armo el rompecabezas.
 Elpidio - Imposible. Yo no sé medir y tú no sabes armar el rompecabezas. (p. 19)

La especialización y mecanización se presentan como faltas de lógica:

Elpidio - Siempre fuiste una mujer lógica, Carola.
 Carola - ¿Qué somos ahora?
 Elpidio - Dos especialistas. (p. 26)

Esta crítica del autor es un aspecto de su falsa conciencia. Hay esferas en la vida del hombre donde la automatización puede ir contra el propio interés del hombre, pero hay otras en que el proceso de automatización es beneficioso para el hombre:

Debido a la progresiva complejidad de la civilización, el hombre debe automatizar nuevas esferas de su actividad, a fin de liberar espacio y tiempo para los problemas auténticamente humanos.⁸

La cuenta regresiva de la cinta por parte de Carola es una microestructura que nos da la imagen de la reducción a la que han sido conducidos por medio de la dominación de "ellos";

Carola - Ciento cuarenta y tres, ciento cuarenta y dos, ciento cuarenta y uno, ciento cuarenta... (p. 16).

El rompecabezas es la imagen de "un ser fragmentado o escindido viviendo en un mundo escindido o fragmentado o bien disperso y en espera que alguien reúna las piezas del rompecabezas".⁹ Es una representación simbólica de la alienación del individuo en la sociedad capitalista, de la pérdida de la individuación y por tanto:

Elpidio - No puede completarse el brazo. Primera era la cabeza. Siempre queda algo incompleto. (p. 30).

Lucío, el pasado, parece poder completar el rompecabezas, parece tener la clave para reunir las piezas y ayudarle a recuperar la identidad a Elpidio:

Lucío - Esa pieza, maestro. Si la colocaras...

Elpidio rechaza la ayuda:

Elpidio - No. (p. 71).

Ambas imágenes, el rompecabezas y la cuenta regresiva, son símbolos de la crisis de identidad de Carola y Elpidio. También refuerzan el estatismo en la obra. El hecho de que Carola y Elpidio no hagan otra cosa que cortar la cinta y armar el rompecabezas, respectivamente, crea una atmósfera de pesadez y monotonía, de que no pasa nada.

El estatismo, el permanecer en un mismo estado, permea toda la obra. Los personajes tienen una visión estática y

aislada de los procesos históricos, desde que comienza la obra hasta que termina, pues Carola y Elpidio deciden permanecer en el apartamento.

Las unidades de lugar y tiempo son microestructuras que refuerzan el estatismo y la impotencia que observamos en Carola y Elpidio; estos se abandonan, sin respuesta al mundo. La acción se desarrolla toda en un mismo día y es uno solo el espacio. De las tres obras, El apartamento es donde el espacio es más limitado. No entra la luz del sol como Los soles truncos, pues no hay ventanas, y la puerta que hay no abre hacia afuera. El movimiento escénico es muy limitado, ya que los personajes pasan la mayor parte del tiempo sentados, haciendo su labor. Esto nos da la imagen del hombre aprisionado que niega ver la vida de un modo racional y que niega dar un paso adelante para su humanización y para el compromiso con el mundo.

En Los soles truncos y en Un niño azul para esa sombra, hay retrospectivas. Los protagonistas van al pasado, pues añoran los valores del mundo de "antes". En El apartamento, no hay retrospectivas. Los personajes del pasado vienen al presente a intentar traer el "antes" que Carola y Elpidio rechazan.

Carola y Elpidio parecen que no tienen exigencias en el mundo, que han claudicado sus valores. Estructura que está presente en Carnaval afuera, carnaval adentro, donde se pierden los valores. A pesar de que Rosita muere para salvar a Angel, el pintor, al final éste se une al carnaval o la farsa "donde

la risa -aparencial alegría y frivolidad de un mundo material y mecanizado- oculta la tragedia de un pueblo que vertiginosamente va perdiendo o, peor, vendiendo sus valores más auténticos".¹⁰

De pronto, aparece Tlo, el indio, que es parte de un pasado remoto, como valor absoluto. Carola cree que que Tlo puede ser lo que ellos no debieron haber olvidado:

Carola - ¿Lo que fuimos? Lo que deberíamos ser, o... por lo menos no haber olvidado? (p. 100).

Tlo, es el "Dios" ausente y presente. Aparece y desaparece misteriosamente. Ausente, pues no da a los personajes ninguna indicación sobre el modo de actuar y de vivir para realizar sus valores en el mundo; presente en la conciencia, en tanto que exigencia absoluta de una pureza y totalidad irrealizables en la vida mundana. La aparición de Tlo trae consigo, sobre todo para Carola, la apuesta de si pueden o no recuperar su identidad por medio del indio:

Carola - Quizás él, el indio... (p. 106).

El indio viene a matar a "ellos", es la "conciencia histórica", que podría acabar con el apartamiento, con la mecanización, con la dependencia, y conciliarlos con sus raíces:

10

F. Vázquez Alamo, Breve análisis crítico. En: Carnaval afuera, carnaval adentro, p. 11-12.

Tlo - Por siglos yo he querido matarlos. No he podido aún. Pero algún día yo podré. Algún día mataré. (p. 101).

Tlo aparece como posibilidad:

Carola - /.../ (Corta con el cuchillo la cuerda que ata las manos de Tlo) /.../ Todavía hay lugar para la fe, Elpidio. (p. 105).

Elpidio no lo cree así:

Elpidio - La fe murió hace tiempo en nuestro mundo, Carola. (p. 105).

El "nuestro mundo" parece ser el mundo de la creación cultural. Marqués parece haber perdido la fe en el arte como salvación. Desde El hombre y sus sueños, Marqués postula la salvación e inmortalidad del hombre mediante la creación, utilizando la Sombra azul:

Sombra azul - /.../ El poder de la inmortalidad estuvo en ti. ¡Y es tu obra la que te salva!¹¹

En Carnaval afuera, carnaval adentro, Marqués parece creer aún en la salvación por la creación, cuando Angel, quiere morir y Tía Matilde le dice:

Tía Matilde - /.../ (Ya frente a él se quita el "guanín" y se lo pone en el cuello a él) Por el amor, por el arte, por la libertad. ¡Vive y lucha! /.../¹²

La música en El apartamento consiste en "una alternada

¹¹ René Marques, El hombre y sus sueños, p. 40.

¹² René Marqués, Carnaval afuera, carnaval adentro, p. 126.

y dramática lucha entre música atonal y estridente moderna y música dulce de flauta o caramillo de la región de los Andes". (p. 13). La lucha entre ambas músicas es la lucha entre el presente de los personajes y el pasado remoto que quiere resurgir como salvación.

A pesar de que Tlo aparece como posibilidad de salvación no puede sustituir al mundo, no es una salida real, pues es un Dios muerto. La invocación de la esencialidad taína del puertorriqueño constituye una mistificación:

La verdadera restitución de lo primitivo a la historia cultural puertorriqueña -trátase del legado taíno o del africano- no puede venir de las distorsiones mistificadoras de una visión romántica de la historia, ni de la exaltación de "símbolos de resistencia" /.../13

Al final de la obra, cuando suena el timbre Carola y Elpidio dicen:

Carola - Quizá sea el final.

Elpidio - ¿La muerte, Carola?

Carola - O la liberación, Elpidio. (p. 107).

Tlo permanece como Dios ausente y presente, pero a ese Dios oculto se le oponen "ellos" también ocultos, que vigilan sus acciones.

Concluimos que El apartamento no es una obra rigurosamente trágica. No es trágica respecto a que Carola y Elpidio engañan al mundo para seguir viviendo en el apartamento,

convirtiendo así la victoria moral del trágico en una victoria material. Es trágico en la medida en que sus personajes le dicen no a la vida, igual que la Hortensia de Los soles trun-
cos y se mantienen en una encerrona. René Marqués reduce el tema existencialista al absurdo ya que sus personajes aceptan la alienación como condición eterna del hombre.

Marqués parece decirnos que si nos olvidamos del pasado y nos dejamos dominar por la sociedad mecanizante y por la dependencia y si nos distanciamos del resto de América, terminaremos tan alienados como Carola y Elpidio. Pero la solución final, el hecho de que los personajes encuentren una posibilidad en el indio, es una solución más enajenante y reaccionaria que la docilidad de Carola y Elpidio.

CONCLUSIONES

Hemos demostrado a lo largo de esta investigación que nuestro instrumento de análisis conceptual, la visión trágica, se aplica en el caso de las tres obras analizadas. Se revela, pues, en nuestra investigación que estas obras tienen en común como estructura significativa una visión trágica del mundo. Esta visión tiene como primera semilla de su génesis, la ideología determinista y pesimista de la generación del '30 y la continuación de esa ideología por René Marqués y otros intelectuales contemporáneos de él. Su visión de mundo se transforma en trágica por su interpretación de la realidad futura de Puerto Rico como un "callejón sin salida" y ante la pérdida de viejos valores. Todo, a causa de los cambios políticos, sociales y económicos que sufrió la sociedad puertorriqueña en las décadas del '30, '40 y '50. Particularmente el cambio de una sociedad agraria a una industrial dependiente.

Como hemos explicado en nuestro trabajo, la visión trágica del mundo como estructura significativa cristaliza en las tres obras: Los soles truncos, Un niño azul para esa sombra y El apartamento.

Las estructuras parciales más importantes en Los soles

truncos son el tiempo y el espacio, reforzados por la pérdida del patriarcado y la decadencia social, entre otras. En Un niño azul para esa sombra, la estructura parcial más importante es el machismo (pérdida del patriarcado), entrelazada con las estructuras parciales del progreso e incomunicación. La alienación resulta como estructura parcial más significativa en El apartamento, reforzada por el encierro y el rechazo al mundo industrial. Debemos señalar que estas estructuras están estrechamente vinculadas a otras que por lo general afirman la visión trágica. También están presentes las microestructuras de técnicas teatrales, de lenguaje y estilo. Sobre estas estructuras me he limitado a señalar las que son significativas para el estudio de la visión trágica.

Sin embargo, hay importantes diferencias en las tres obras. De las tres, Los soles truncos es la única rigurosamente trágica. Inés, Hortensia y Emilia son personajes con toda la grandeza del personaje trágico. Su victoria sobre el mundo, es una victoria moral, no una victoria material que implica un compromiso con el mundo. En Un niño azul para esa sombra, el personaje se enfrenta simbólicamente al mundo, lo que constituye una falta para el personaje trágico; aún así la obra es trágica, pues el universo de los valores del niño no sustituye al mundo ni supera el pensamiento trágico. Los personajes de El apartamento, convierten su victoria en una material sobre el mundo, para poder seguir viviendo en el apartamento, pero al igual que en las otras dos obras,

el universo de "Dios" no sustituye al mundo.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras de René MarquésA. Teatro

1. Los condenados. 1942. /texto inédito/.
2. El hombre y sus sueños. Esbozo intrascendente para un drama trascendental. Asomante, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1948, Año IV, Núm. 2, p. 52-72.
3. Palm Sunday. 1949, 41 p. /manuscrito a maquina/-
4. La carreta, comedia puertorriqueña en tres actos. San Juan, Puerto Rico, Casa Baldrich, 1952, 76 p.
5. Juan Bobo y la dama de occidente, pantomima puertorriqueña para un ballet occidental. México, Imprenta Juan Pablos, 1956, 54 p.
6. El sol y los MacDonalld. Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1957, año XII, Núm. 1, p. 42-82.
7. Teatro: Los soles truncos. Un niño azul para esa sombra. La muerte no entrará en palacio. México, Arrecife, 1959, 304 p.
8. La casa sin reloj. Comedia antipoética en dos absurdos y un final razonable. Xalapa, México, 1962.
9. Purificación en la calle del Cristo. (cuento); y Los soles truncos, comedia dramática en dos actos. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1963, 77 p.
10. El apartamento; encerrona en dos actos. Barcelona, Ediciones Rumbos, 1966, 131 p.
11. Mariana o el alba. Drama histórico en tres actos y diez cuadros. Villa Nevárez, Río Piedras, P.R., 1965, 115 p.
12. Sacrificio en el Monte Moriah, drama en catorce escenas cinematográficas. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1969, 150 p.

13. David y Jonatán. Tito y Berenice. Dos dramas de amor, poder y desamor. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1970, 101 p.
14. Carnaval afuera, carnaval adentro, carnavalada en tres pasos y varios golpes de tambor. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1971, 130 p.
15. Via crucis del hombre puertorriqueño. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1971, 19 p.
16. Teatro II: El hombre y sus sueños. El sol y los MacDonal. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1971, 166 p.
17. Teatro III: La casa sin reloj. El apartamento. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1971, 207 p.

B. Poesía

1. Peregrinación. San Juan, Puerto Rico, Imprenta Venezuela, 1944, 77 p.

C. Libros de Cuentos

1. Otro día nuestro. Prólogo de Concha Meléndez. San Juan, Puerto Rico, Imprenta Venezuela, 1955, 131 p.
2. En una ciudad llamada San Juan. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, 136 p.
3. Ese mosaico fresco sobre aquel mosaico antiguo. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1975, 83 p.
4. Inmersos en el silencio. Portada e introducción de José M. Lacomba. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1976, 171 p.

D. Cuentos sueltos

1. "Crepúsculo". Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 17 de mayo de 1941, XI, 285, p. 59-62.
2. "Sus ojos verdes". Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 16 de agosto de 1941, p. 10, 24, 58.
3. "En el campo no es lo mismo". Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 28 de junio de 1941, p. 5, 20, 21, 54.

4. "El bastón". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, abril-junio de 1975, V, 4, p. 43-53.

E. Novelas

1. La víspera del hombre. México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, 270 p.
2. La mirada. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1976, 100 p.

F. Ensayos

1. Ensayos. San Juan, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1966, 243 p.
2. El puertorriqueño dócil y otros ensayos. 1953-1971. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1977, 306 p.

G. Trabajos para el Departamento de Instrucción Pública
Libros para el Pueblo

1. Los casos de Ignacio y Santiago. San Juan, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1953, 47 p.
2. Cinco cuentos de miedo. San Juan, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1953, 48 p.
3. El niño y su mundo. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de la Comunidad, 1954.
4. Los derechos del hombre. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1957, 104 p.
5. El cazador y el soñador, milagro de Navidad. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1960, 21 p.
6. El hombre de la sonrisa triste. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1963, 31 p.
7. Las ideas, los otros y yo. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1966, 53 p.

8. Emigración. San Juan, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1966, 95 p.
9. La esclavitud. San Juan, Departamento de Instrucción Pública, División de la Comunidad, 1967, 24 p.
10. La familia. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1967, 72 p.
11. Tu casa y la mía. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1967, 63 p.
12. Isla y pueblo (Noticias de Borikén). San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1968, 74 p.
13. Guardarrayas. San Juan, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1969, 24 p.
14. Liderato. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, 1969, 13 p.
15. Lucha obrera. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, s.f., 71 p.
16. Los inocentes y la huida a Egipto. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, s.f., 14 p.

Guiones cinematográficos

1. "Una voz en la montaña". 1956, 14 p.
2. "Cuando los padres olvidan". 1957.
3. "Juan sin seso". 1959.
4. "Ignacio". 1960.
5. "Milagro en la montaña". 1962.
6. "Intolerancia". 1964.
7. "La noche de Don Manuel". s.f.

H. Artículos

1. "Desde España: Unamuno en Salamanca". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 4 de agosto de 1946, p. 10.
2. "Desde España: 'Desromantizada' La Dama de las Camelias". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 8 de septiembre de 1946, p. 2.
3. "Desde España: Quijotes granadinos". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 15 de septiembre de 1946, p. 2.
4. "Desde España: Panorama de la poesía en España". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 26 de septiembre de 1946, p. 7.
5. "Desde España: Luca de Tena y el español". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 20 de octubre de 1946, pp. 2, 10.
6. "Desde España: Algo sobre teatro puertorriqueño (Recordando un tema olvidado)". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 27 de octubre de 1946, pp. 2, 14.
7. "Desde España: La técnica teatral: la escenografía". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 3 de noviembre de 1946, p. 2.
8. "Desde España: Diálogo de Jardiel Poncela para el comediógrafo novel". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 10 de noviembre de 1946, p. 4.
9. "Desde España: Castilla, al aire". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 24 de noviembre de 1946, p. 4.
10. "Desde España: El teatro moderno interpreta a Calderón". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 1 de diciembre de 1946, pp. 4, 16.
11. "Desde España: El María Guerrero, Teatro Nacional". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 8 de diciembre de 1946, p. 4.
12. "Desde España: La España literaria de hoy vista por un español". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 22 de diciembre de 1946, p. 5.
13. "Desde España: La ciudad universitaria". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 29 de diciembre de 1946, pp. 2, 12.

14. "Desde España: Exhibición de códices y antiguos manuscritos en Salamanca". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 9 de febrero de 1947, p. 8.
15. "Desde España: La casa de José María Pemán". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 23 de marzo de 1947, p. 2.
16. "En el teatro de la Universidad: Don Juan Tenorio". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 1 de junio de 1947, p. 15.
17. "Alerta Arecibo". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 27 de julio de 1947, p. 17.
18. "Teatro puertorriqueño: María Soledad". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 10 de agosto de 1947, pp. 10, 17.
19. "Alerta Arecibo. Una visita a Arecibo". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 17 de agosto de 1947, pp. 13, 15.
20. "Alerta Arecibo: Y para nuestros hijos, ¿qué?". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 7 de septiembre de 1947, pp. 5, 14, 15.
21. "Alerta Arecibo: La prostitución y el avestruz". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 14 de septiembre de 1947, pp. 5, 15.
22. "Fiesta en la casa Anderson". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 20 de septiembre de 1947, pp. 6, 12.
23. "Monagas esbozó proyectos para ciudad Arecibo. Presidente CPR asegura Arecibo tendrá parque atlético y un gimnasio". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18 de octubre de 1947, p. 17.
24. "Crean comité para estudiar los problemas cívicos de Arecibo". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18 de octubre de 1947, pp. 1, 7.
25. "Alerta San Juan; Otro juego de azar: el teatro". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 26 de octubre de 1947, p. 7.
26. "Puerto de Arecibo ¿un juego político?". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 30 de noviembre de 1947, p. 10.
27. "La hija del Caribe". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 14 de diciembre de 1947, pp. 5, 17, 20.

28. "Viajero sin equipaje y otras consideraciones". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18 de febrero de 1948, pp. 6, 12.
29. "Benavente, el hombre, el mito y la obra". Aso-
mante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre
de 1948, Año IV, Núm. 3, pp. 58-65.
30. "Una adaptación radial de Codicia bajo los olmos". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 4 de febrero de 1949, p. 7.
31. "La producción de Ifigenia". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 11 de marzo de 1949, pp. 7, 10.
32. "José Ferrer, Cyrano maravilloso". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 28 de mayo de 1949, p. 3.
33. "La visita de José Ferrer". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 30 de mayo de 1949, p. 6.
34. "José Ferrer sale hacia Hollywood: volverá a la isla". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 1 de junio de 1949, p. 1.
35. "Observatorio cinematográfico: Juana de Arco". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 1 de junio de 1949, p. 6.
36. "Observatorio cinematográfico: Cinematografía española". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 2 de junio de 1949, p. 6.
37. "Observatorio cinematográfico: El diablo y la dama (I)". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 8 de junio de 1949, p. 6.
38. "Observatorio cinematográfico: El diablo y la Dama (II)", Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 9 de junio de 1949, pp. 6, 16.
39. "Hamlet, el hombre cerebral". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 14 de junio de 1949, p. 6.
40. "Observatorio cinematográfico: Cita en invierno". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 6 de julio de 1959, p. 5.
41. "Observatorio cinematográfico: Mujer de Temple". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 11 de julio de 1949, p. 10.

42. "Observatorio cinematográfico: Locura de amor". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 15 de julio de 1949, p.6.
43. "Vida breve y pasión del teatro puertorriqueño". Norte, N.Y., octubre de 1949, Vol. IX, Núm. 9, pp. 62-64.
44. "El existencialismo de T.S. Eliot". Asomante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1950, Año VI, Núm. 3, pp. 92-102.
45. "Después de El sol y los MacDonald". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 28 de septiembre de 1950, pp. 6, 13.
46. "El estreno de esta noche: El landó de seis caballos". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18 de agosto de 1952, p. 21.
47. "El drama de un río y el esfuerzo de una comunidad". Educación, San Juan, Puerto Rico, noviembre 1952, Vol. II, Núm. 12, pp. 2, 8.
48. "Apuntes sobre nuestro teatro experimental". Artes y Letras, San Juan, Puerto Rico, agosto 1953, Año 1, Núm. 2, pp. 10, 44.
49. "Expresionismo teatral en Lorca". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 22 de noviembre de 1954, p. 6.
50. "Pablo Casals: lección viva de integridad y rebeldía". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 12 de diciembre de 1955, p. 26.
51. "La ceiba en el tiesto: La novela de Laguerre en nuestra literatura actual". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 26 de mayo de 1956, p. 24.
52. "Teatro norteamericano: La muerte de un viajante, de Arthur Miller". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 4 de agosto de 1956, p. 21.
53. "Teatro puertorriqueño: El huésped, de Pedro Juan Soto". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 6 de octubre de 1956, p. 12.
54. "Palm Sunday: History of a Play". Is. T., 12 de oct. de 1956, p. 8, 10.
55. "La carreta: notas para el estreno en Madrid". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 22 de noviembre de 1957, p. 27.
56. "Hoy en la pintadera: Exposición de obras patrióticas". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 24 de abril de 1959, p. 25.
57. "Mi misión como escritor puertorriqueño". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18 de junio de 1959, p. 17.
58. "Autobiografía". En: Cuentos puertorriqueños de hoy, México, Club del Libro, 1959, pp. 103-107.

59. (Sobre Renés Marqués). En: Cuentos puertorriqueños de hoy, México, Club del Libro, 1959, pp. 92-102.
60. "Roma o USA? Encrucijada política del catolicismo en Puerto Rico". Claridad, San Juan, Puerto Rico, junio de 1960, Año II, Núm. 22, pp. 8-9.
61. "Responsabilidad de la nueva generación". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18 de julio de 1960, p. 13.
62. "Veinte años después: idioma, política y pedagogía". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 16 de agosto de 1960, p. 7.
63. "Estampas de la vida nueva: La nueva hospitalidad". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 27 de agosto de 1960, p. 18.
64. "Redentores: Actualidad de la novela póstuma de Manuel Zeno Gandía". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 25 de febrero de 1961, p. 42.
65. "Redentores: Actualidad de la novela póstuma de Manuel Zeno Gandía (Segunda Parte)". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 4 de marzo de 1961, p. 29.
66. "Origen y enfoque de un tema puertorriqueño en La Carreta". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 1 de mayo de 1961, p. 23.
67. "El estreno de esta noche: La casa sin reloj". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 28 de septiembre de 1961, p. 10.
68. "'El puertorriqueño dócil'; objetividad científica y dirigismo". Claridad, San Juan, Puerto Rico, abril y mayo de 1962, Año IV, Núm. 35, p. 2.
69. "El teatro de Ghelderode". Asonante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1962, Vol. XVIII, Núm. 3, pp. 7, 19.
70. "Las tres vertientes del problema del idioma". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 26 de enero de 1963, p. 17.
71. "Ante el estreno de El apartamento". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 13 de abril de 1964, /s.p./.
72. "Las retretas". Nosotros, San Juan, Puerto Rico, diciembre 1965-febrero 1966, Año 1, Núm. 3, pp. 1, 3.

73. "Luigi Pirandello: El hombre ante su espejo". Aso-
mante, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre
1967, Año XXIII, Núm. 4, pp. 27-37.
74. "Memorias mínimas". Puerto, Río Piedras, Puerto Rico,
octubre-diciembre 1967, Núm. 1, pp. 7-17.
75. (Curriculum vitae hasta 1967). Copia mimeografiada
en el Seminario de Estudios Hispánicos, UPR, 21 p.
76. "Noticias literarias". Claridad, San Juan, Puerto
Rico, 28 de febrero de 1971, p. 23.
77. "El archivo o un 'Unhappy Happening' (I)". Clari-
dad, San Juan, Puerto Rico, 14 de marzo de 1971,
p. 21.
78. "El archivo o un 'Unhappy Happening' (II)". Clari-
dad, San Juan, Puerto Rico, 21 de marzo de 1971,
p. 20.
79. "¿La Mama del teatro, o el teatro de la mamá?". La
Hora, San Juan, Puerto Rico, 15 de septiembre de
1971, pp. 14, 15.
80. "Una preocupación: bilingüismo y pantomima (Breves
notas para un futuro ensayo)". La Hora, San Juan,
Puerto Rico, 29 de septiembre de 1971, p. 19.
81. "En Festival de Teatro: Venezuela triunfa". La Hora,
San Juan, Puerto Rico, 13 de octubre de 1971, p. 20.
82. "Existe un teatro de vanguardia". La Hora, San Juan,
Puerto Rico, 20 de octubre de 1971, p. 20.
83. "En Co-op Arte: producción de La carreta: un desas-
tre". La hora, San Juan, Puerto Rico, 27 de octubre
de 1971, p. 20.
84. "A los espectadores: ¿se nos dejará tranquilos?".
La Hora, San Juan, Puerto Rico, 3 de noviembre de
1971, p. 20.
85. "Dos niños triunfan: Un niño azul para esa sombra".
La Hora, San Juan, Puerto Rico, 10 de noviembre de
1971, p. 20.
86. "Un montaje: de jueves a domingo". La hora, San
Juan, Puerto Rico, 1 de diciembre de 1971, p. 21.
87. "El herrero y el diablo". La Hora, San Juan, Puerto
Rico, 8 de diciembre de 1971, p. 21.

88. "La revolución (¿qué revolución?)". La Hora, San Juan, Puerto Rico, 14 de diciembre de 1971, p. 21.
89. "A pesar del fuego, Co-op Arte vivirá". La Hora, Puerto Rico, 10 de enero de 1972, p. 22.
90. "El nuevo antintelectualismo". La Hora, San Juan, Puerto Rico, 18 de enero de 1972, p. 20.
91. "Celeste Benítez: nueva educadora ante nuestra problemática". La Hora, San Juan, Puerto Rico, 26 de enero de 1973, p. 14.
92. "Cómo Ese mosaico fresco sobre aquel mosaico antiguo se convirtió en libro". En: Ese mosaico fresco sobre aquel mosaico antiguo, Río Piedras, Puerto Rico, Cultural, 1975, pp. 9-12.

I. Reseñas

1. Sobre: J.P. Sartre, The Flies y No Exit. Asomante, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre 1947, Año III, Núm. 4, pp. 88-91.
2. Sobre: Rodolfo Usigli. Corona de sombras. México, Cuadernos Americanos, 1947. Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1948, Año IV, Núm. 1, pp. 97-100.
3. Sobre: T. Williams. A Street Car Named Desire. N. Y., New Directions, 1947. Asomante, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1948, Año IV, Núm. 2, pp. 73-75.
4. Sobre: Rodolfo Usigli. El gesticulador. México, Stylo, 1947, Asomante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1948, Año IV, Núm. 3, pp. 71-73.
5. Sobre: T. Williams. Summer and Smoke. N.Y., New Directions, 1948, Asomante, San Juan, Puerto Rico, Año V, Núm. 1, pp. 88-90.
6. Sobre: Robert E. Monroe. The Silver Whistle. N.Y., Dramatist Play Service, 1949, Asomante, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1949, Año V, Núm. 2, pp. 95-96.
7. Sobre: J.P. Sartre. Teatro. B.A., Lozada, 1948. Asomante, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1949, Año V, Núm. 2, pp. 96-98.

8. Sobre: Adolfo de Hostos. Ciudad murada. Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 12 de febrero de 1949, p. 7.
9. Sobre: Arthur Miller. Teatro. B.A., Losada, 1950. Asomante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1951, Año VII, Núm. 3, pp. 75-82.
10. Sobre T. Williams. The Rose Tatoon, N.Y., New Directions, 1951, Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1952, Año VIII, Núm. 1, pp. 83-85.
11. Sobre: E. O'Neill. A Moon for the Misbegotten. N.Y., Random House, 1952. Asomante, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1953, Año IX, Núm. 2, pp. 91-95.
12. Sobre: Willis K. Jones. Breve historia del teatro latinoamericano. México, Studium, 1956, 239 p. Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1957, Año XIII, Núm. 1, pp. 83-86.
13. Sobre: David I. Grossvogel. The Self Conscious Stage in Modern French Drama. N.Y., Columbia Univ., 1958. Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1960, Año XVI, Núm. 1, pp. 79-81.
14. Sobre: P. Cooper, ed. Growing Up Puerto Rican. N.Y., Arbor House, 1972. Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1974, Año V, Núm. 1.

II. Estudios sobre René Marqués

1. Acarón Ramírez, Marlene. "El cuento y la novela puertorriqueña en los últimos veinticinco años". Revista de Letras, 1969, I, Núm. 2, p. 330-359.
2. Acevedo, Ramón L. Sobre: Charles Pilditch. René Marqués, a Study of his Fiction. New York, Plus Ultra, 1976, 243 p. Hispania, 1978, LXI, Núm. 1, p. 186.
3. Adcock, Joseph. Sobre: René Marqués. Los soles truncos. San Juan, Puerto Rico, marzo de 1964, p. 44-45.
4. Agostini, Víctor. Sobre: René Marqués. Cuentos puertorriqueños de hoy. Casa de las Américas, La Habana, 1960, I, Núm. 3, p. 70-71.
5. Aguirre, Angel M. "René Marqués vuelve a la novela (Sobre La mirada)". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 10 de mayo de 1976, p. 8-13.

6. Andreu Iglesias, César. "El hombre en La carreta". Artes y letras, San Juan, Puerto Rico, enero 1954, Año II, Núm. 7, p. 16.
7. Angoso, Puchi de. "Escritor René Marqués gana cuatro de 5 premios literarios en Ateneo". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 16 de diciembre de 1958, p. 7.
8. Aponte, Samuel. Sobre: René Marqués. Cuentos puertorriqueños de hoy. México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959. La Hora, San Juan, Puerto Rico, 29 de marzo de 1972, p. 19.
9. Arana de Love, Francisca. Los temas fundamentales de la novela puertorriqueña durante la primera década de Puerto Rico como Estado Libre Asociado a los Estados Unidos (1952-1962) Washington, D.C., Arana de Love, 1969, p. 68-12.
10. Arce de Vázquez, Margot. "El sol y los MacDonald". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 13 de septiembre de 1950, p. 6.
11. _____ . "Palm Sunday, de René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 27 de octubre de 1956, p. 14.
12. _____ . "Festival de Teatro: Los soles truncos". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 4 de junio de 1958, p. 30.
13. _____ y otros. "Laudo del jurado en el certamen de Ensayo". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 24 de enero de 1959, p. 28.
14. _____ y Mariana Robles de Cardona. En: Lecturas puertorriqueñas: prosa. Sharon, Conn. Troutman Press, 1966, p. 375-377.
15. _____ . "Los soles truncos: Comedia trágica de René Marqués". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, vol. X, núm. 3, oct.-dic. 1979, p. 58-70.
16. Arellano Belloc, Francisco. "El teatro y la revolución". Novedades, México, 21 de junio de 1962, p. 5.
17. Arriví, Francisco. "Perspectiva de una generación teatral puertorriqueña (1938-1956)". Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre, 1958, núm. 1, p. 41-47.

18. Arriví, Francisco y otros. "Certámenes del Ateneo: Laudo de Teatro". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 21 de junio de 1961, p. 18.
19. _____ . "Tercer Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña". En: Teatro Puertorriqueño (Tercer Festival). San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961, p. 7-16.
20. _____ . "Cuarto Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña". En: Teatro Puertorriqueño (Cuarto Festival). San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1962, p. 7-22.
21. _____ . "Séptimo Festival del Teatro Puertorriqueño". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 6 de abril de 1964, p. 12.
22. _____ . "El apartamiento de René Marqués: segunda obra Festival es drama policial". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 11 de abril de 1964 (Suplemento), p. 10.
23. _____ . "Séptimo Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña". En: Teatro Puertorriqueño (Séptimo Festival). San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965, p. 7-44.
24. _____ . "Octavo Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña". En: Teatro puertorriqueño (Octavo Festival). San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966, p. 7-29.
25. _____ . Areyto mayor. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966, 324 p.
26. _____ . Conciencia puertorriqueña del teatro contemporáneo, 1937-1956. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967.
27. _____ y otros. "La casa sin reloj (Laudo concedido a René Marqués por esta obra premiada en el Certamen del Teatro del Festival de Navidad del Ateneo en 1960)". En: Entrada por las raíces. San Juan, Puerto Rico, Serie la Entraña, 1964, p. 183-187.

28. Arrom, José J. Sobre: René Marqués. El hombre y sus sueños. Handbook of Latin American Studies, 1948, XIV, p. 234-235.
29. Asenjo, Conrado. "La carreta". Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 20 de febrero de 1954, p. 11.
30. Babín, María Teresa. "Apuntes sobre La carreta". Asomante, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre 1953, Año IX, Núm. 4, p. 63-79.
31. _____ . "Juan Bobo y la dama de Occidente". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 4 de mayo de 1957, p. 26.
32. _____ . "El cuento puertorriqueño de hoy". En: Jornadas literarias, Barcelona, Editorial Rumbos, 1967, p. 247-255.
33. _____ . (Sobre: René Marqués). En: Panorama de la cultura puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958, p. 435-436.
34. _____ . "Veinte años de teatro puertorriqueño (1945-1964)". En: Jornadas literarias, Barcelona, Editorial Rumbos, 1967, p. 198-219.
35. _____ . "La carreta en el tiempo". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, vol. X, núm. 3, oct.-dic. 1979, p. 45-57.
36. Baglin, Roger. The Mainland Experience in Selected Puerto Rican Literary Works. Tesis, Universidad de New York, Buffalo, 1971, 202 p.
37. Barradas, Efraín. "El machismo existencialista de René Marqués". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre 1977, Año VIII, Núm. 3, p. 69-81.
38. _____ . "La crítica estilística y los cuentos de René Marqués". (Sobre: Esther Rodríguez Ramos. Los cuentos de René Marqués. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1976, 202 p). Claridad (Suplemento en Rojo). San Juan, Puerto Rico, 13-19 de enero de 1978, p. 7.
39. Barrera, Ernesto. "Caracterización política en el teatro de René Marqués". (Sobre: Carnaval afuera, carnaval adentro). Simposio de Teatro Latinoamericano, California, UCLA, junio, 1973.

40. Barrera, Ernesto. "La voluntad rebelde en Carnaval afuera, carnaval adentro, de René Marqués". Latin American Theater Review, Kansas, 1974, VIII, Núm. 1, p. 11-19.
41. Barreda-Tomás, Pedro M. "Lo universal, lo nacional y lo personal en el teatro de René Marqués (1919)". En: El teatro en Iberoamérica: Memoria del Duodécimo Congreso. México, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1966, p. 135-147.
42. Belaval, Emilio S. "El sol y los MacDonalld". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 15 de septiembre de 1959, p. 6.
43. _____. "La carreta, de René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 12 de mayo de 1961, p. 32.
44. Bertholds, M. "La carreta de René Marqués es obra de hábiles recursos". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 6 de mayo de 1961, p. 13.
45. _____. "René Marqués dice teatro puertorriqueño supera algunos aspectos al mejicano". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 19 de julio de 1962, p. 16.
46. Bockus Aponte, Bárbara. "Translator's Introduction". En: The Docile Puerto Rican (Essays). Trad. por B. Bockus Aponte, Philadelphia, Temple University, 1976, p. XI-XVI.
47. Boorstin, Daniel J. "Self-Discovery in Puerto Rico". The Yale Review, diciembre 1955, p. 229-245.
48. Bonmar, Jorge Luis. "Juan Bobo y René Marqués". Artes y Letras, Segunda Epoca, San Juan, Puerto Rico, enero, 1957, Núm. 1, p. 17-18.
49. Braschi, Wilfredo. "Treinta años de teatro en Puerto Rico!". Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, 1955, XI, Núm. 1, p. 95-101.
50. _____. "Los padres olvidan: Filmaron película en Vegas Arriba". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 26 de marzo de 1955, p. 5.
51. _____. "Galería literaria: René Marqués". (Entrevista). El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 25 de agosto de 1956, p. 21.
52. _____. "Nuevas tendencias en la literatura puertorriqueña. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, 14 p.

53. Braschi, Wilfredo. Apuntes sobre el teatro puertorriqueño. San Juan, Puerto Rico, Editorial Coquí, 1970, p. 75-77.
54. Bravo-Elizondo, Pedro J. Constantes dramáticas en el nuevo teatro hispanoamericano de crítica social, 1950-1970. Tesis Doctoral, Universidad de Iowa, 1974, 267 p.
55. _____ . "La muerte no entrará en palacio: tragedia de la traición". En: Teatro hispanoamericano de crítica social. Madrid, Editorial Playor, 1975, p. 82-94.
56. Cabrera, Alba Raquel. Prepara tesis doctoral de obra de René Marqués. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 7 de febrero de 1969, p. 36.
57. _____ . "Director Rafael Acevedo adapta obras de teatro a T.V.". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 28 de septiembre de 1979, p. 7-D.
58. Cabrera, Francisco Manrique. "Mariana o el Alba". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 15 de mayo de 1965, p. 18.
59. _____ . (Sobre René Marqués). En: Historia de la literatura puertorriqueña. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1973, p. 324-325, 335-336.
60. Carlo, Darío. "Público Madrid acoge obra de René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 9 de diciembre de 1957, p. 7.
61. Carmona, Neli Jo. "René Marqués: cuentista de la Promoción del Cuarenta". Cóndor, Caguas, Puerto Rico, mayo, 1976, Vol. 1, Núm. 1, p. 15-21.
62. _____ . "Análisis del cuento 'Purificación en la calle del Cristo'". Cóndor, Caguas, Puerto Rico, mayo, 1978, Vol. III, Núm. 1, p. 40-44.
63. Collins, J.A. "Marqués Revival: La casa sin reloj". San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 23 de julio de 1974.
64. _____ . "La carreta, a cotemporary classic". San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 26 de octubre de 1971.
65. Cervoni, Rubita. "Presentan hoy obra La carreta". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 22 de junio, 1979, p. 8-C.

66. Concepción, Gilberto. "No simple alegoría: Sacrificio en el Monte Moriah es obra de valor universal". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 29 de noviembre de 1970, p. 15-C.
67. Crespo, Carmelo. "Escritor René Marqués: recibe placa honor Club Leones de Arecibo". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 23 de febrero de 1960, p. 8.
68. Cruz, José A. Realismo y literatura en el cuento de la Generación del '40 en Puerto Rico. Tesis Doctoral, Universidad de Nueva York, 1972, 846 p.
69. Cruz Igartúa, Gilberto. "La víspera del hombre". Educación, diciembre, 1959, Vol. IX, Núm. 76, p. 13.
70. Cuchí-Coll, Isabel. "El apartamento, segunda obra del Séptimo Festival de Teatro". El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 11 de abril de 1964, p. S-14.
71. Cuevas, Clara. "La carreta, de René Marqués: retorna al Teatro Tapia". El Mundo, San Juan, Puerto Rico (Suplemento Sabatino), 1 de julio de 1967, p. 18.
72. Dauster, Frank. "Cinco años de teatro hispanoamericano". Asonante, San Juan, Puerto Rico, 1959, Vol. XV, Núm. 1, p. 54-63.
73. _____. "New Plays by René Marqués". Hispania, 1960, XLIII, Núm. 3, p. 451-452.
74. _____. "Drama y teatro en Puerto Rico". Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, 1964, Año VII, Vol. 22, p. 17.
75. _____. "The Theater of René Marqués". Symposium, Syracuse, Nueva York, 1964, XVIII, Núm. 1, 35-45.
76. _____. "Recent Research in Spanish American Theater". En: Latin American Research Review, 1966, 1, 2, p. 65-76.
77. _____. "El teatro puertorriqueño". En: Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX, México, Editorial Andrea, 1966, p. 69-73.
78. _____. "René Marqués y el tiempo culpable". En: Ensayos sobre teatro hispanoamericano. México, Editorial Sep Setentas, 1975, p. 102-126.

79. Dávila Collazo, Antonio. "Instantáneas". Diario de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 6 de abril de 1949, p. 13.
80. _____ . "Instantáneas". Diario de Puerto Rico, 13 de agosto de 1949, p. 9.
81. Davis, James. "Show business: 'Ox Cart' is Dull Drama of Puerto Rican Family". New York Daily News, New York, 20 de diciembre de 1966, p. 64.
82. Delgado Altieri, Ismael. "La continuidad de una obra" (Carta abierta). El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 31 de marzo de 1979, p. 8-A.
83. Dellepiane, Angela B. "Leyendo un cuento con claves de René Marqués". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, 1972, Año II, Núm. 3, p. 24-30.
84. Díaz de Concepción, Abigaíl. "La carreta (comentarios de un psicólogo social)" Revista de Ciencias Sociales, Río Piedras, Puerto Rico, marzo, 1965, Vol. IX, Núm. 1, p. 77-81.
85. Díaz Montero, Aníbal. "De teatro: La carreta". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 28 de enero de 1954, p. 10.
86. Díaz Quiñones, Arcadio. "Los cuentos de René Marqués". En: El cuento puertorriqueño en el siglo XX. Río Piedras, Puerto Rico, Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, 1963, p. 73-105.
87. _____ . "Prólogo". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, abril-junio, 1975, Vol. V, Núm. 4, p. 5-8.
88. _____ . Conversación con José Luis González, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Huracán, 1976, 159 p.
89. _____ . "Los desastres de la guerra: para leer a René Marqués". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, Vol. X, Núm. 3, oct.-dic., 1979, p. 15-44.
90. Díaz Valcárcel, Emilio. "En obra de René Marqués: protagonista es niño de 9 años". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 14 de diciembre de 1959, p. 29.
91. _____ . "Apuntes para el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la Generación del Cuarenta". Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, abril-junio, 1969, Año XII, Núm. 43, p. 11-17.

92. Díaz de Andino, Juan. "Impresiones de un libro: Otro día nuestro". Mundial, San Juan, Puerto Rico,
93. Domenech, Ricardo. (Crítica de Un niño azul para esa sombra). En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1960, XLIII, Núm. 128-129, p. 259-263.
94. _____ . Sobre: René Marqués: Teatro. México, Club del Libro, 1959, En: Insula, 1960, XV, Núms. 164-165, p. 14-15.
95. _____ . "Notas sobre teatro". Cuadernos Americanos, México, agosto-septiembre, 1960, p. 259-263.
96. Entrambasaguas, Joaquín de. Sobre: René Marqués. Otro día nuestro. San Juan, Puerto Rico, Imprenta Venezuela, 1955. Revista de Literatura, México, 1955, VIII, Núm. 15, p. 129-130.
97. Espina, Antonio. "René Marqués". En: Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano (Desde sus orígenes hasta la época actual). Madrid, Editorial Aguilar, 1959, p. 1145-1146.
98. Espinosa, Victoria. "Obra de René Marqués reconstruye histórico 'Grito de Lares'". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 15 de mayo de 1965, p. 10.
99. _____ . "Un drama histórico: Mariana o el Alba". El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 15 de mayo, 1965.
100. _____ . El teatro de René Marqués y la escenificación de su obra: Los soles truncos". Tesis doctoral, México, Universidad Autónoma de México, 1969, 579 p.
101. Fernández, Ani. "Local Play Returns to Tapia". San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 7 de mayo de 1966, p. 27.
102. _____ . "Requiem for the Festival". San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 7 de mayo de 1966, p. 27.
103. Fernández de Lewis, Piri y otros. "Laudo del jurado: los cuentos premiados del Ateneo". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 16 de febrero de 1957, p. 24.
104. Fernández de Río, Elsa. "Los soles truncos: Los tres personajes que encontraron autor". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 5 de junio de 1958, p. 27.

105. Figueroa, Edwin y otros. "Del Ateneo Puertorriqueño: Laudo del Certamen de Cuentos". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 17 de enero de 1959, p. 23.
106. Flores, Juan. (Sobre René Marqués) En: Insularismo e ideología burguesa en Antonio S. Pedreira. La Habana, Casa de las Américas, 1979, p. 19-20.
107. Flores, Ronald C. "On Two Emilies: A Comparison". Guild News, 11 Núm. 1, 1963, p. 3-5.
108. _____ . The Specter of Assimilation: The Evolution of the theme of Nationalism in the Theatre of René Marqués. Tesis Doctoral, Penn. State University, 1974, 164 p.
109. Friedman, Robert. "Puerto Rico's Best Writers in English". San Juan Star (Portfolio), San Juan, Puerto Rico, 24 de enero de 1978, p. 1.
110. Gallego, Laura y otros. "Laudo Certamen de cuentos". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 26 de marzo de 1960, p. 18.
111. García Cardona, Juan Antonio. "Los soles truncos, de René Marqués (Primera Parte)". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 3 de febrero de 1964, p. 12.
112. _____ . "Los soles truncos, de René Marqués (Segunda Parte)". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 10 de febrero de 1964, p. 24.
113. Gautier, Luis A. "René Marqués 1919-1979". Latin American Theatre Review, Kansas, 1979, XII, Núm. 2, p. 60.
114. Gilgen, Read G. The Short Story of the Absurd in Spanish America. Tesis Doctoral, Universidad de California, Irvine, 1974, 240 p.
115. Godes, Roy. "3 intelectuales discuten tema; ¿Cuál es la función del escritor puertorriqueño en la actualidad?". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 15 de octubre de 1962, p. 32.
116. Gómez-Gil, Orlando. (Sobre René Marqués) En: Historia crítica de la literatura hispanoamericana. Nueva York, Holt Rinehart & Winston, 1968, p. 728-730.
117. Gómez Lance, Betty Rita. "Los cuentos de René Marqués". Revista Bimestral de la Universidad de El Salvador, San Salvador, marzo-abril 1965, Vol. XC, Núm. 2, p. 89-108.

131. Guerrero Zamora, Juan. "El teatro de René Marqués". Theatre dans le Monde, XI, Núm. 4, p. 230.
132. Henehan, Don. "Latins get bravos for Stage Play (Los soles truncos, by René Marqués)". Chicago Daily News, 31 de agosto de 1959.
133. Hernández Aquino, Luis. "El Ateneo entregó los premios a los ganadores en su concurso". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 2 de febrero de 1950, p. 4.
134. Hillm Marnesha D y H.B. Schleifer. Puerto Rican Authors: A Bibliographic Handbook. Metucheu, New Jersey, The Scarecrow Press, 1974, p. 145-146.
135. Hinostrosa, Rodolfo. Sobre: René Marqués. En una ciudad llamada San Juan. Revista Casa de las Américas, La Habana, enero-abril 1964, Año IV, Núm. 24, p. 107-108.
136. Holzapfel, Tamara. Sobre: Charles Pilditch. René Marqués: A Study of His Fiction, New York, Plus Ultra, 1976, Latin American Theatre Review, Kansas, 1978, Vol. XII, Núm. 1, p. 97-99.
137. Irizarry, Aníbal. "La mitología de René Marqués". El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 9 de junio de 1979, p. 25.
138. Jaimes-Freyre, Mireya. "Otro día nuestro de René Marqués". Artes y Letras, San Juan, Puerto Rico, Segunda Epoca, febrero de 1957, Núm. 2, p. 17-19.
139. Jiménez, A.F. "La censuran: La carreta (Apuntes)". En: Alma Latina, 6 de febrero de 1959, p. 7, 36.
140. Jiménez Lugo, A. "Movimiento Pro Independencia honrará autor René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 30 de mayo de 1959, p. 3.
141. Jones, Willis K. (Sobre René Marqués) En: Breve historia del teatro latinoamericano. México, Stadium, 1956, p. 148, 150-151.
142. _____. "René Marqués". En: Spanish American Literature in Translation. New York, Ungar, 1963, p. 459-460.
143. _____. Behind Spanish American Footlights. Austin, Universidad de Texas, 1966.

144. Lacomba, José M. "Introducción. Corte transversal de la obra cuentística de René Marqués: 1955-1975". En: Inmersos en el silencio, René Marqués, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1976, p. 9-24.

145. _____ . "La mirada: nueva novela de René Marqués". Claridad (Suplmento En Rojo), Río Piedras, Puerto Rico, 21 de agosto de 1976, p. 5.

146. _____ . "Premios y Honores Importantes obtenidos por René Marqués". En: Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, Vol. X, Núm. 3, octubre de 1979, p. 119-120.

147. Laguerre, Enrique A. "El Festival de Teatro Puertorriqueño". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 14 de junio de 1958.

148. _____ . Sobre: René Marqués. Otro día nuestro. Río Piedras, Puerto Rico, Imprenta Venezuela, 1955, Asomante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1955, Año XI, Núm. 3, p. 67-70.

149. _____ "Teatro Experimental en el Ateneo (La carreta, de René Marqués)". Pulso de Puerto Rico (1952-1954). San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1956, p. 305-314.

150. _____ "Hojas libres: René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 31 de marzo de 1979, p. 9-A.

151. Lugo, Eunice. René Marqués: The Man and His Work. Tesis de Maestría, New York, Brooklyn College, 1964.

152. _____ . "La víspera del hombre. A novel by René Marqués". En: Studies in Honor of M.G. Bernadette (Essays in Hispanic and Sephardic Culture). New York, Las Americas Publishing Co., 1961, p. 245-270.

153. Lugo Suárez, Adelaida y otros. "Laudo del Certamen de novela". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 14 de marzo de 1959, p. 26.

154. McLeod, Ralph O. The Theater of René Marqués: A Search for Identity in Life and Literature. Tesis Doctoral, Universidad de Nuevo México, 1975, 210 p.

155. Maldonado Denis, Manuel. "Política y cultura puertorriqueña". En Revista de Ciencias Sociales, Río Piedras, Puerto Rico, 1963, Núms. 1-2, p. 141-148.

156. Maldonado Denis, Manuel. Sobre: René Marqués. En una ciudad llamada San Juan". México, Universidad Autónoma de México, 1960. Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, 1963, Año XIX, Núm. 1, p. 68-70.

157. _____ . "El apartamento: una nueva obra de René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 4 de mayo de 1964, p. 8.

158. Marchand, Lúgía. "El sol y los MacDonalld, de René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 20 de septiembre de 1950, p. 6, 12.

159. Márquez, Juan Luís. "Algunas palabras sobre El sol y los MacDonalld". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 24 de septiembre de 1950, p. 6, 24.

160. _____ . "Los dramaturgos de mi generación: Los soles truncos, de René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 13 de junio de 1958, p. 31.

161. _____ . "Entre mayas y cundeamores: La carreta de René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 19 de julio de 1967, p. 20.

162. _____ . "Entre mayas y cundeamores: La casa sin reloj". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 23 de mayo de 1969, p. 5-C.

163. _____ . "Festival de Teatro: Sacrificio en el Monte Moriah". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 30 de noviembre de 1970, p. 9-A.

164. Martín, Eleonor J. The Society in the Drama of René Marqués. Tesis Doctoral, Universidad de Nueva York, 1972, 329 p.

165. _____ . "Carnaval afuera...: síntesis del pensamiento social de René Marqués". Revista Chicano-Riqueña, 1974, 11, 1, p. 39-49.

166. _____ . "Calígula and La muerte no entrará en palacio: a Study of Characterization". Latin American Theatre Review, Kansas, 1976, Vol. IX, Núm. 2, p. 21-30.

167. Martínez Capó, Juan. "Temario isleño (Cuento y Teatro)". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 10 de septiembre de 1950, p. 16.

168. Martínez Capó, Juan. "Teatro del Ateneo pide autores puertorriqueños sometan obras". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 11 de septiembre de 1951, p. 18.
169. _____ . "Se estrenará en New York, el jueves La carreta, de René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 5 de mayo de 1953, p. 11.
170. _____ . "Festival de Teatro. Un niño azul para esa sombra". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 23 de abril de 1960, p. 31.
171. _____ . Sobre: Esther Rodríguez Ramos. Los cuentos de René Marqués. Río Piedras, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1976, 202 p. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 2 de julio de 1977, p. 8-B.
172. _____ . Sobre: René Marqués. Inmersos en el silencio. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1976, 171 p. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 20 de febrero de 1977, p. 11-A.
173. _____ . Sobre: René Marqués. La mirada. Río Piedras, Editorial Antillana, 1976, 100 p., El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 5 de septiembre de 1976, p. 6, 13.
174. Marzán, Julio. "A Moralist in Spite of Himself". En: Review, New York, Invierno 1976, Núm. 19, p. 88-90.
175. Matilla, Alfredo. "De teatro: El sol y los MacDonalld". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18 de septiembre de 1950, p. 22.
176. _____ . "Del Festival de Teatro: Los soles truncos, de René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 7 de junio de 1958, p. 25.
177. Medrano, E.H. "Crítica de La carreta, de René Marqués". Alma Latina, Puerto Rico, 13 de mayo de 1961, p. 30.
178. Meléndez, Concha. "El cuento en la edad de Asomante: 1945-1955". Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, 1955, Año X, Núm. 1, p. 39-68.
179. _____ . "Cuentos de René Marqués". Figuración de Puerto Rico y otros estudios. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958, p. 65-72.

180. Meléndez, Concha. "La víspera del hombre". En: Literatura de ficción en Puerto Rico: cuento y novela, San Juan, Puerto Rico, Editorial Cordillera, 1971, p. 135-143.
181. _____ . "Isla personificada en un cuento de René Marqués". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1972, Vol. 11, Núm. 3, p. 17-23.
182. _____ . "René Marqués". En: El arte del cuento en Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico, Editorial Cordillera, 1975, p. 248, 253.
183. Meléndez, Julio. "El tema político en René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 3 de agosto de 1963, p. 24.
184. Méndez, José Luis. "La estructura social y la literatura puertorriqueña". Revista Casa de las Américas. La Habana, julio-agosto de 1979, Año XX, Núm. 115, p. 38-45.
185. Menton, Seymour. Sobre: René Marqués. Otro día nuestro. Río Piedras, Puerto Rico, Imprenta Venezuela, 1955, 129 p.
186. Revista Iberoamericana de Bibliografía. 1957, VII, Núm. 1, p. 105-106.
_____. Sobre: René Marqués, La víspera del hombre, México, Club del Libro, 1959, Hispania, California, 1960, XLIII, Núm. 1, p. 121.
187. _____ . "René Marqués". En: El teatro hispanoamericano contemporáneo, Vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 308-309.
188. Morfi, Angelina. "El apartamento: nueva ruta en el teatro de René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 25 de mayo de 1964, p. 27.
189. _____ . "Biografía mínima". En: Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, Vol. X, Núm. 3, octubre-diciembre, 1979, p. 115-118.
190. Muñoz Rivera, Manuel. "La carreta". Artes y Letras, San Juan, Puerto Rico, febrero de 1954, Año II, Núm. 8, p. 15, 16.
191. Negroni, Germán. "Drama La carreta vuelve desde hoy al Teatro Tapia". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 23 de junio de 1961, p. 7.

192. Negroni, Germán. "Séptimo Festival de Teatro: El apartamento, de René Marqués". El Día, San Juan, Puerto Rico, 21 de mayo de 1964.
193. Nieves-Colón, Myrna. "Símbolos y mitos en La víspera del hombre". Románica, Universidad de Nueva York, 1974, XI, p. 34-39.
194. Ordóñez, Eduardo. "En el teatro puertorriqueño: un gran éxito con Los soles truncos". El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 7 de junio de 1958.
195. Ortiz, Evelyn. El problema político en la obra de René Marqués. Tesis Bachiller Estudios Generales Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, 93 p.
196. Padilla de Sanz, Trina. "Peregrinación, libro de poemas del joven poeta René Marqués". Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 30 de septiembre de 1944, p. 31-46.
197. Padua, Reinaldo Marcos. "René Marqués: Inmersos en el silencio". Claridad (Suplemento En Rojo), San Juan, Puerto Rico, 26-28 de noviembre de 1976, p. 12-13.
198. Pasarell, Emilio J. "El apartamento. Impresiones". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 25 de mayo de 1964, p. 27.
199. Pilditch, Charles. "La escena puertorriqueña en Los soles truncos". Asomante, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1961, Año XVII, Núm. 2, p. 51-58.
200. _____. A study of the Literary Works of René Marqués From 1948 to 1962. Tesis Doctoral, Universidad de Rutgers, New Jersey, 1966, 305 p.
201. _____. René Marqués, a Study of His Fiction. New York, Plus Ultra, 1976, 245 p.
202. _____. "La muerte no entrará en palacio: Una obra en busca de un estreno". En: Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, Vol. X, Núm. 3, octubre-diciembre 1979, p. 71-82.
203. Portela, Francisco. "Una entrevista con René Marqués: nuestro colaborador habla de teatro y literatura puertorriqueña". Artes y Letras, San Juan, Puerto Rico, Segunda Epoca, agosto de 1957, Núm. 8, p. 3, 5.

204. Planas, Dimas. "Theatre Review: The Apartment. René Marqués Play Makes Tapia Debut". San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, 18 de abril de 1964.
205. Quiles de la Luz, Lillian. (Sobre René Marqués). En: El cuento en la literatura puertorriqueña. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1968, p. 116-120.
206. Restrepo Fernández, Iván. Sobre: René Marqués. En una ciudad llamada San Juan. México, Universidad Autónoma, 1960, 136 p. Artes y Letras; Monterrey, México, 1961, IV, Núm. 1, p. 89-90.
207. Reyes, Edwin. "René Marqués o la razón del dócil". Claridad, San Juan, Puerto Rico, 14 de febrero de 1971, p. 22, 23.
208. _____. "Entre paréntesis". (Sobre: René Marqués. El nuevo antintelectualismo. La Hora, San Juan, Puerto Rico, 18 de enero de 1972). Claridad, San Juan, Puerto Rico, 23 de enero de 1972, p. 23.
209. Reyes Padró, Carmen. "Primer Festival de Teatro: Los soles truncos recibe los mejores comentarios de la temporada". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 7 de junio de 1958, p. 8.
210. Riccio, Robert A. "Studies in Puerto Rican Drama: Los soles truncos". Ateneo, Mayaguez, Puerto Rico, diciembre de 1964, Año 1, Núm. 4, p. 21-25.
211. Rivera, A. Comparación entre las mujeres de Federico García Lorca y René Marqués. Universidad de California del Sur.
212. Rivera de Alvarez, Josefina. (Sobre René Marqués). En: Diccionario de literatura puertorriqueña. Tomo II. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974, p. 906-919.
213. Robles de Cardona, Mariana y otros. "Laudo del jurado: certament de cuentos del Ateneo". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 21 de enero de 1956, p. 20.
214. Rodríguez, Francisca. "Los soles truncos". Claridad (Suplemento En Rojo), San Juan, Puerto Rico, 22-28 de enero de 1977, p. 11.
215. Rodríguez, Jorge y José L. Ramos. "René Marqués y/o la decadencia del teatro en Puerto Rico (1)". Claridad, San Juan, Puerto Rico, 28 de marzo de 1971, p. 21.

216. Rodríguez, Jorge y José L. Ramos. "René Marqués y/o la decadencia del teatro en Puerto Rico (11)". Claridad, San Juan, Puerto Rico, 4 de abril de 1971, p. 20.
217. Rodríguez Frise, Marcos. "René Marqués: 15 obras de teatro, 2 tomos de cuentos, varios ensayos, una novela y hasta un poemario". La Hora, San Juan, Puerto Rico, 1 de septiembre de 1971, p. 18-19.
218. Rodríguez, Nydita S. de. "La carreta vuelve a escena". El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 24 de abril de 1979, p. 30-31.
219. Rodríguez, Rafael. "Apuntes sobre el último decenio de narrativa puertorriqueña". Revista del Instituto de Estudios Puertorriqueños, New York, Brooklyn College, 1972, 11, Núm. 1.
220. Rodríguez, Ramón. "La carreta: una obra conmovedora". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 6 de julio de 1967, p. 69.
221. _____ . "Fallece René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 23 de marzo de 1979, p. 1-A, 10-D.
222. _____ . "Intelectuales expresan pesar pérdida René Marqués". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 24 de marzo de 1979, p. 4-A.
223. Rodríguez Ramos, Esther. Los cuentos de René Marqués. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1976, 202 p.
224. _____ . "Aproximación a una bibliografía: René Marqués". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, Vol. X, Núm. 3, octubre-diciembre, 1979, p. 121-148.
225. Rosado, Josué. "La docilidad puertorriqueña. René Marqués: su concepto del hombre puertorriqueño actual". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, Vol. X, Núm. 3, octubre-diciembre, 1979, p. 98-114.
226. Ruiz Escobar, Jaime. "Festival de Teatro: El apartamiento en su segunda representación". El Día, San Juan, Puerto Rico, 22 de abril de 1964.
227. Sánchez, Luis Rafael. "Las divinas palabras de René Marqués". Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, Vol. X, Núm. 3, octubre-diciembre, 1979, p. 11-14.

228. Santos Silva, Loreina. "El grito de Lares de Luis Llorens Torres y Mariana o el Alba de René Marqués". La Gotera, noviembre de 1972, 111, Núm. 3, p. 19.
229. _____ . "Reflexiones sobre Los soles truncos de René Marqués". Ceiba, julio-diciembre 1973, Año ii, Núm. 3, p. 63-67.
230. Seijo Bruno, Miñi. "Nuestro René Marqués". Claridad (Suplemento En Rojo), San Juan, Puerto Rico, 30 de marzo - 5 de abril de 1979, p. 1-A.
231. Shaffer, James Edward. The Jibaro. Dialect of Puerto Rico as Exemplified in Sections of "La carreta" by René Marqués. Tesis Doctoral, Universidad Estatal de Luisiana y el Colegio de Mecánica, 1971, 236 p.
232. Shaw, D.L. "René Marqués La muerte no entrará en palacio: An Analysis". Latin American Theatre Review, Kansas, 1968, Vol. 11, Núm. 1, p. 31-38.
233. Siemens, William L. "Assault on the Schizoid Wasteland: René Marqués, El apartamento". Latin American Theatre Review, Kansas, 1974, Vol. VII, Núm. 2, p. 17-23.
234. Silen, Juan Angel. "Foro Nacional: René Marqués y la docilidad". Claridad, San Juan, Puerto Rico, 7 de marzo de 1971, p. 10-11.
235. Skerret, Lillian. "Los soles truncos: representa teatro de la isla en Chicago". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 29 de agosto de 1959, p. 6.
236. _____ . "Mariana o el Alba: 'Bella obra teatral'". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 22 de mayo de 1965, p. 41.
237. _____ . "De la obra de René Marqués: Tres personajes y 'un niño azul'". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 16 de abril de 1960, p. S-3.
238. _____ . "Después del esteno de El apartamento". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18 de abril de 1964, p. 56.
239. Solá, María. "René Marqués ¿Escritor misógino? Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, Vol. X, Núm. 3, octubre-diciembre 1979, p. 83-97.
240. Solórzano, Carlos. "René Marqués". En: El teatro hispanoamericano contemporáneo. Vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 308-309.

241. Valle, Norma. "La carreta". El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 28 de octubre de 1971, p. 2-C.
242. Vázquez Alamo, F. "El teatro de René Marqués". En: Sacrificio en el Monte Moriah, René Marqués, San Juan, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1969, p. 9-20.
243. _____. "Análisis prologal. Dos dramas de amor, poder y desamor: David y Jonatán y Tito y Berenice". En: David y Jonatán, Tito y Berenice. René Marqués, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1970, p. 7-13.
244. _____. "Notas prologales. Dos obras neoconvencionales o del 'absurdo' de René Marqués: La casa sin reloj y El apartamento". En: Teatro III. René Marqués, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1971, p. 7-10.
245. _____. (Prólogo a Teatro II de René Marqués, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1971, p. 7-12.
246. _____. "Breve análisis crítico: Carnaval afuera, carnaval adentro". René Marqués, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1971, p. 11-19.
247. Vientós Gastón, Nilita. "René Marqués". El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 5 de mayo de 1979, p. 25.
248. Villafaina, José M. "Apropiado montaje de Los soles." El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 24 de abril de 1975.
249. Waldman, Gloria. "El tema de Puerto Rico en Abelardo Díaz Alfaro, René Marqués y Pedro Juan Soto". Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre 1975, XVIII, Núm. 69, p. 16-22.
250. Zalacaín, Daniel. "René Marqués, del absurdo a la realidad". Latin American Theatre Review, Kansas, 1978, Vol. XII, Núm. 1, p. 33-37.
251. Zayas, Dean Manuel. "La carreta en La carreta, de René Marqués". Prometeo, Río Piedras, Puerto Rico, febrero-marzo, 1963, Año 1, Núm. 3, p. 60.
252. Zayas Micheli, Luis O. "La víspera del hombre, novela de René Marqués (Valoración artística)". Horizontes, Puerto Rico, octubre, 1964, Año VIII, Núm. 15, p. 19-24.

III. Bibliografía General

1. Acevedo, Ramón Luis. "Poesía puertorriqueña, tradición y originalidad". En: Laura Ríos, Antología general de la poesía puertorriqueña, tradición y originalidad, Santo Domingo, Punto y Aparte Editores C. por A., 1982, p. 3-87.
2. Arriví, Francisco. Entrada por las raíces. San Juan, Puerto Rico, Serie la Entrña, 1964, 224 p.
3. Beauchamp, José Juan. Imagen del puertorriqueño en la novela. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976, 184 p.
4. Finkelstein, Sidney. Existencialismo y alienación en la literatura americana. México, Editorial Grijalbo, S.A., 1967, 310 p.
5. Flores, Juan. Insularismo e ideología burguesa (nueva lectura de A.S. Pedreira). Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1979, 126 p.
6. Foucault, Michel. Vigilar y castigar. México, Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1983, 314 p.
7. Foulquié, Paul. El existencialismo. Barcelona, Oikostau, S.A., Ediciones, 1973, 172 p.
8. García, Gervasio y A.G. Quintero. Desafío y solidaridad. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1982, 172 p.
9. Goldmann, Lucien. "El concepto de estructura significativa en historia de la cultura". En: Goldmann, Escarpit y otros, Literatura y sociedad, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, p. 65-74.
10. _____ . El hombre y lo absoluto. Barcelona, Ediciones Península, 1968, 530 p.
11. _____ . "La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método". En: Sociología de la creación literaria, Edicimes Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, p. 11-43.
12. _____ . Marxismo, dialéctica y estructuralismo. Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1968, 150 p.
13. González, José Luis. El país de cuatro pisos y otros ensayos. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, Inc., 1982, 119 p.

14. Hinkelammert, Franz J. Las armas ideológicas de la muerte. El discernimiento de los fetiches: capitalismo y cristianismo. Costa Rica, Educa, 1977, 254 p.
15. Kosik, Karel. Dialéctica de lo concreto. México, Editorial Grijalbo, S.A., 1979, 269 p.
16. Leenhardt, Jacques. "Para una estética sociológica: la estética de Lucien Goldmann", En: Arte, Sociedad, Ideología, febrero-marzo 1978, p. 12-18.
17. Lewis, Gordon. Puerto Rico: Libertad y poder en el Caribe. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Edil, 1969, 752 p.
18. Méndez, José Luis. "La estructura social y la literatura puertorriqueña". Revista Casa de las Américas, La Habana, julio y agosto de 1979, Año XX, Núm. 115, p. 38-46.
19. _____ . Para una sociología de la literatura puertorriqueña. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Edil, 1983, 141 p.
20. Moles, Abraham. Teoría de los objetos. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1975, 191 p.
21. _____ . Jean Baudrillard y otros. Los objetos. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, 205 p.
22. Monteforte Toledo, Mario y otros. Literatura, ideología y lenguaje. México, Editorial Grijalbo, S.A., 1976, 358 p.
23. Morfi, Angelina. Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980, 569 p.
24. Navas DávilaGerardo. La dialéctica del desarrollo nacional: el caso de Puerto Rico. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1978, 151 p.
25. Quintero Rivera, A.G. Conflictos de clase y política en Puerto Rico. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1978, 158 p.
26. Sánchez Tarniella, Andrés. La economía de Puerto Rico. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Bayoán, 1976, 296 p.
27. Silén, Juan Angel. La generación de escritores de 1970 en Puerto Rico (1950-1976). Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, Inc., 1977, 103 p.

INDICE

INTRODUCCION	1
CAPITULO I - FUNDAMENTOS TEORICOS	4
CAPITULO II - TEATRO Y VISION TRAGICA	17
CAPITULO III - FUNDAMENTOS SOCIALES	28
A. CORRIENTES IDEOLOGICAS	28
B. MUNDO HISTORICO	37
CAPITULO IV - DEDICADO A <u>LOS SOLES TRUNCOS</u>	45
CAPITULO V - DEDICADO A <u>UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA</u>	63
CAPITULO VI - DEDICADO A <u>EL APARTAMIENTO</u>	83
CONCLUSIONES	106
BIBLIOGRAFIA	109