

LA TRAGEDIA DE LA NEGACION, LA RESISTENCIA
Y LA RECUPERACION EN EL UNIVERSO
CLAUSURADO DE RENE MARQUES
(Aproximación sociológica a *Los soles truncos*)*

Acercamiento teórico. Estudiar los hechos humanos que pertenecen a la contemporaneidad o actualidad del sujeto que los investiga, resulta siempre difícil y problemático. El trabajo de esclarecer su significación se enfrenta a las limitaciones que nos impone la inmediatez. Es esa inmediatez y la inserción del investigador en el momento histórico que corresponde a esos hechos, lo que limita la posibilidad de trascender el sentido inmediato y aprehender el sentido global que estos hechos tienen con relación al sujeto o sujetos a los cuales se vinculan y al enfrentamiento de sujetos que esto significa. No obstante, el conocimiento inmediato también ofrece posibilidades que pueden ser interesantes y ventajosas para el investigador si éste sabe colocarse a *distancia* del objeto que investiga. Un distanciamiento que hace posible un acercamiento profundo en beneficio de la significación total. Mas no es meramente un problema de perspectiva o de método, sino también —y esto es lo fundamental— de la conciencia posible del investigador que le permite a éste superar relativa pero significativamente, sus propios valores y sus ideologías. Esta es la situación problemática en que este comentarista se encuentra respecto a la obra del dramaturgo puertorriqueño René Marqués.

Independientemente de las formas del discurso crítico empleado, generalmente la crítica que se le ha hecho a la obra teatral de Marqués en nuestro país, se ha orientado total o parcialmente por el nacionalismo literario y político, de un modo que no ha permitido aprehender su significación global o, al menos, la ha oscurecido.

Por otra parte, desde la década de 1950 hasta hace algunos años atrás, la representación de su teatro tuvo una significación y un fuerte sentido catárticos para el público puertorriqueño que acudía a las salas donde se

* Este trabajo fue, en principio, una ponencia dictada en el Congreso de Literatura Iberoamericana, por el autor, mayo de 1982. Ha sido modificado y ampliado. En gran medida, se han suprimido las citas que sirven de apoyos, de manera que dé oportunidad a una amplitud mayor de análisis. Como es parte de la investigación para un libro, en éste le devolveré lo que en el artículo he hurtado.

representaban sus obras. Este hecho social no es un hecho aislado. La literatura puertorriqueña —dramática, narrativa o poética—, tuvo durante esos años una función catártica para las audiencias y los lectores y, no cabe duda, un sentido mesiánico pues el escritor percibía su propia obra como un proyecto de liberación política que contribuiría a la afirmación del sentimiento nacional y al logro de la independencia política del país. De ese mismo modo el público percibía la obra literaria cuando ésta abordaba el problema nacional de la sujeción colonial del país al imperialismo norteamericano. De hecho, René Marqués concebía la actividad literaria como una escritura de *salvación*. Esta concepción, hartamente exagerada, de la escritura como sujeto político que actúa en la historia y, específicamente, en el destino histórico de los hombres —lo cual tiene implicaciones en cuanto a la relación entre literatura e historia—, fue reiterada varias veces por Marqués y aparece como tema y problematización en su obra más asociada al existencialismo sartreano. Me refiero a *El apartamiento* (1964). Lo único diferente es que en esta obra teatral, la idea ya ha entrado en crisis. Además, esa concepción implica una conversión de la estética en ética y en *política* (en sentido estricto, pues en sentido general la literatura siempre es política) de carácter utópico. Sin embargo, esa funcionalización de la estética, durante esos años tiene su explicación y hasta su justificación que ahora no nos es dable analizar. No obstante, la crítica también exageró en cuanto a las posibilidades, en el nivel de la praxis, de esta escritura *salvadora* que funcionaba, según la utopía, como un sujeto capaz de transformar la historia y de detener la marcha destructiva de la disolución de la identidad nacional y de la profundización del colonialismo. El fenómeno no fue exclusivamente nuestro. Robbe-Grillet lo señala respecto a lo que escribe sobre el realismo socialista:

En attendant, cette façon généreuse, mais utopique, de parler d'un roman, d'un tableau ou d'une statue comme s'ils pouvaient avoir le même poids dans l'action quotidienne qu'une greve, une mutinerie, ou le cri d'une victime dénonçant ses bourreaux, dessert à la fois, en fin de compte, et l'Art et la Révolution. Trop de telles confusions ont été commises, ces dernières années, au nom du réalisme socialiste.¹

Esta función catártica, por otra parte, tiene su explicación, muy probablemente, en el hecho de que la lucha por la independencia nacional entró, en la década de 1950, en una crisis coyuntural que más adelante especificaré.

¹ Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, p. 36. (No es cuestión de negar la relación entre historia y literatura ni de suprimir el papel de la literatura o las ideologías en la relación dialéctica de estructura y superestructura, sino la de señalar el carácter utópico tanto del discurso literario como del discurso crítico. El autor de este trabajo también participó de esa visión utópica. Por supuesto, tampoco quiere decir que concuerde con todo lo que dice A.R.G. La literatura latinoamericana nunca se ha caracterizado, por lo general, por la gratuidad que define él frente a los ataques "terroristas". Precisamente, lo que le ha dado vitalidad es su *ancillaridad*, aunque Alfonso Reyes, al hacer "el deslinde" entre lo literario y lo no literario, no estuviera de acuerdo con esto. De hecho, la lucha anticolonial ha sido el sistema nervioso central de la literatura puertorriqueña. No tenemos por qué ver nuestra literatura con ojos europeos (serviles) por más que nuestros apellidos denuncien procedencias acusadoras.)

Una crisis que, por otra parte, tiene repercusiones en la obra y, específicamente, en el pensamiento trágico de René Marqués. Ahora nos encontramos en un momento en que ya hemos superado bastante la trampa de la catarsis y el atractivo de las utopías. Sin embargo, queda en pie la significación política de su obra, pese a que en los últimos años ha aparecido una crítica de tendencia sociológica que trata de establecer relaciones entre las formas literarias y la estructura de clases, aunque muchas veces — desgraciadamente— sin salirse de una parcialización que tiende frecuentemente a reducir la obra literaria a ideología, pero olvidando esa significación política real y comprobable en los textos. La interpretación de José Luis González es una de esas interpretaciones que a pesar de su contribución, caen en la parcialidad. No hablemos de los comentaristas de paso y de aquellos lectores, ambos de marxismo de manualillo, que hablan ignorantemente de una visión “elitista” y “burguesa” en *Los soles truncos*. Los peligros de reducir una obra de arte a mera ideología son hartamente conocidos. (No digamos nada de hacer entrar una obra artística en el cepo del dogmatismo). Sobre todo, resulta peligroso porque siendo una comprensión parcial —la del estudio de las ideologías en un texto literario— se presenta como una comprensión total, lo que resulta en falsa conciencia. Además, resulta en un empobrecimiento —en el nivel del análisis crítico, se entiende— de la obra.

Al estudiar *Los soles truncos*, erróneamente se ha tomado la recuperación nostálgica del tiempo como estructura total cuando en realidad es una estructura parcial, aunque sumamente importante. Ese juicio quizás podría hacerse acerca de su novela *La víspera del hombre*, pero no respecto a *Los soles truncos*. Por otra parte, un dogmatismo no confesado, probablemente, ha impedido captar la riqueza y multiplicidad de la obra en lo que concierne a esa estructura. Por ello, este trabajo presentará atención especial a este problema estético y sociológico, sin que nos apartemos del propósito mayor de intentar *comprender y explicar* la totalidad de la obra, es decir, de la *visión del mundo* (en sentido goldmanniano). No obstante, toda la crítica no se ha orientado ideológicamente de ese modo. Por otra parte, la crítica tradicional ha hecho contribuciones que hoy nos permiten una mejor comprensión de nuestra literatura y de la obra de Marqués en particular. ¿Los nombres? Mejor no mencionarlos para que no quede alguno fuera sin embargo merece inclusión.

Sentido de la totalidad. Este estudio, pues, se basa en el empleo de ese instrumento de comprensión y explicación y, a la vez, de valoración, que Goldmann ha denominado “visión del mundo” o “concepción del mundo”, la cual él define como “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”.² Añade que “es la

² Lucien Goldmann. *El hombre y lo absoluto*. “Le Dieu caché”. Trad. de Juan Ramón Capella. 1ª. ed. Barcelona, Ediciones Península, 1968, p. 29.

extrapolación conceptual, llevándolas a la *coherencia extrema*, de las tendencias reales, intelectuales, afectivas o incluso motoras de los miembros de un grupo. Es un conjunto *coherente* de problemas y soluciones que se expresa en el plano literario por la creación, con la ayuda de palabras, de un universo concreto de seres y de cosas'.³ Más precisamente, hablar de visiones de mundo es referirse al "conjunto de categorías mentales que tienden a una estructura coherente, conjuntos propios de determinados grupos sociales privilegiados cuyo pensamiento, afectividad y comportamiento se orientan hacia una organización global de las relaciones interhumanas, y de las relaciones entre hombres y naturaleza".⁴ Las clases sociales son las infraestructuras de esas visiones.⁵ Según él expresa en *El hombre y lo absoluto*, la visión del mundo "no es un dato empírico inmediato, sino, por el contrario, un instrumento *conceptual*".⁶ Afirma que los grandes artistas y los grandes pensadores son aquellos cuya conciencia posible les permite expresar esas visiones con alto grado de coherencia. No obstante, esta unidad no implica la negación de las tensiones y contradicciones en el interior de una estructura. Tensiones que son mayores en unos textos y menores en otros. Mucho menos niega las transformaciones, pues se trata, esencialmente de estructuras dinámicas, que si bien es cierto que en un momento dado pueden constituir estancamientos relativos, ruptura, discontinuidad relativa, éstos se comprenden siempre dentro de la continuidad, puesto que la historia es movimiento. Ese carácter dinámico es fundamental a las estructuras, pero las regularidades del conjunto también le son fundamentales.

Una misma estructura en tiempos históricos distintos tiene elementos constantes que permiten reconocerla como tal, pero también comporta los cambios que se producen en el devenir. Una misma estructura puede tener —y a menudo eso es lo que ocurre— significación y funciones históricas distintas en diferentes momentos. Plagiando las palabras de Marx respecto a la relación de los hombres con su propia historia, podríamos decir que representan un nuevo acto en la historia que, sin embargo, comporta lo viejo. Lo nuevo y lo viejo siempre están en relación dialéctica, es decir, recíprocas. Por ello, los análisis que se fundan en la oposición entre lo nuevo y lo viejo, o lo moderno y lo antiguo, constituyen un dualismo que nada tiene que ver con el *monismo* (en sentido dialéctico) del materialismo dialéctico.

De hecho, cuando críticos y lectores han abordado el tema de la recuperación nostálgica del pasado —a la que podríamos denominar como "nos-

³ *Ibid.*, p. 411.

⁴ Lucien Goldmann. "Las interdependencias entre la sociedad industrial y las nuevas formas de la creación literaria". En: L. Goldmann. *La creación cultural en la sociedad moderna*. Trad. de Francisco Cusó. 1a. ed. Barcelona, Editorial Fontamara, p. 89.

⁵ Lucien Goldmann. *Las ciencias humanas y la filosofía*. Trad. de Josefina Martínez Alinari. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1972, p. 107.

⁶ *Op. cit.*, p. 26.

talgia inasimilable”, aunque sea por tomar un préstamo al lenguaje de Jacques Leenhardt—,⁷ generalmente se han limitado a considerar su vinculación con un determinado pasado histórico y han prestado atención casi única al carácter utópico de la reconstrucción mental de ese pasado. Sin duda, esto es un elemento importante, pero no es el único, pues presente y pasado se encuentran en relación dialéctica en el seno mismo de dicha estructura. Y es que toda utopía está siempre en presente, no importa que su punto de referencia y de apoyo ideológico sea el pasado o el futuro. Está en presente porque es una respuesta ideológica en presente. Y como las clases sociales y sus acciones en oposición a otras clases, están en presente, no cabe remitir a clases ya muertas, con anterioridad a la escritura del texto, el sujeto colectivo de la creación cultural de determinada obra o estructura. Es lo que algunos han hecho con *Los soles truncos* y otras obras de René Marqués: remitir el sujeto colectivo a una capa de una clase ya muerta antes (los hacendados). Un discípulo de Leenhardt, el profesor Federico Acevedo, ha señalado con bastante acierto este error en que ha caído una crítica marxista o pseudomarxista, aunque ha olvidado el hecho de que sí puede tomarse la “perspectiva” —y de hecho, se ha tomado— de una clase ya muerta (Goldmann lo ha señalado respecto a una obra de Jean Genet y otra de Gombrowicz), a pesar de que el retomarla no quiere decir que la respuesta corresponda al muerto. Los muertos no tienen visión de mundo, ni siquiera la de su tumba. La tuvieron en vida. Lo importante es saber por qué reaparece eso que Goldmann llama “perspectiva de una clase ya muerta” y qué función y significado tiene *ahora* semejante estructura.

Según señala Goldmann, la visión trágica ha aparecido y reaparecido en distintos momentos históricos y uno de esos momentos es el que corresponde a Pascal, específicamente a los *Pensées*. Se trata de la visión trágica de la negación. Pues bien, esta visión es la que reaparece y le da coherencia a *Los soles truncos*, de René Marqués. Esto no quiere decir que se trata de una misma cosa, sino de la repetición de unos elementos constantes y comunes, junto a las diferencias producidas por las determinaciones históricas. No hay lugar por ahora para explicar cuáles son esos elementos comunes entre ambas obras, por cierto separadas por un largo período histórico y diversas condiciones materiales, pero los lectores de *El hombre y lo absoluto* (*Le Dieu Caché*), obra en que Goldmann estudia la visión trágica de Pascal y de Racine, podrían identificarlos en este trabajo. Por ejemplo, búsqueda de valores absolutos, atemporalidad, negación del mundo (un sí y un no al mundo) y ausencia de futuro son, entre otros, algunos de los elementos comunes que, por otra parte —casi no hay que decirlo—, no se producen idénticamente en *Los soles truncos*. Es oportuno señalar que todo esto no significa “influencias”.

⁷ J. L. empleó esta expresión en una conferencia dictada hace algunos pocos años atrás, en la Universidad de Puerto Rico.

La anterior afirmación implica que *Los soles truncos* es una tragedia y ésta se puede definir como una *tragedia de la negación, la clausura, ruptura y resistencia*. Por otra parte, la base estética o elemento organizador (inmanente) de la tragedia, podría resumirse comprensiblemente del siguiente modo, tomando en cuenta que las síntesis esquemáticas siempre corren el peligro de dejar fuera aspectos que podrían ser significativos: Un conjunto de oposiciones históricas, sociales y artísticas cuyo eje es la oposición *mundo de adentro* (la casa antigua, señorial, y los valores absolutos que ella representa para las tres mujeres: Emilia, Hortensia e Inés) y *mundo de afuera*, ausente y presente a la vez (representación de valores opuestos y compuesto por banqueros, empresarios del turismo y los funcionarios y/o probablemente acreedores que vienen a hacer el embargo de la casa y ya han embargado la hacienda, pero que no aparecen en escena), insertado entre dos tiempos históricos, en ruptura y contrapuestos, y configurado como un universo doblemente trágico y cerrado que no tiene otra solución que no sea la suerte echada desde el comienzo: la *salida* hacia la muerte. Esta oposición está encarnada trágicamente en la consciencia y en la vida material miserablemente pobre y espiritualmente tronchada e impotente de tres mujeres que niegan el mundo —la nueva sociedad orientada por valores de la burguesía dependiente y extranjera— y el cambio histórico, como modo de resistencia pasiva y afirmación en valores económicos y espirituales (absolutos para ellas) en quiebra, en crisis, que ellas aspiran a preservar pero negándose a todo compromiso (*homo tragicus* versus *homo economicus*). Es un mundo en franca decadencia, orientado por valores de uso, frente a un mundo (de afuera) potente orientado por valores de cambio. Este es un *nuevo mundo*, cuya base se distingue por el cambio social y la transformación económica capitalista, a la que las mujeres se enfrentan con una resistencia pasiva que no sobrepasa los límites de la aspiración atrapada en su propia impotencia. Una impotencia que estructura su mundo familiar y cotidiano como un mundo impotente, también, casi fantasmal, encarnado excéntricamente como un presente sin posibilidad ni futuro o como un pasado ubicado en la cotidianidad fastuosa y suntuaria que ahora sólo es una recuperación mental, la nostalgia de una imagen mental del pasado, creada como una oposición al cambio político y social y a la vida degradada. *Los soles truncos* es, en cierto modo, un canto fúnebre a una capa extinta (los hacendados señoriales) de la clase propietaria, ya desaparecida al redactarse la obra. Por el contrario, también significa el reconocimiento de que ya no es posible dar marcha atrás al tiempo y recuperar, en el nivel de la praxis y las ideologías vivas y funcionales, valores identificados como estáticos y absolutos. La de las tres mujeres es una oposición que sólo existe en el nivel de la aspiración y del lenguaje, probablemente análoga al papel de la resistencia atribuida por Marqués, al escritor (la “escritura salvadora”), también reconocida como un fracaso en *El apartamiento* (se trata de

un sentido que no está dado, o sólo está dado como una desvelación brumosa).⁸

Queda establecido, por tanto, que la significación global de la tragedia no puede reducirse a la antítesis afuera-adentro y a la incomunicación entre los dos mundos representados en la oposición, como supone F. Vázquez Alamo,⁹ aunque su señalamiento no deja de ser por ello una aportación que logra precisar un poco el elemento organizador de este universo trágico, puesto que la alienación de las mujeres respecto al mundo de afuera no deja de tener sentido de separación. Sin embargo, esta estructura de oposiciones es mucho más compleja que eso y está insertada en una dialéctica metafísica, más aún, trágica. Ello es así porque el mundo de afuera está en el interior del mundo de adentro, aunque no como presencia social, pues es *extraño* al mundo de adentro. Está en el interior porque reduce su existencia (presencia) a la conciencia de las mujeres o a la respuesta monologante de Inés, según veremos luego. Por otra parte hablar del pensamiento trágico que configura el universo de *Los soles truncos*, implica, en cierto modo, hablar de dos tragedias: la de Inés y la de Emilia, que se encuentran en un mismo punto: el de la negación total y radical de Hortensia.

La estructura significativa anteriormente descrita, está bien sintetizada en las siguientes palabras de Inés, personaje en quien descansa mayormente la significación global de la obra, aunque no de modo tan determinante que la significación que alcanza la totalidad del texto mediante los otros dos personajes pueda considerarse como una subordinación:

Aquí estábamos las tres llorando. Reunidas como siempre en la gran sala. Las tres puertas de dos hojas, cerradas como siempre sobre el balcón. Los tres soles truncos oponiendo en dos sus colores: azul, amarillo, rojo. Y el tiempo entonces se partió en dos: atrás quedóse el mundo de la vida segura. Y el presente tornóse en el comienzo de un futuro preñado de desastres. Como si la muerte esta vez hubiese sido el filo atroz de un cuchillo que cercenara el tiempo, y dejase escapar por su herida un torbellino de cosas jamás soñadas. ¡Y empezó mi calvario!¹⁰

Los tres soles truncos (semicírculos de cristales alternados sobre las puertas) y el "cuchillo" constituyen una relación analógica de conciencia

⁸ Este sentido puede extraerse de los discursos escénicos de Terra y Lucío, realmente desdoblamientos de Carola y Elpidio, respectivamente. Ambos son la historia antes del naufragio en la alienación y se refieren a la misión salvadora del trabajo artístico: "el acto salvador de la creación", dice Lucío. Significativamente, los dos —Terra y Lucío— mueren a manos de Cuprila y Landrillo, los supervisores que velan porque los residentes (Elpidio y Carola) cumplan las normas establecidas por la planificación racionalista. No hay lugar para este análisis, pero el estudio de esta obra está integrado al estudio de *Los soles truncos* en un libro en preparación.

⁹ F. Vázquez Alamo. *Breve análisis crítico*. Prólogo a *Carnaval afuera, carnaval adentro*, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1971, p. 16.

¹⁰ René Marqués. *Los soles truncos*, p. 449. En: *Teatro puertorriqueño. Encrucijada* de Manuel Méndez Ballester. *La hacienda de los cuatro vientos* de Emilio S. Belaval. *Vejigantes* de Francisco Arriví. *Los soles truncos* de René Marqués. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1959, p. 403-460. (La obra aparece con el subtítulo de *Comedia trágica en dos actos*.) Las citas que aparecen en el resto de este trabajo corresponden a esta edición. El número de la página aparecerá indicado, entre paréntesis, al lado de la cita.

—una relación de identidad entre el objeto y la espiritualidad del ser humano (el personaje)— que es parte de lo que Robbe Grillet llamaría atmósfera antropocéntrica que lo invade todo y contamina la significación objetiva de los objetos con una espiritualidad interpolada en el nivel de significación, como si fuera intrínseca al objeto mismo. Significan la ruptura entre la presencia y la ausencia, entre dos tiempos históricos, entre la temporalidad y la intemporalidad, entre la ilusión y el desengaño, entre lo que se considera la vida segura y la inseguridad y el destino incierto, entre la historia y la cotidianidad, entre la afirmación y la negación de valores, en fin, entre la vida y la muerte. El “filo atroz de un cuchillo que cercenara el tiempo” es la representación analógica de lo que Marqués concibe como el *tajo* histórico de la invasión norteamericana, pero es también una herida en la estructura social.

En su dimensión biográfica, de los personajes, los “soles truncos” representan la imposibilidad de estas tres mujeres, en cuanto a realizarse y autorrealizarse socialmente en un mundo concreto y actual y en comunidad con los otros hombres. En cuanto “soles esmerilados”, deslustrados, esta tríada de objetos idénticos y a la vez distintos (son tres colores diferentes) expresa una analogía con la decadencia del grupo familiar y de la ya mencionada capa social, pero también la condición particular de cada una. Considerados desde un punto de vista geométrico y, en general, objetivo, son soles truncos porque son parte de un círculo que no ha alcanzado su forma completa, su totalidad. Analógicamente hablando, son tres quiebras, cada uno en la conciencia de estas tres mujeres que no han podido realizarse social y espiritualmente y que no sienten la vida como una totalidad ni como un proyecto que se reconoce a sí mismo en la lucha con otros proyectos (de otras clases y/o grupos sociales). Son vidas trucas que no han podido realizarse en el amor. Un amor no recuperable —el del alférez español quien se habría de casar con Hortensia pero al que las tres aman—, tan irrecuperable como el tiempo pasado (historia) en que el país era colonia española. Si, por una parte, el alférez engaña a Hortensia con una yerbatera con la cual, según Inés, procrea un hijo y esto provoca una ruptura en la relación amorosa, análoga ruptura se va a producir en las relaciones entre España y Puerto Rico. No es casualidad el que ambos hechos, el de la anécdota amorosa frustrada y el del cambio de régimen colonial sean contemporáneos y que el cierre de las puertas y la angustia estén asociados a ambos. Parece ser lo que Goldmann habría llamado una “homología”,¹¹ entre, por una parte, amor y erotismo y, por otra, la historia. O dicho de otro modo: la historia trunca se encarna, con otro rostro, en la relación amorosa trunca. Los dos hechos motivan el estado de alienación de las tres hermanas, el cual

¹¹ Sobre esta categoría —homología— empleada por Goldmann, vea el primer capítulo de su libro *Pour une sociologie du roman*, publicado por Gallimard. También vea su aplicación al estudio sobre Malraux que incluye en ese mismo libro.

tiene dos sentidos: el de la alienación familiar (relación de odio y amor) de carácter dialéctico, y el de la alienación respecto a la sociedad, que tiene fundamentalmente el sentido de separación social, aunque el estado de alienación de la conciencia (alienación psicológica) que esto provoca se encuentra entre el sí y el no. Todavía, en *Los soles truncos*, la alienación no constituye el desgarrón social y espiritual que encontramos en *El apartamento* y otras obras puertorriqueñas publicadas a partir de la década de 1960.

Elementos de una totalidad. Hasta aquí, me parece que debe haber quedado claro que no se trata de negar esa recuperación nostálgica del tiempo pasado como uno de los elementos organizadores (totalidad relativa) de *Los soles truncos* ni aún de *El apartamento*. La cuestión consiste, específicamente, de dos aspectos, o más bien, tres. El primer aspecto del problema de comprensión y explicación que plantea el texto de *Los soles truncos* es el de la significación global, ya descrita en la segunda parte de esta investigación. Más precisamente: hay que determinar si la recuperación nostálgica constituye o no la significación global de la tragedia. (La respuesta a este problema ya está dada). Por el contrario, esa nostalgia que constituye la creación de *un mundo perdido*, de una "Edad Dorada", sólo tiene una significación parcial, pues no sirve para comprender la mayor parte del texto. Así es que toda explicación (estructura englobante) que se apoye en la afirmación de esa estructura para comprender la totalidad del texto, necesariamente tiene que resultar falsa.

Además, insisto en que la lectura realizada por algunos críticos y, en general, por un sector del "círculo letrado" (según la terminología de Escarpit), con una conciencia cuyos límites no han permitido aprehender la significación total (como forma y contenido) de dicho texto, no ha reconocido la respuesta contenida en éste, es decir, que en lo que concierne a la nostalgia, el texto contesta *sí y no* a la vez. En otras palabras, considerada en su *inmanencia* (en sentido material, correspondiente a la comprensión del texto, del texto en sí), es una estructura que se afirma y se niega al mismo tiempo aunque sin trascender los límites de una dialéctica trágica. En términos generales, la crítica no ha comprendido bien el sentido de esa dialéctica. La mayor parte de las interpretaciones sociológicas del texto y de los comentarios de paso, se han basado en fórmulas simples y no han reconocido la complejidad que esta obra presenta tanto para el investigador como para el lector, los directores del montaje, los actores y el público que asiste a las representaciones.

El segundo punto o aspecto es que el sentido de esa nostalgia no puede reducirse a una búsqueda de valores que el sujeto hace como asociación con un tiempo ya prescrito por la historia, o sea transcendido, por más que reconocamos que la *recuperación* es, esencialmente, una utopía. Por supuesto, la búsqueda de valores asociados a estructuras sociales atrasadas, ya superadas o en crisis y tránsito, está contenida en la utopía del pasado, pero no podemos perder de vista que ese pasado de la utopía no es exactamente el

pasado histórico aunque lo contiene. Ambos constituyen la máscara, mediatizadora como toda máscara, de la recuperación nostálgica. Hay, sí, que identificar la infraestructura de clases correspondiente al pasado histórico y con la cual está asociada la nostalgia. Sin embargo, todavía esto no es lo fundamental, pues la recuperación nostálgica, como toda utopía, es una respuesta al problema del presente. La búsqueda de valores por el sujeto que tratamos de identificar, es una acción en tiempo social presente (el que corresponde a ese sujeto, sea individual o colectivo). Por tanto, para determinar la infraestructura social que sirve de base a la visión del mundo de *Los soles truncos*, es necesario establecer una relación de la búsqueda de valores no sólo con las estructuras atrasadas con que se asocian esos valores (considerada la cuestión en su sentido inmanente como contenido literario), sino con las estructuras en crisis en el momento en que se escribe la obra, momento que es el que corresponde al contenido histórico (estructura englobante) que explica dicha estructura y el texto en general. El pasado histórico contenido en la utopía y que no es el que corresponde a la fecha redacción de texto, de ningún modo es el momento social donde hay que buscar el sujeto colectivo. Si fuera así, entonces equivaldría —permítaseme un ejemplo que clarifica el planteamiento— a que para explicar *Ivanhoe* y su contenido histórico (el cual ya hemos dicho que no es el contenido literario de tema histórico, sino el del momento en que se escribe la obra) e identificar su sujeto, nos remitiéramos a la época de Ricardo I (contenido literario) como el momento histórico que determina su visión de mundo y el sujeto colectivo de dicha creación. Esto significaría mixtificar, más aún, confundir contenido literario y contenido histórico. No podemos perder de vista que los temas son mediaciones que tenemos que despejar para iluminar la visión del mundo. El problema técnico, y en general intelectual, para el lector, consiste en trascender no sólo la anécdota sino también su sentido inmediato hasta iluminar el sentido mediato, de modo que puede comprender la significación global del texto. ¿Se lo permitirá la escolarización (mediación del texto literario), por lo general, apoyada en los temas géneros literarios así como en una estética que no se reconoce en la historia?

El tercer aspecto posible, casi contenido en los dos anteriores, es el de la consideración de la nostalgia como forma, específicamente como forma literaria, no separada de su propio contenido, pues contenido y forma están en relación dialéctica. La ideología no es exclusivamente un contenido, sino también, forma. Viceversa, según aseguraba Einstein, “la forma ideología, e ideología eficaz”.¹² La ideología es lenguaje, pero un *cierto tipo* de lenguaje.¹³ Es un contenido de la conciencia y, a la vez, una forma de la

¹² Citado por André Gisselbrecht. “Marxismo y teoría de la literatura”. En: Pierre Barberis, André Gisselbrecht et al. *Literatura e ideologías. Comunicación 18*. Trad. de Socorro Thomas. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972, p. 42.

¹³ Más precisamente, es *un* lenguaje, pero el lenguaje no es ideología. No obstante, ciertas formas del *lenguaje* (en su sentido estricto) son ideología. Adorno aborda la cuestión en lo que se refiere a lo que

conciencia.¹⁴ Como forma artística, tiene —en el texto que es objeto de esta investigación una gran riqueza artística que hace posible una riqueza conceptual en el nivel del análisis.

La nostalgia tiene una diversidad de formas. Dicho de otro modo, en palabras de Lukács: la gran nostalgia lleva las máscaras más diversas. Pero si la nostalgia toma la forma de la máscara, “la máscara es también la grande y dúplice lucha de la vida: la lucha por ser conocido y la lucha por mantenerse encubierto”.¹⁵ La máscara vela y desvela, es expresión y es impresión. Desgarrarle la máscara a la nostalgia es aprehender su sentido y desvelar su rostro total. Para el investigador significa que debe poner al descubierto, iluminándola totalmente, la duplicidad de este lenguaje.

Según las afirmaciones anteriores, no hay duda de que cuando nos situamos ante la recuperación nostálgica, el problema real y difícil no es saber con qué valores aparentes o inmediatos se asocia esa nostalgia, sino los valores que están enmascarados bajo ese lenguaje de la utopía del pasado. Si la nostalgia del pasado es la negación de un mundo muy concreto que está presente como realidad objetiva y subjetiva, lo esencial es saber qué es lo que se niega y poner al descubierto los valores buscados como exigencia absoluta que están *ahora y ahí* y que constituyen la aspiración irrealizable y la negación de todo compromiso que los convierta en realización relativa. Lo que significa no aceptar el proyecto como un resultado del enfrentamiento de sujetos colectivos (las dos clases en conflicto que se representan como dos mundos opuestos, afuera-adentro, en la conciencia de las mujeres), aunque las hermanas reconocen (en sentido lato) el conflicto que a pesar de ello, se les presenta confuso.¹⁶ También es fundamental saber que es una respuesta, pero una respuesta a qué cosa, a quién y por qué. La sociología de la literatura no se contenta con el *cómo*. Se sitúa en el *porqué* para explicar un texto que por otra parte debe comprender, según la insistencia de Goldmann.¹⁷ Para ello es necesario establecer una relación

él llama la “jerga de la autenticidad”. (V. Theodor W. Adorno. *La ideología como lenguaje*. Versión española de Justo Pérez Corral. Madrid, Taurus, 1971, 204 p.

¹⁴ Sobre esta cuestión relacionada con el significado e importancia que tiene el concepto ideología en Marx, vea Eugenio Tías, *Teoría de las ideologías*. Barcelona, Ediciones Península, 1970, 153 p. Por otra parte, Goldmann, en *Las ciencias humanas y la filosofía*, (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, p. 87), propone, “a título de hipótesis, que se podría quizás fundar la distinción entre ideologías y las visiones del mundo, precisamente en el carácter parcial, y por esto deformante, de las unas y total de las otras” (El subrayado es del autor).

¹⁵ Georg Lukács. “Nostalgia y forma”. En: *Obras completas. El alma y las formas y La teoría de la novela*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Ediciones Grijalbo, S. A., 1975, p. 154. (El ensayo citado pertenece a *El alma y las formas*).

¹⁶ “Toda obra, toda acción y toda situación humanas —sostiene Goldmann— deben comprenderse a partir de su génesis, y esta supone, no un sujeto colectivo único, sino un enfrentamiento de sujetos colectivos. Las acciones tienen resultados que rara vez responden a las aspiraciones precisas de uno de esos grupos. El acontecimiento, en efecto, resulta objetivamente de un conjunto de proyectos y de tendencias que se enfrentan”. (Lukács y Heidegger. *Hacia una filosofía nueva*. Fragmentos póstumos reunidos y presentados por Youssef Ishaghpour). Trad. de José Luis Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu, p. 98.

¹⁷ Lucien Goldmann. “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método”. En: Lucien Goldmann, Jacques Leenhardt et al. *Sociología de la creación literaria*. Trad. de Hugo Acevedo. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974, p. 9-43. (En este artículo Goldmann insiste en que explicación y comprensión se refuerzan mutuamente y son dos coordenadas de un mismo proceso).

recíproca entre el sentido del pretérito histórico y recuperado y la significación del presente, entre ideología y praxis, entre estructura y superestructura, entre formas literarias y estructura social, entre comprensión y explicación.

Sin embargo, antes de abordar el problema de la función que tiene una estructura (la nostalgia de la recuperación, en este caso), hay que iluminar el sentido de ésta y ponerla en relación con otras estructuras o elementos que forman la totalidad concreta de un texto. Es mucho más que un problema de definición. Además, hay que considerar que no se trata de una nostalgia cualquiera, por ejemplo, la que siente un individuo ante un paisaje o la del que repasa mentalmente algunos momentos de su vida pasada. Por supuesto, aun en esos ejemplos la nostalgia es una creación que se aproxima al arte, pero no alcanza la plenitud y la coherencia artística que éste puede alcanzar, sino que en esos casos se sitúa entre el arte y la experiencia psicológica, más cerca a ésta que de aquél. No es arte, pero puede ser objeto de la actividad artística, como sucede con la nostalgia de la recuperación del pasado en *Los soles truncos*. Esto nos lleva entonces a comprenderla y explicarla entre el arte y la ideología.

La conciencia de recuperación del pasado es una reconstrucción utópica y afectiva de ese pasado histórico. Es una utopía en que tiempo (histórico, social) y nostalgia son idénticos parcialmente y, a la vez, opuestos. No es la reconstrucción documental que encontramos en la historia, está, por otra parte, en oposición a ésta. Así es que la recuperación no es historia, aunque a veces los malos historiadores, en algunos momentos, convierten la historia en nostalgia. La biografía tampoco es nostalgia, aunque la contiene.

Lukács ha hecho respecto a la nostalgia que "lo pasado y lo perdido se han convertido en un valor porque creamos lo que hemos perdido, un camino y una meta de su no haber sido nunca: así la nostalgia se levanta por encima de su objeto, que ella misma ha puesto, y pierde su vinculación con su propia meta".¹⁸ Es valor afectivo, pero no efectivo, puesto que la nostalgia no es, estrictamente, sistema y se coloca en oposición a la técnica. Se encuentra, por decirlo metafóricamente, en la geografía de la ludicidad. No tiene porvenir, pues carece de posibilidad. Más aún, se niega a alcanzar el porvenir, a tocarlo con sus dedos de pasado pues está en *inconformidad* con la historia, en el doble sentido del vocablo: el que expresa el sentido común y corriente (de estar inconforme con algo) y en el sentido de no ser forma de la historia. Por el contrario, aunque la contiene en su pasado, lo que hace es deformar la historia. La recuperación nostálgica no se sitúa en la geografía de la praxis, sino dentro de los límites de las ideologías, pero como es una estructura mental que ofrece tan pocas posibilidades al hombre, parece no ser una respuesta, pero lo es. Sólo que es la forma ideológica de una resistencia pasiva que se manifiesta, en el nivel de la praxis como una no

¹⁸ Georg Lukács. *El alma y las formas*, ed. cit., p. 157.

participación, pero nunca como una acción transformadora del mundo. Es, por tanto, la respuesta de un sujeto que se niega a sí mismo como sujeto de la historia. La impotencia define su relación con el mundo y con los demás hombres. Mas esto no conduce a un compromiso, a una integración, mucho menos a una subordinación de valores o a una entrega. Por el contrario, el pensamiento trágico de la resistencia —recuperador o no— se manifiesta, en su relación con el mundo, como una actitud apocalíptica. No hay gradación entre el todo o la nada.

La recuperación nostálgica expresa en su afirmación la negación y el desencanto ante el mundo. Mas su sentido no se agota ahí. Si la nostalgia tiene que ser amor y tal es su felicidad y su tragedia, según afirma Lukács,¹⁹ entonces la búsqueda del amor en la recuperación es la búsqueda de un Eros muerto, en un tiempo histórico y una cotidianidad que ya no tienen vigencia. Esto es comprobable en el texto no sólo porque la recuperación es la afirmación y la negación del pasado histórico (historia) sino también porque la clausura tiene sentido de renunciamiento respecto al amor (la renuncia de Hortensia al amor del alférez, pero también de las otras dos hermanas quienes también lo amaban). Renunciamiento que encuentra su forma en el espacio como un clausura (“las tres puertas cerradas”). La recuperación, igual el amor, es *ilusión* (de *ludere*: jugar), es juego de agón, pero también es juego de mimesis (lo creado y lo perdido).²⁰ Igual que el juego, se sitúa como existencia lúdica en el reino del placer en oposición a la existencia técnica (reino de la necesidad), aunque las diversas formas de la vida social y cultural comportan el juego. Entre ambos reinos, el del placer (la creación de lo perdido) y el reino de la necesidad (por ejemplo, la necesidad del espacio vital, necesidad de seguridad, o en sentido concreto, de seguir poseyendo y viviendo en la casa) es que hay que buscar el sentido del pasado y su relación significativa con el *presente*, puesto que en la forma monologante de la nostalgia está velado (enmascaramiento) un diálogo con la *actualidad* (en el doble sentido: lo inmanente o comprensivo y en sentido *histórico* o explicativo). La nostalgia es la forma monodialogante del pensamiento trágico de la negación y la clausura.

El reino del placer es el reino del amor, del erotismo y de lo que fue una vida esplendorosa (según la creación de lo perdido) de una clase cuyas relaciones con los que ostentaban el poder (recuérdese la recepción en casa del gobernador español, evocada por Emilia), eran símbolo de prestigio de clase señorial, según se presenta ésta en el texto. El amor y el erotismo sólo existen en la nostalgia, pues en la recuperación amorosa está suprimida la existencia técnica. Es decir, ésta no es objeto de la nostalgia. El amor no existe en la actualidad decadente. Ya no hay tiempo para el amor, parece

¹⁹ Loc. cit.

²⁰ Seguimos la clasificación de Huizinga quien en su libro *Homo ludens* estudia las formas del juego en la cultura.

decirnos René Marqués.²¹ En consecuencia, ésta es la tragedia de la ausencia del amor. Amor y clase social marchan por la misma dirección, hacia la ausencia, con sus puertas ya cerradas, hacia una muerte sin regreso. Es la unidad trágica de Eros y Tanatos. El amor *ahora* es sólo la historia de un renunciamiento, doloroso, para Hortensia, terrible para Inés y nostálgico para Emilia. Es que la visión de Emilia, es decir, de la recuperación, no ilumina la historia sino que la oscurece y la deforma como una metafísica del tiempo estático (atemporalidad). Mientras que Inés y Hortensia no pierden el sentido del *ahí* y del *ahora* de lo real (la realidad acutal), aunque no le reconocen su existencia y al no reconocerla también sumergen su pensamiento en la atemporalidad. Sólo que de modo distinto a Emilia. Sin embargo, la renuncia al ritmo de la vida cotidiana es válida para las tres, puesto que ninguna de las tres le concede valor a este *mundo nuevo* (afuera), ni a los valores de la nueva clase dominante (la burguesía industrial y comercial sugerida en el texto y representada en el texto por un "ellos" mítico que constituye la amenaza del mundo de afuera) que se opone a los valores, considerados como absolutos y simbolizados en la casa. Son valores de uso, tanto en sentido concreto como simbólico: seguridad y protección que da la posesión de la vivienda, los valores tradicionales asociados a la identidad puertorriqueña (considerada como algo estático), el valor histórico (estrechamente relacionado con la identidad) de la casa colonial, el cual se degradaría, desde la perspectiva de ellas, si convirtieran la casa en hotel. El conflicto implica una oposición entre *homo humanus* y el *homo economicus*. En resumen, son valores de uso, considerado como absolutos, que se enfrentan a los valores de cambio con que se orienta la sociedad capitalista industrial y dependiente, y que para ellas son nuevos.

Igual que el amor, la cotidianidad esplendorosa y erótica (según la evocación nostálgica) está en oposición a la cotidianidad degradada y miserable (Inés tiene que vender las joyas para que todas puedan comer) del presente. Para la cotidianidad del mundo de afuera las puertas están cerradas, pues no tiene sentido en el mundo de adentro (para las mujeres). La guerra (la invasión), que es según Kosik la Historia,²² rompe el ritmo de la

²¹ En las últimas obras —*Sacrificio en el Monte Moriah, David y Jonatán y Tito y Berenice*—, especialmente en estas últimas dos, a las que titula "Dos dramas de amor, poder y desamor", la dialéctica del amor (odio y amor) desemboca en la ausencia, negando así la posibilidad del amor: "Pues renegaste del amor, cuando era el amor la salvación única, la posible", le dice Jonatán a David (David y Jonatán. En: *Dos dramas de amor, poder y desamor. David y Jonatán. Tito y Berenice*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1970, p. 53). Si tomamos en cuenta que también le *cerró las puertas* a las posibilidades de la "escritura salvadora" y redujo a Dios a un mediador, y luego se queda mudo (*Sacrificio en el Monte Moriah*), quizás podríamos explicarnos la muerte de René Marqués como un posible suicidio, respuesta a la falta decepcionante de posibilidad y trascendencia (según su visión). Sólo que habría que tomarlo como suicidio *invertido* o enmascarado como una muerte natural que nos dolió, personalmente y en el inmenso costado puertorriqueño de una lucha nacional que se nos está tornando angustiosa en su dialéctica de la esperanza y la desesperanza. Y sería ésta un cierre de puertas si no estuviéramos convencidos de la trascendencia histórica y de un movimiento en el tiempo y en el espacio que se niegan rotundamente a inscribirse en un final histórico, y en el plano literario, como una escritura de la desesperación total.

²² Karel Kosik. *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre y del mundo)*. Versión al español y prólogo de Adolfo Sánchez Vázquez. México, Editorial Grijalbo, 1979, p. 94. (Kosik

cotidianidad. Al romperse, historia y cotidianidad aparecen como una oposición excluyente, aunque no muy explícita y disuelta en la metafísica del tiempo. No es sólo la cotidianidad lo que interrumpe su ritmo. El curso o movimiento de la historia queda también interrumpido, en el nivel de la conciencia, por el acontecimiento histórico (la guerra y el descenso y desaparición de la clase). Esta es una concepción metafísica de la historia y, a la vez, del mundo. También de la cotidianidad. La cotidianidad del presente es doméstica y clausurada y socialmente desgarrada. Desgarrada no sólo por la situación social miserable en que viven ahora —después del descenso y la muerte de clase— las tres hermanas, sino también por la interrupción de su ritmo. Como el pensamiento trágico es ahistórico, se niega a dejarse absorber por y disolverse en la cotidianidad, pues ésta es complemento de la historia. Sin embargo, todavía la cotidianidad no se concibe como una extrañeza ni hace la conversión a lo absurdo, como ocurre en *El apartamento*. Ni es el absurdo existencial del sinsentido de *La casa sin reloj*, premiada por el Ateneo Puertorriqueño en 1960 y publicada en México en 1962.

El espacio cerrado es la geografía donde se concreta y se recluye, como forma y contenido, la importancia y en la que ésta se manifiesta como resistencia a los nuevos valores. No obstante, el espacio cerrado no es sólo clausura geométrica y aislamiento social, sino también forma y estado de la conciencia.²³ Mas específicamente, es una forma de alienación: la alienación espacial, pero cualitativamente diferente de la que encontramos en *El apartamento* y en *La casa sin reloj*, obras en que esa estructura sufre cambios importantes.

Es una conciencia muy limitada, estrecha, para un mundo que, objetivamente, es mucho más amplio que la conciencia y no puede contenerse en *espacio* (sentido simbólico) tan estrecho. Es muy limitada para comprender la transformación del mundo, por ejemplo el del desarrollo de las fuerzas productivas y el advenimiento de nuevas relaciones de producción. Por ello, no es posible superar la clausura social y alcanzar la trascendencia (material) que supere el pensamiento trágico y se produzca la conversión al pensamiento dialéctico apoyado en el materialismo dialéctico. Conversión que se manifestará en la nueva concepción de la identidad nacional, según puede comprobarse en algunos escritores, sociólogos e historiadores actuales.

El mundo clausurado es un mundo sin porvenir. No hay futuro para la

dice que "la guerra es la Historia. En el choque entre la guerra (la Historia) y la cotidianidad, ésta es arrollada: para millones de personas termina el ritmo de la vida habitual de su existencia. /.../ También la guerra tiene su propia cotidianidad". Más adelante (p. 95) dice que la división (oposición) entre Historia y cotidianidad, como algo constitutivamente opuesto, "escinde, al mismo tiempo, la realidad en historicidad de la Historia y *ahistoricidad* de lo cotidiano". Pero éste no es el sentido que tiene la oposición en Marqués, pues tanto la historia como la cotidianidad son ahistóricas; sin embargo, se mantienen en oposición.

²³ En sentido simbólico, pues la conciencia, en sentido estricto, no es espacio.

conciencia trágica. Reconocer el futuro sería reconocer la trascendencia en la historia. Significaría afirmarse en la historia y negarse a sí misma como conciencia trágica. En términos literarios, significaría un cambio de una forma literaria a otra: el paso de la tragedia al drama, pero *Los soles truncos*, contrario a *La carreta*, se mantiene como tragedia.

La posibilidad de una solución no existe y sólo se disuelve en la muerte, porque el pensamiento trágico, como he afirmado anteriormente, se niega a todo compromiso y no reconoce las gradaciones. Hecho que Goldmann reconoce en Pascal. La posibilidad del diálogo real con el mundo queda truncada como truncada es la vida de las tres mujeres. No hay comunidad entre los dos mundos. Ni siquiera hay comunidad entre las tres hermanas. El conflicto por la posesión de la casa señorial, colonial, en decadencia, no tiene solución y es una apuesta que está perdida desde el comienzo. Sólo queda la negación y una resistencia pasiva que contiene, paradójicamente, un profundo sentido de culpa. Pasiva porque no contiene o no está contenida en una respuesta práctica. Es la trasposición literaria de la impotencia práctica de los sectores decadentes o en descenso —no siempre dominantes— que sobreviven en el seno de la sociedad capitalista industrial y financiera, según analizaremos, aunque someramente y de modo muy general, bajo el espígrafe siguiente.

En las páginas que anteceden están descritas la visión del mundo y la base estética (elemento organizador) de *Los soles truncos*, así como los elementos principales que forman las partes recíprocas de esa totalidad. El propósito principal ha sido el de iluminar el sentido, de modo muy general, de esa visión y de sus elementos. No hemos abordado la cuestión del modo en que se producen estas estructuras, parciales o totales, en el texto, aunque a veces ha resultado difícil la separación y aparece una aproximación a este problema estético y sociológico. Esto no implica que nos hemos remitido simplemente a un contenido literario. Por el contrario, podría más bien recibir la acusación de prestar más atención a la forma. Sin embargo, ninguna de las dos acusaciones —relacionadas con el contenido o con la forma— estarían justificadas. No nos hemos apartado ni un solo momento de la reciprocidad que hay entre ambos aspectos. Hay aquí, por tanto, un rechazo explícito e implícito a la separación de contenido y forma en que se apoya la crítica tradicional.

Corresponde ahora exponer los fundamentos intelectuales y sociales de la estructura total descrita. Debido a la economía del espacio, ya de por sí un poco violada, la exposición tendrá un carácter general y se mantendrá a nivel de conclusiones, dejando fuera lo más posible —del mismo modo en que los hemos hecho en todo el trabajo— gran parte de las citas que sirven de apoyo y comprobación de las conclusiones y afirmaciones que aquí se hacen. Para que quede claro para el lector, los elementos parciales de la totalidad de la estructura, cuyo sentido hemos analizado en esta parte, sin separarlos, son los siguientes: la nostalgia de la recuperación, la ruptura de la historia y la cotidianidad o el tiempo partido en dos, la clausura y ruptura

del espacio (alienación espacial) o la oposición mundo de afuera-mundo de adentro y, finalmente, la estructura de impotencia de los personajes (psíquica, de comportamiento y de su relación con el mundo y con los demás hombres) que en el plano de la respuesta —relaciones sociales— se manifiesta como resistencia pasiva.

Algunos fundamentos intelectuales y sociales. Escrito en 1958, el texto de *Los soles truncos* está insertado, históricamente hablando, en un momento de crisis estructural y superestructural cuya especificidad abordaremos aunque sea a grandes rasgos. En cuanto a lo literario, esta década de 1950 muestra importantes cambios en la literatura puertorriqueña. Muchos de ellos se iniciaron aproximadamente, en la segunda mitad de la década anterior. En lo político, también se observan cambios importantes que tienen que ver con modificaciones para reafirmar el sistema colonial en crisis y, también, con una crisis coyuntural en el movimiento independentista puertorriqueño y de la lucha por la independencia en general. Lucha ante la cual René Marqués —justo es decirlo— no se quedó con los brazos cruzados, esperando con el silencio o siquiera con el balbuceo como respuesta, a que vinieran “ellos” a embargarle y convertir en “casa tomada”, su casa patria. Precisamente cuando escribe este texto y se representa ese mismo año, es el momento en que Marqués se empieza a destacar en la lucha por la independencia y, poco después, a figurar prominentemente en las filas del Movimiento Pro Independencia (MPI), antecesor del actual Partido Socialista Puertorriqueño, ahora en profunda crisis.

Por otra parte, los cambios que ocurren en la estructura social y su base económica son muy significativos y no se explican sólo exógenamente sino que necesitan de una explicación que tome en cuenta los elementos endógenos de la crisis. Resumamos éstos en forma más comprensiva, aunque sea dejando aspectos de relativa importancia.

A mediados de la década de 1940, la literatura puertorriqueña empieza a dar un cambio global en el universo literario que tiene que ver con un cambio de objeto: el del mundo real y la estructura social que le sirve de base principal al tema, lenguaje, situación y personajes, en fin, al universo literario. El universo literario anterior buscó y encontró su centro en el mundo rural y la estructura social agraria, en un momento en que precisamente esa estructura social y su base económica eran predominantemente agrarias a pesar de haber entrado ya en crisis. En esos años, José Luis González reclama la urbanización del tema literario y exige un lugar prominente en la literatura para “el hombre en la calle”.²⁴ No es casualidad que sea en esos mismos años en que empieza a transformarse la estructura social hacia un cambio a la sociedad industrial cuya primera etapa está representada por el inicio del programa llamado Operación Manos a la Obra, gestado por Luis Muñoz

²⁴ Retomamos el título de un libro de cuentos de González para significar “proletariado urbano”, con empleo o desempleado.

Marín y su Partido Popular Democrático (PPD). A la vez, El PPD desarrolla un programa para "rehabilitar" la agricultura en profunda crisis y rescatarla de las manos de los grandes latifundistas para ponerla en manos de los medianos y pequeños agricultores, sin que deje de ser, como dicen los economistas, económicamente rentable. La idea es conservarla en parte, como economía de subsistencia (valores de uso), en cuanto a las pequeñas unidades de producción y, a la vez, reforzarla como economía orientada hacia el mercado en las unidades medianas y en las fincas poseídas y administradas por el estado.

En la década del 1950 sólo quedan restos rezagados de una literatura de tema agrario con las perspectivas del criollismo de la década de 1930. Es en ese momento de transición literaria y cultural que se inserta *La carreta*, publicada en la revista *Asomante*, entre los años de 1951-52. La acción del primer acto ocurre en el campo, el segundo en el arrabal de la ciudad donde la familia, originalmente campesina, se muda, y el tercero en Nueva York, a donde va a parar la familia ahora emigrante. Al final del acto, madre e hija se proponen el regreso al país para rescatar la tierra perdida (es una familia de pequeños agricultores, manifundistas). Es un final esperanzador para madre e hija, a pesar de que Luis, el hijo, ha muerto atrapado por una máquina y Juanita se ha degradado moralmente en el ambiente de la sociedad industrial. Hecho este último relacionado con los dos hermanos, que José Luis Méndez interpreta como falta de fe en las posibilidades históricas del proletariado por parte de Marqués.²⁵ Debió decir "industrial". Sin embargo, es también una respuesta a la emigración como solución a nuestros problemas sociales y económicos. Marqués nos *dice* que esa no es la solución correcta y por eso la rechaza.²⁶ Además, este texto significa que todavía es posible la reconstrucción agrícola del país y la revitalización de la economía agraria si la tierra se pone y se mantiene en manos de los agricultores puertorriqueños no latifundistas. Esta posición corresponde a los sectores medios del campesinado y a la de un sector de profesionales de la agronomía, muchos de ellos colaboradores del programa agrícola del gobierno, administrado por el PPD. También a la pequeño-burquesía revolucionaria del Partido Nacionalista puertorriqueño, la cual defendía la tierra en manos puertorriqueñas, ya fuese en manos de los hacendados del treinta o en las de los medianos y pequeños agricultores. Este partido fue, en la década del treinta, el continuador de la consigna de "no vendas tu tierra al

²⁵ José Luis Méndez. "La literatura proletaria y el proletariado como tema en la literatura puertorriqueña". En: *Para una sociología de la literatura puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Edil, 1983, p. 29-30.

²⁶ Marqués fue un opositor consciente de la emigración en masa y su discurso contra esta forma de resolver el problema del desempleo aparece en sus ensayos y hasta en *Sacrificio en el Monte Moriah*, obra que por su tema bíblico, aparentemente —sólo aparente—, está desvinculada de la realidad puertorriqueña, pues hay en ella una gran profusión de homologías con esta realidad. En esta obra el discurso contra la emigración es más persistente que en *La carreta*, más explícito también, y no se trata de una conversión de los personajes en proletarios mediante el proceso emigratorio a la gran urbe industrial.

extraño”, lanzada por Rosendo Matienzo Cintrón a principios de siglo. Esta consigna repercute en unas palabras de Hortensia en *Los soles truncos*: ella se refiere a “los bárbaros”. Esta correspondencia de posición se comprueba en los discursos de Albizu. Por supuesto, entre las posiciones de estos tres sectores mencionados hay diferencias.

No olvidemos que Marqués era agrónomo, lo cual es un hecho biográfico significativo. Sin embargo, todavía no percibía la posibilidad del cambio definitivo a una sociedad industrial. De hecho, en el momento en que se escribe *La carreta*, hay señales de esa nueva dirección, pero todavía no es un hecho. Además, su aferramiento a la estructura agraria en crisis y su rechazo al capitalismo industrial dependiente, así como al mercantilismo y el utilitarismo, no le permitieron ver que el cambio ya se estaba gestando con fuerza relativa. Por eso consideró absurda y ridícula la visión de la tecnocracia y de los políticos que dirigían el gobierno, los cuales — amparados en su fe en la planificación racionalista y funcional — ya prácticamente daban como hecho consumado la transformación, o al menos la concebían como una utopía realizable en el futuro inmediato (visión opuesta a la de Marqués).

En 1955, sólo cuatro años después de publicada la primera versión de *La carreta*, Marqués se refería críticamente, al “placer que nos causa obtener maravillas materiales por medio de cómodos subsidios de Washington, con la vergüenza que nos causan tanto los subsidios como el placer que los mismos procuran” y, a la vez, aludía a la industrialización como “el ‘show off’ de una industrialización sin bases realistas, con la realidad inescapable de que somos y seremos un país esencialmente agrícola”.²⁷ Además, todavía resuenan en él las palabras de Antonio S. Pedreira, en *Insularismo*, conjunto de ensayos de interpretación de la realidad puertorriqueña, publicado en 1934: “debemos también los puertorriqueños ahondar en esa búsqueda dentro de nosotros mismos”.²⁸ También expresa unas palabras que son significativas para la interpretación de *Los soles truncos*:

Tenemos, pues al creador en la sociedad democrática, sinceramente interesado y hasta apasionado por su mundo y su gente; rechazo que puede traducirse en desprecio profundo, en franco antagonismo o, más generalmente, en completa indiferencia.²⁹

Son interesantes estas palabras porque ayudan a explicar la representación de ese antagonismo como una oposición *mundo de afuera-mundo de adentro*. No obstante, la “completa indiferencia” está más bien encarnada

²⁷ René Marqués. “Mensaje de un puertorriqueño a los escritores y artistas del Perú”. En: *Ensayos (1953-1971)*. Segunda edición revisada y aumentada. Barcelona, Editorial Antillana /Puerto Rico/, 1972, p. 33. (El ensayo mensaje está fechado en 25 de agosto de 1955 y fue enviado a la Primera Convención de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas del Perú, 1955, por invación del Comité Organizador de dicha convención).

²⁸ *Ibid.*, p. 34.

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

en el personaje Elpidio de *El apartamiento*, quien, significativamente, es un artista que no quiere saber nada de su pasado como artista.

En este ensayo ya el mundo empieza a representársele ambiguo. Muestra una gran dosis de pesimismo, a pesar de que todavía no encontramos el pesimismo expresado posteriormente en su ensayo *Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual*. Mucho menos el de *El puertorriqueño dócil*. En cambio, todavía tiene fe en la agricultura y en la supervivencia de la sociedad agraria. El mensaje esperanzador, de lucha decidida por rescatar la tierra perdida, que encontramos en *La carreta*, corresponde a ese convencimiento obstinado de que "somos y seguiremos siendo un país agrícola". Ese final del tercer acto y de la obra, así como el mensaje que implica una participación activa en el mundo, significan un cambio de forma en el interior del texto: hace que la tragedia desemboque en la forma dramática (en el drama). Marqués debió estar consciente de ello, pues mientras a *Los soles truncos* la llamó "Comedia trágica en dos actos", en la versión final de *La carreta* (Editorial Cultural, 1961), denominó esta obra como "un drama en tres actos".

Todavía en esta obra, Marqués vincula la identidad nacional, con la tierra. Este eco ideológico no estará ausente en *Los soles truncos*, y, aunque contenida en una dialéctica de lo afirmado y lo negado a la vez, también en *El apartamiento*. Sin embargo, ha perdido mucha significación. En *Los soles truncos*, es la casa la que simboliza esa identidad. La tierra, símbolo de identidad según los escritores de las décadas del treinta y el cuarenta que participaron de esta ideología, queda en un segundo plano. Hecho que podría explicarse por la importancia que ha perdido la agricultura. Por otra parte, no redujo la identidad a un problema de la cultura como hizo la mayor parte de los escritores del período anterior. Por el contrario, le dio un sentido definido y explícitamente político. Lo cual significa una progresión ideológica. Por supuesto, en *Los soles truncos*, el discurso político es mayor que en *La carreta*. Y como discurso contra el imperialismo, no lo abandonará ni en sus obras de tema bíblico de su última etapa.

En *Los soles truncos* se produce una urbanización y universalización del tema. Se trata de un conflicto ubicado en la sociedad urbana, industrial, que en realidad no es una presencia escénica, pero que es el marco social sugerido donde se desata el conflicto. Hay también una marcha hacia el teatro que expresa los conflictos sociales como la forma monologante o monodialogante de la conciencia de la visión existencialista y la filosofía de la angustia, aunque probablemente eso es sólo el umbral. Ahora la hacienda sustituye al *conuco* (pequeño predio o minifundio para la producción agrícola de subsistencia) de *La carreta* o de los cuentos de Abelardo Díaz Alfaro, un destacado contemporáneo de Marqués cuya literatura se parece más a la de los escritores del treinta, aunque aborda como problema político la identidad nacional, en su conocido cuento *El josco*. No obstante, en *Los soles truncos*, la hacienda está presente y ausente a la vez, pues ya ha desaparecido (embargada) y como señalamos antes, está reducida a referen-

cial. Lo que podría significar la muerte literaria del tema de la vida rural como tema *vivo*. (Lo mismo ocurre en *El apartamiento*).

Igual pasa con el hacendado. Está muerto y tampoco tiene presencia escénica. Es referencial, aunque mucho más que eso, pues está presente y ausente, a la vez como un dios oculto y protector. Aunque en cuanto a esa significación no llega a sustituir al jíbaro —a quien no se menciona en la obra— como dios oculto de los valores tradicionales puertorriqueños, según lo concibió, de acuerdo a César Graña, la “teoría eticofolklorica”³⁰ difundida por nuestros escritores del período de 1930 a 1950.

En resumen, están muertos la hacienda (ya embargada), el hacendado, su esposa y toda la familia del hacendado y las hijas, hasta desaparecer totalmente con la muerte de Hortensia y el suicidio de Inés y Emilia.

Ni la crítica tradicional ni la sociológica se han fijado en la importancia de ese dato y mucho menos han comprendido la significación que tiene esta muerte total. Muerte total que unida al hecho de que la presencia de la hacienda está reducida a un referencial, significa el reconocimiento de que los hacendados, como capa de la clase propietaria, ya están muertos y no es posible darle marcha atrás al tiempo. Después de la muerte de los padres (de la capa de los hacendados) *sobreviven* los valores, pero se les reconoce como muertos. ¿Dónde está el Eros tutelar de la recuperación nostálgica de Emilia? Tan muerto como el dios fálico (el Padre, papá Bukhart) de Inés. Los valores mueren con las mujeres, pero, según su visión, se eternizan en la muerte. Por eso, en la antesala de la muerte, Inés piensa que hay que expiar la culpa y que la única salvación que queda es destruir la casa para que los “bárbaros” (la burguesía norteamericana dedicada al negocio del turismo, según la clave que da el texto) no lleguen a poseerla. En resumen, esta *muerte total* (una muerte que está más allá de la muerte de los personajes encarnados o de existencia sólo referencial), significa la muerte total de esos valores. Aunque no es menos cierto que esa significación aparece dosificada o disuelta en la ideología de la muerte suicida como salvación, la misma actitud suicida que Marqués le atribuyó a los revolucionarios del Partido Nacionalista que llevaron a cabo, a comienzos de la década de 1950, una acción revolucionaria abortada que se sabía fracasada de antemano y que resultó en la muerte o el encarcelamiento de sus principales líderes, inclusive Albizu, quien fue a parar a la cárcel. La posición de Marqués tiene, por tanto, la ambigüedad del pensamiento trágico de la negación, a pesar de que éste exige, paradójicamente, claridad.

El hecho de que Marqués ya no tenía la fe de antes en la agricultura y consideraba que la sociedad industrial con sus valores ya se había impuesto, se revela en un ensayo escrito al mismo tiempo que escribió *Los soles*

³⁰ César Graña. “La identidad cultural como invento intelectual (Algunos ejemplos hispanoamericanos)”. En: *El intelectual latinoamericano*. Un simposio sobre sociología de los intelectuales, dirigido por Juan F. Marsal. Buenos Aires, Editorial del Instituto Torcuato di Tella, 1970, p. 64-65.

truncos, y premiado por el Ateneo Puertorriqueño (1958) el mismo año que esa institución premió dicha tragedia y en que se representó. En este ensayo se refiere al fracaso de la Compañía Agrícola, auspiciada por el Estado. Acepta el estancamiento y bancarrota de la agricultura y reconoce la importancia del ausentismo industrial, el auge del turismo y una serie de condiciones materiales que según él han empujado "el problema del *status* político a un callejón sin salida".³¹ O dicho a nuestro modo, siguiendo la analogía con *Los soles truncos*, a un lugar con las puertas cerradas. O bien, retomando la metáfora del laberinto que sirve de plataforma ideológica a la concepción del espacio en *El apartamento*: lugar donde se puede entrar pero no se puede salir. Además, hace la siguiente observación, muy significativa por su relación con *Los soles truncos*.

Vale la pena mencionar, además algo ante lo cual el escritor —en Puerto Rico como en cualquier país de circunstancias políticas similares— tiende siempre a reaccionar con extrema susceptibilidad: el incremento en la sustitución de valores autóctonos por valores extranjeros, en este caso impulsados —y casi podríamos decir, impuestos— sin sentido de selección por el Departamento de Instrucción Pública y la Universidad de Puerto Rico.³²

Marqués asumió una actitud de pesimismo ante el fracaso de la abortada revolución del Partido Nacionalista (lo consideró como una acción suicida).³³ Su pesimismo político quedó reforzado, aún más, con la significativa merma de votos que tuvo el Partido Independentista Puertorriqueño, dirigido por Gilberto Concepción de Gracia, en las elecciones de 1956 y el crecimiento del movimiento anexionista. Si a ello se le suma el fortalecimiento del régimen colonial mediante la Ley 600 del Congreso americano, que creó la nueva fórmula colonial conocida por Estado Libre Asociado (ELA), se completa el cuadro político que contribuye a explicar ese pesimismo y la visión trágica de *Los soles truncos*.

Hemos enumerado algunos hechos políticos que explican la visión trágica de la negación en *Los soles truncos*. Ahora bien, ¿qué ocurre en el seno de la estructura social y su base económica para que se produzca este cambio en tan pocos años, lo que va de *La carreta* a *Los soles truncos*? O sea, de una tragedia que desemboca en una esperanza como un horizonte realizable en el mundo, a una visión trágica que no encuentra salida en el curso de la historia, o sólo la encuentra en la ilusoria escala vertical de una trascendencia en la muerte, en que se disuelve lúdica y trágicamente la libertad y encuentran punto final unos valores que se tienen por no realizables en el

³¹ René Marqués. "Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual (Un intento de interpretación)" En: Ensayos (1953-1971), ed. cit., p. 57. (Publicado por primera vez en *Cuadernos Americanos*, Núm. 3, 1959).

³² *Ibid.*, p. 58.

³³ Marqués atribuyó esa actitud a los Nacionalistas en su ensayo *El puertorriqueño dócil*. También calificó de actos suicidas la abortada revolución y el ataque al Congreso norteamericano llevado a cabo por miembros del Partido.

mundo? De otro modo: el paso de unos personajes que todavía sienten, a pesar de *todo*, que tienen futuro y aspiran, al menos, a restaurar el viejo orden en crisis, en el mundo, a unos personajes sin futuro alguno, cuyas vidas, junto con su mundo, desembocan en una muerte total.

La esperanza de detener una crisis que todavía estaba en su más alto punto de indefinición, podríamos decir culminante, en la década del treinta, y cuya solución se vislumbra a fines de la década de 1940, y no precisamente a favor de la estructura social y su base económica en crisis, tiene su explicación. Primero, aún no se ha realizado el cambio social, de un modo definido. La economía industrial va en ascenso, pero todavía no es dominante. Algunos creen que es posible un equilibrio y hasta sueñan con una industria basada en la producción agropecuaria. Inclusive, hay esperanzas en la ganadería. Se habla de crianzas de ovejas y otro tipo de ganado, etc. Los dirigentes gubernamentales tienen la esperanza de que la fundación de comunidades rurales integradas puede detener el éxodo campesino que en corto plazo va a producir un balance favorable a la ciudad. Todas estas condiciones, explican, en gran medida, aunque sea a grandes rasgos, la visión de *La carreta*.

Mientras tanto, el desarrollo industrial dependiente ha pasado por su primera etapa, la del establecimiento de industria, pero sin sentido de selección (Eliezer Curet Cuevas). Por otra parte la economía agrícola sigue en descenso. El comienzo de ese desarrollo industrial marca el ascenso al poder, dentro del seno de la sociedad dependiente, de la burguesía norteamericana, ausente o presente. Es el momento de redacción de *La carreta*.

La segunda etapa se basó en el turismo y en la industria liviana. A la vez se intensifica el proceso urbanizador y la industria de la construcción se convierte en uno de los puntales más importantes de una economía realmente desequilibrada aunque dentro de un equilibrio aparente o transitorio de una balanza sostenida por un débil calamón e inclinada demasiado favorablemente hacia la importación de bienes de consumo y al incremento galopante de la deuda externa. Sin embargo, el *efecto de demostración* produjo optimismo entre los políticos y otros sectores del país, o sea el optimismo de los políticos al que Marqués se refirió. Este es el momento que corresponde a la redacción de *Los soles truncos*.

Ya en 1954-55, la producción industrial sobrepasaba a la producción agrícola (Rafael Picó, Eliezer Curet Cuevas). En ese mismo año de 1955 fue que Marqués escribió el "Mensaje de un puertorriqueño a los escritores y artistas del Perú". También, en ese mismo año fue que el gobierno, aconsejado por John Kenneth Galbraith, empezó a promover un cambio en la estructura de distribución de bienes a nivel del consumidor mediante el establecimiento de supermercados, luego de tiendas de variedades, la inmensa mayoría de estas infraestructuras en poder de los inversionistas norteamericanos. Empieza el descenso de la pequeñoburguesía comercial que controlaba el comercio al detal, hasta el punto de que hoy ya hace tiempo que perdió el control.

A la vez que se intensifica la urbanización del país y el balance demográfico se inclina predominantemente hacia Nueva York y otras ciudades norteamericanas. A fines de la década de 1950, la crisis se disuelve favorablemente a favor de la sociedad industrial dependiente, la cual no tardará en entrar en crisis también. Añádase el hecho del desplazamiento de la élite intelectual —los “letrados”— que desempeñaba, al comienzo, el papel relativamente dirigente dentro del PPD, partido que tenía el control total del gobierno. Es sustituida por una élite tecnocrática (Gerardo Navas Dávila), mayormente extranjera que cambió la orientación de la planificación, pues estaba más orientada hacia la “eficiencia” y por los valores de cambio que por los valores de uso. Ponía más interés en el bienestar social de la clase propietaria que en los marginados que este proceso de industrialización en desequilibrio produjo. Al mismo gobernador Luis Muñoz Marín le preocupó el cambio de valores “espirituales”, asociados a la cultura tradicional, y como resultado de esa preocupación puso en marcha, a comienzos de la década de 1960, una ideología de la recuperación de valores conocida por Operación Serenidad. Gran parte de nuestros escritores mostró preocupación por la sustitución de valores. Probablemente, el más persistente ha sido Enrique Laguerre, quien todavía no ha rendido su preocupación. No obstante ni Laguerre, ni Méndez Ballester, ni Margot Arce de Vázquez, etc., enfrentaron la situación, el cambio, con un pensamiento trágico. Este pensamiento más bien corresponde a la *perqueño* ✓ burquesía revolucionaria del Partido Nacionalista, a la que Marqués tildó de suicida. Esta defendía el capitalismo *perqueño* frente al capitalismo de los trusts y luego en oposición al capitalismo de organización. Marqués, quien no pertenecía a dicho partido, probablemente no estuvo *ful* consciente de esa correspondencia, según se deduce por lo que dice en *El puetorriqueño dócil y otros ensayos*.

En conclusión, no se puede comprender y explicar su respuesta como una oposición al proceso de modernización social tomado en sentido abstracto porque oscurece y, en parte, deforma el sentido de la respuesta. Se trata de una oposición al capitalismo y a la superestructura cultural y política dependientes que esta dependencia económica ha producido.

Si bien es verdad que en un sentido fue un continuador de la llamada Generación del Treinta, según ha señalado Margot Arce de Vázquez, por otro lado entre su obra y las obras escritas por esos escritores en las décadas de 1930 y 1940, hay una gran ruptura.

Forma de la visión trágica. Hablar de “mundo de afuera” y “mundo de adentro” como si se tratara de una dicotomía cuyos elementos de oposición tienen más o menos la misma representación escénica, como si fuera una puesta concreta en escena, de dos clases o grupos sociales, lleva a una falsa interpretación de *Los soles truncos*, a pesar de que tal lucha existe y es nada menos la relación fundamental en la que el texto alcanza su significación total. Existe en dos dimensiones: el de la lucha de clases en el interior de la sociedad dependiente, colonizada, y en el nivel de una lucha de clases a nivel

internacional que se manifiesta en la relación de oposición metróli-colonia representada ideológicamente como una ruptura en el tiempo. Sólo que la lucha de clases está disuelta en la metafísica del tiempo y de la historia y no se representa escénicamente como una *interacción*³⁴ entre miembros de una y otra clase. Por ejemplo, cuando Inés enfrenta a los que vienen a embargar la casa:

Inés— (Su voz en el zaguán) Nadie tiene derecho a violar este recinto. (Gritando furiosa) ¡Qué importa que los tiempos cambien! El tiempo de esta casa no es vuestro tiempo! Quemad esos papeles. ¡Cuidado! ¡No me toquéis! (p. 453)

El siguiente diálogo de Inés y Emilia es también revelador de esa metafísica en la que está insertada la lucha concreta de clases de la que precisamente no pierde conciencia Inés.

Inés— (Irritada) Allá afuera en el mundo hay hombres estúpidos que hacen reglamentos y leyes, Emilia.

Emilia— Pero nosotros no vivimos en el mundo de afuera.

Inés— Es igual. (p. 425)

Desde el punto de vista de una representación concreta, que tenga existencia escénica visual, el mundo de afuera no existe, sólo ex-iste. Y sin embargo, existe y le da a la obra una fuerza trágica mayor que si estuviera presente. Este hecho tiene significación para la forma literaria, pues convertirlo en diálogo *agónico* (en sentido de competición, lucha) de personajes, de uno y otro mundo, en escena, habría significado una conversión de forma, o al menos aproximación a otra forma: de un teatro que podríamos denominar, provisionalmente, *teatro de la conciencia*, a un teatro social. Mientras que al subjetivar el conflicto social, logra que este ilumine y convierta en una puesta en escena, el conflicto como contenido y forma de la conciencia. En este punto, Marqués logra una notable adecuación de la forma al contenido y, en consecuencia una rigurosa coherencia artística respecto a la forma total de la tragedia. Esto significa también una ruptura entre *Los soles truncos* y *La carreta*, obra en que la tragedia toma la forma de un conflicto social muy histórico y concreto, y desemboca en la forma dramática.

El mundo de afuera es presencia y ausencia. Está presente como referencial en el nivel de interacción y a veces en las anotaciones escénicas. Hay referencias a los banqueros, a los que quieren convertir la casa en hostería de lujo, a los turistas, a los hombres que llaman a la puerta, al hecho de que Inés se ve obligada a empañar las joyas, alude al claxon de un automóvil, a “esas máquinas de ahora”, etc., y se escucha la voz de un pregonero que funciona como un coro griego, parecido al funcionamiento de los labradores en *La*

³⁴ El término, retomado de la sociología de la comunicación, significa intercambio de mensajes.

casa de Bernarda Alba, obra de García Lorca con la que se ha asociado *Los soles truncos*.

Hay un momento en que el mundo de afuera no está reducido a referencial y tiene existencia escénica tras bastidores, pero no alcanza a encarnar escénicamente en personajes. Es cuando "los hombres" vienen a ejecutar el embargo de la casa y, sugerido por el texto, a ordenar que las mujeres abandonen la casa. El encuentro es con Inés, quien los enfrenta con repulsión verbal y una resistencia pasiva que no sobrepasa los límites de la respuesta interaccional de un diálogo de la ausencia, pues ellos no alcanzan presencia visual. Tampoco vemos a Inés. El bastidor funciona como una máscara del mundo de afuera. "Los hombres" sólo dejan "verse" como presencia auditiva: los golpes violentos que dan en el portalón, frontera entre uno y otro mundo. La violencia de los golpes parece significar la potencia, vitalidad y agresividad del mundo de afuera contra el mundo estático, interte, de valores en crisis, de adentro. Tampoco escuchamos la voz de "los hombres". El diálogo está oculto en la forma del monólogo (sólo escuchamos los gritos y el rechazo de Inés). Ellos no responden. Percibimos su presencia en el monólogo o monodiálogo de Inés. ("Quemad esos papeles. ¡Cuidado! ¡No me toquéis!"). Ellas sólo monologan o dialogan solitariamente, porque existen como una ausencia en el mundo (alienación como separación). El mundo no responde a su protesta. El silencio del mundo de afuera no es una forma de pasividad, sino la agresión de una respuesta que no acepta el diálogo. Es la negación del diálogo de una clase dominante con otra clase (a la que pertenecen las hermanas) que ha perdido todo su poder, ha sido reducida a la miseria y ya no tiene vigencia en la praxis de la situación social diferenciada (lucha de clases). Más aún, es una clase socialmente muerta, tan muerta como lo están para el mundo, desde el principio, estas tres mujeres.

Los hombres son la oposición que provoca una de las escasas acciones, en sentido estricto, de la tragedia. Esa acción es, precisamente, la más importante, por ser la apoteosis que cierra la tragedia en una situación límite, irreversible desde el comienzo, desde que se cerraron las puertas de los soles truncos: la quema de la casa y el suicidio de Inés y Emilia. Desde el punto de vista escénico "los hombres" son mucho menos que una *muta persona*, pero contrario a ésta, en todo momento tienen un poderoso efecto dramático y dejan sentir la fuerza de su ausencia en la presencia de los hechos de conciencia tragicizados. El antagonismo de los hombres y del mundo de afuera, produce el contenido trágico y la forma trágica de la conciencia. Sin ese mundo ausente y presente a la vez, del que los hombres son la historia como negación, no sería posible el mundo de adentro, y viceversa. Su presencia es necesaria en el universo trágico para que haya ruptura, negación, clausura y resistencia. Ese antagonismo *externo* le es tan fundamental al universo trágico como las contradicciones *internas* (del mundo de adentro, de la conciencia).

Por otra parte, estos hombres, mensajeros del mal del mundo de afuera

que amenaza al mundo de adentro, son *personas* (máscaras, en sentido latino) anónimas. Tan anónimas como los "ellos" de *El apartamento*. En *Los soles truncos* también aparecen despojados de sus nombres propios, sólo denominados como "ellos" y "los hombres". Se suprime su individualidad. Pronombre y nombre común genérico constituyen la máscara lingüística que oculta su rostro de clase. El plural, sin embargo, sugiere su identificación con un sujeto colectivo. Probablemente esto es una trasposición literaria del capitalismo de organización, no individualista, al que David Reisman llama capitalismo "de heterodirección dinámica".³⁵ O, más precisamente, una trasposición literaria del capitalismo ausentista que domina la infraestructura industrial de Puerto Rico.

Si el mundo de afuera es el mal oculto y presente, el de adentro tiene su dios tutelar. No es el Eros muerto de la recuperación nostálgica de Emilia. Ni tampoco es un dios universal, sino el dios patriarca de una clase y del mundo familiar de las mujeres. Ese dios es un dios Fállico: Papa Bukhart. Ausente por ser un dios muerto, pero presente constantemente en la conciencia de las hijas. La identidad dios-padre se confirma en las palabras de Inés: "Es hermoso como un dios nórdico". (p. 417).

En la escena final en que Inés y Emilia se ponen las joyas, la del simulacro, que será objeto de análisis más adelante, reaparece este dios Fállico. Inés le coloca la diadema de la madre (mamá Eugenia) a Emilia, mientras ella se ciñe el anillo del padre. Al concluir la obra, aparece la siguiente acotación, muy significativa puesto que clarifica el sentido de la escena:

(Besa con ternura la mano de Inés en la cual refulge extrañamente el brillante de papá Bukhart, Inés sonríe). (p. 460, subrayado del autor).

Nótese la carga significativa del adverbio "extrañamente". El sentido de esta transferencia está claro: la identidad Emilia-mamá Eugenia e Inés-papá Bukhart. Es la relación paralelística más coherente, puesto que a todo lo largo de la obra Inés se muestra como una mujer dominante y es la que en todo tiempo da órdenes. Es la protectora de sus dos hermanas y la que toma las decisiones. Representa el matriarcado en decadencia como prolongación de un patriarcado que ya hace tiempo que no tiene futuro en la estructura social (sentido inmanente). Si bien es verdad que este dios Fállico *resucita* en la recuperación biográfica y nostálgica, es siempre un dios mudo. No cobra existencia en el flashback, que es la forma técnica de la recuperación nostálgica de Emilia en que reaparece o *reencarna* Hortensia en el primer acto. No responde. Como síntesis de los valores asociados a una determinada capa social de una clase, no tiene porvenir en el mundo ni en la conciencia de las mujeres. Ni siquiera las libera del sentimiento de culpa

³⁵ En su ya clásica obra *La muchedumbre solitaria*.

por no haber podido mantener vigentes los valores que aspiran a conservar. El dios nórdico, Fálico, absolutamente impotente en su estado de dios muerto, tampoco puede evitar el mal que amenaza al mundo de adentro, a la casa.

No obstante, el mal está también presente en el mundo de adentro, pero en ello hay una diferencia fundamental. En el mundo de afuera —la amenaza— sólo existe el mal. Es el mundo de los valores negativos, desde la perspectiva de las tres hermanas. Mientras que en la casa el mal está presente junto al bien, como una dialéctica trágica que no se deja sobornar por dicotomía alguna. Así es que la casa, santuario o mundo privilegiado de valores tradicionales, es a la vez cómplice del pecado. Esto se repite en el texto. Por ello Inés exige purificación para la casa. Lo que significa mantener puros e intocables los valores positivos, apartándolos de los valores del mundo de afuera. Es una ética pero también una estética de la negación, en tanto los valores negativos están en identidad con lo feo:

Hortensia— /.../ Hay mucha fealdad...

Emilia— (Precipitadamente) Sí, mucha fealdad en el mundo de afuera.

Hortensia— No, en nosotras mismas, Emilia. Celos, envidia, soberbia, orgullo, rencor. (p. 434).

El mundo familiar es un mundo alienado de valores positivos y valores negativos. Es, por tanto, un mundo contradictorio y ambiguo y es en el seno de la contradicción y la ambigüedad que se nutre el pensamiento trágico de la negación y la clausura. El hecho trágico es el siguiente: En la época de esplendor y riqueza, estas tres mujeres amaban a un mismo hombre, el alférez español, pero era Hortensia la que habría de casarse con él. Sin embargo, Inés le comunica a ésta el hecho de que el alférez tiene amores con una yerbatera en la que procrea un hijo. Desde entonces, Hortensia renuncia al amor, a las aspiraciones. Ello desata el choque sordo, silencioso, entre las tres hermanas, pero este conflicto no se hace muy ostensible. Las tres forman un conjunto familiar. De hecho, *Los soles truncos* todavía es una obra que mantiene la familia como centro de la vida y los conflictos sociales, aunque en ese sentido ya hay una ruptura con obras anteriores, por ejemplo *Tiempo muerto* (1940) de Manuel Méndez Ballester, y *La carreta*. Se percibe ya la crisis de la vida familiar y de esa estructura literaria.

Forman un conjunto familiar, pero en camino de extinción. Sin embargo, no hay comunidad entre ellas. Ni el amor ni el odio, separadamente, le dan sentido a las relaciones entre ellas. Se odian porque se aman y se aman porque se odian sordamente. Es la dialéctica del amor y el odio, ausente en las relaciones de la mujer y el marido en *La casa del reloj*, obra en que la familia, en sentido estricto, ha desaparecido. También ausente en el mundo de la indiferencia en las relaciones familiares, de *El apartamiento*. Esta dialéctica es la que hace posible significar el amor y mantener aún unos lazos familiares en el universo trágico de la positividad y la negativi-

dad. Inés resume la esencia dialéctica de esta alienación, del siguiente modo: "Cuánto nos odiamos, amándonos". (p. 449).

Hortensia define las relaciones entre ellas y la condición humana de cada una de esta manera: "Tu frustración, Emilia. La envidia y los celos de Inés. Mi rencor espantoso... Y la miseria." (p. 434). Sin embargo, todavía es posible la ternura, pues en una dialéctica del amor y el odio la ternura es la otra cara opuesta del rencor y es posible que la ternura exista en el interior del puro rencor. Cada una de estas mujeres expresa su soledad enclaustrada en el diálogo solitario que permite unificar ambos tiempos —pasado y presente— en un mismo plano, a la vez que motiva la forma técnica de que se vale, a veces, Marqués para realizar, en el drama, la recuperación del pasado: el flashback.

Lo que es contradictorio en el mundo de adentro, es antagonismo entre éste y el mundo de afuera. Aquí no hay posibilidad de compromiso. Ni siquiera hay un diálogo con el mundo. El hecho de que Inés abra las celosías para que el sol entre podría interpretarse como un intento de dialogar con el mundo y en realidad lo es, pero esto es sólo una aspiración que la hostilidad del mundo y la negación trágica de ella no le permiten realizar. Por esta razón constituye un acierto artístico de Marqués el haber escogido la representación oculta de la llegada de los hombres que se proponen embargar la casa.

En *Los soles truncos* no hay esperanza de futuro. El presente está negado y el pasado está muerto por su falta de proyección en el porvenir que ya estaba decidido desde el principio. Es significativo que cuando da comienzo la tragedia ya las puertas están cerradas. Si no hay porvenir, no hay posibilidad de transformarse y transformar el mundo en un acto de trascendencia histórica. Por supuesto, esto sólo debe comprenderse en los límites de la inmanencia de la obra y como forma y contenido de la conciencia trágica. No obstante, de ese modo la historia se presenta —por la vía existencialista— como imposibilidad de superar la alienación.

Inés, al igual que Emilia, niega el cambio histórico, pero ambas no tienen, en rigor, la misma concepción del tiempo y por supuesto tampoco exactamente la misma concepción del mundo. Retomemos la cita: "¡No me importa que los tiempos cambien! ¡El tiempo de esta casa no es vuestro tiempo!", le grita Inés a los hombres. La esencia de la historia, su negación, el movimiento, queda negada por constituir una amenaza para la vida estática o los valores tradicionales a que aspiran estas mujeres. Desde el punto de vista *comprensivo*, en la base de este temor está un hecho concreto: la posibilidad de perder la casa —su valor de uso— y hundirse cada vez más en la miseria. También, el horror a salir del vacío social en que se encuentran, al menos limitado al espacio familiar, para entrar en un vacío social más amplio y desconocido, el de la "muchedumbre solitaria" (por ejemplo, el terror de ir a parar a un asilo), por decirlo con la ya clásica frase de Reisman. Situación posible que se origina en el hecho de la muerte de los padres y el descendimiento de clase que ello implica. Este hecho está en la

base de la ideología del “tiempo partido en dos” (hiato histórico). Pero ésa es sólo una cara de la moneda, la menos explícita. La otra es la de la invasión, más explícita:

Emilia— siempre son bárbaros los que cambian el mundo que más amamos. /.../
Pero no sólo la iglesia. Bombardearon los cimientos de nuestro mundo. Por eso mamá Eugenia les llamaba “los bárbaros”. Poco después se sintió enferma... (p. 432).

Hay una relación significativa entre ambos hechos: el descendimiento de la clase social y la invasión norteamericana (“Los bárbaros”). La muerte de los padres ocurre en el mismo momento histórico en que ocurre la invasión. “El tiempo se desató después”, según la expresión de Hortensia. (p. 433) “Resistir es la consigna”, dice ella (p. 436).

Después del descenso, el mundo de adentro se convierte en un mundo sin vitalidad social y económica. Es un espacio social estático, inerte. Los objetos, ya desvencijados, son una arqueología que habla de la decadencia: butaca Luis XV, sillón de Viena, araña de cristal de roca, etc. A este estatismo corresponde una casi total ausencia de acción y una escasez de movimiento escénico en un espacio física y socialmente clausurado (sala y vestíbulo con sus puertas y celosías siempre cerradas, así como la alienación espacial). El estatismo de este universo trágico encuentra su forma adecuada en las unidades clásicas de lugar y tiempo. Un largo tiempo histórico y biográfico, según el referencial del texto, está contenido en el breve periodo que va de las primeras horas de la mañana a las primeras de la tarde. En fin, es un universo estático.

En *Los soles truncos*, no hay progresión posible hacia el encuentro con el mundo negado ni con el porvenir. Toda posibilidad de progreso se estanca entre la regresión recuperadora que conduce a la representación escénica del pasado y que estructura una parte importante de la tragedia, y el presente negado en su praxis social. No hay una dinámica de los personajes ni de las relaciones entre los personajes que pueda manifestar alguna progresión. Por supuesto, esto es un problema más bien de carácter categorial y no de valoración estética. No hay progresión, una dinámica, porque desde el comienzo la suerte está echada: la muerte de Inés y Emilia (las que sobreviven a Hortensia) está decidida en la apuesta del todo o la nada: la casa o la muerte. Y está decidida, porque la nostalgia de la recuperación de Emilia no constituye solución alguna para el pensamiento trágico. Sólo es la expresión de frustraciones y de deseos incumplidos y de aspiraciones truncadas. El balance crítico del pasado, que Inés hace, por carecer de proyección en la praxis y en el porvenir, tampoco lo es.

Por otra parte, hay que aclarar que hay dos formas de recuperación del pasado. Una es biográfica e histórica (muerte de los padres, invasión), por medio de la cual se nos comunica el trasfondo, el antes de la *historia* de las tres mujeres. Esta recuperación es la de Inés y en parte, de Hortensia. Se identifica con la vida segura, económica y socialmente considerada, pero no

es fundamentalmente utópica. La otra es la recuperación nostálgica y profundamente utópica de Emilia, en que el pasado aparece como "el mejor de los mundos posibles". Entre las dos recuperaciones hay contradicción, pues el pasado de Inés no es utópico, más bien se asocia con lo terrible o lo doloroso.

Los soles truncos contiene, además, una crítica a esa nostalgia de la recuperación y al mundo señorial evocado, inclusive al valor exagerado que Emilia y sobre todo Hortensia, le conceden a las joyas. Tiene razón Federico Acevedo al señalar la presencia de esa crítica, pero a su atinada observación hay que hacerle una importante matización. Es por mediación de Inés que Marqués hace esa crítica. Ahora bien, si la crítica de Inés fuese tan determinante como para ser capaz de torcer el rumbo de los hechos de conciencia medulares de la tragedia, o sea realizar una conversión al drama, estaríamos entonces en el terreno de la dialéctica que supera al pensamiento trágico. En realidad eso no ocurre. En tal caso no podríamos estar hablando ahora de visión trágica. Del mismo modo, no se puede tomar la nostalgia de la recuperación como base estructural coherente de la tragedia. Se trata únicamente de una estructura parcial cuya transformación dentro del mismo texto constituye la conversión de la afirmación de la recuperación nostálgica, en una negación de sí misma.

El problema consiste, por una parte, en que la concepción del mundo de Inés es ideológicamente dominante y es en ella, en su diálogo, donde descansa principalmente la significación total de la tragedia. Es ella la que decide que no hay otra salida que no sea la muerte, después de haberse cumplido la catástasis de la tragedia con la visita y determinación de los hombres. En cambio, la recuperación nostálgica de Emilia tiene mayor peso escénico. Esta oposición, estructuralmente coherente, ofrece un problema de interpretación para cualquier director, lector o público que asista a la representación de la obra. La interacción (intercambio de mensajes) de Inés y de Emilia revela la contradicción entre ambas formas de la concepción del mundo, así como los elementos de oposición en el plano de las relaciones sociales entre ambas hermanas. La posición socialmente dominante corresponde a Inés. La solución, sin embargo, no consiste en elegir entre una u otra concepción —aparte de que habría que considerar otros elementos— para partir de ahí a establecer la visión del mundo y la estructura coherente. Ambas son parte de una totalidad y no puede haber exclusión sin que la verdad parcial se presente como totalidad, o sea sin que resulte falsa conciencia. La visión está mayormente entre Inés y Emilia, sin excluir la significación que tiene Hortensia, pero aunque ésta aporta datos importantes, éstos no varían fundamentalmente la concepción del mundo. Por ahora, provisionalmente, no le prestaremos mucha atención. En un trabajo más amplio volveremos a Hortensia.

Las dos tragedias. Al referirnos a la recuperación nostálgica de Emilia, así como a la dialéctica del amor y el odio, hemos dejado establecido el hecho de que hay una diferencia y oposición entre ésta e Inés. Si a ella se

añaden otros elementos de oposición en el seno de la estructura de relaciones entre ambas, hay que concluir que se trata de un hecho fundamental: el de la existencia de dos tragedias, o más precisamente de dos formas del pensamiento trágico. De hecho, la misma recuperación de Inés, aunque enfrenta el pasado, identificado con la vida segura, con el porvenir concebido como desastre y amenaza, es una forma de pesadilla (por ejemplo, cuando revive el acontecimiento de la muerte del padre). La de Emilia convierte la casa, por momentos, en lugar de ensoñación al que sólo le faltaría el fuego de la chimenea, como diría Bachelard. Los hechos que Inés recuerda son mayormente los que son angustiosos para ella: a la muerte del padre habría que añadir el momento en que le hizo la terrible y cruel revelación a Hortensia. Además, la concepción del tiempo y del mundo en general, de Inés es más abarcadora que la restringida de Emilia. Inés le reprocha a Emilia, entre otras cosas, que reduzca el tiempo a recuerdos, a ensoñación, como modo de negar el presente. En Inés el pasado de la vida segura hace su conversión al pensamiento trágico. En el límite de la muerte, ésta da muestras de su convencimiento de que el pasado ya no es hermoso y debe consumirse junto a lo feo del mundo. Mientras en ese momento Emilia no abandona la ensoñación, motivada esta vez por las joyas con que la engalana Inés.

Emilia tiene una conciencia fundamentalmente ahistórica. Predomina en ella una metafísica radical del tiempo, que no es tiempo sino su negación. Opone abiertamente el pasado, considerado como hermoso, y el presente negado y considerado como horrible. Ese tiempo negado en su concreción histórica sitúa el pensamiento de Emilia en la intemporalidad. Mientras que la de Inés, que no excluye elementos de una metafísica del tiempo y la conciencia de la atemporalidad, se aproxima a un tiempo social, históricamente concreto. La de Hortensia está más cerca a la de Inés. Mientras Emilia insiste que el tiempo fue el que perdió a Estrasburgo y hubiese bastado que se detuviera para que eso no ocurriera, Inés le riposta, con sentido de concreción histórica: "Fueron los alemanes los que perdieron a Estrasburgo". (p. 441-442).

Para ambas el tiempo presente es una amenaza, pero es Inés la que tiene más conciencia de esa amenaza social, así como de su impotencia frente a ella. Inés no pierde conciencia de la realidad ni de los límites de su negación. Su negación del mundo es una negación concreta. Tiene conciencia de que el mundo y el presente no pueden ser suprimidos o transformados mediante el acto de negación de la conciencia. Su hermana, Emilia, por el contrario, cree que basta la negación abstracta del mundo concreto (el dominado por estructuras y valores burgueses, debe entenderse) para realizar los valores a los que aspira. Cree que sólo basta la oposición de Inés para evitar que los hombres se apoderen de la casa. Para Emilia, si la apuesta está perdida es porque ha sido una "jugada sucia del tiempo". Por el contrario, Inés sabe desde el comienzo que el triunfo no será de ellas. Desde el principio sabe que perderá la apuesta contra ese mundo concreto, su rival. Y

en el momento en que sabe que todo está perdido y que ya no queda tiempo para seguir apostando a la casa, sólo le resta la única salida posible: la salida hacia la muerte y la destrucción. Quema la casa como acto de purificación de los valores, de negación a la entrega de los valores que ha aspirado a preservar. Destruir la casa, cómplice del pecado, es también destruir el itismo que une a los dos continentes formados casualmente por una mancha en la pared. Con toda probabilidad, una transposición consciente de la ideología del puente y su expresión interna, colonial, el ELA.

Inés se aproxima en ese momento a una comunidad con Emilia que superaría la tragedia a no ser porque aún se mantiene la ruptura entre los dos pensamientos trágicos y a que ya no hay salida que no sea la muerte. En la hora final, Inés le da participación a Emilia en su proyecto trágico, contrario a lo que hace Antígona con su hermana Ismene, en la tragedia de Sófocles. Sin embargo, Emilia no entiende cabalmente el proyecto, aunque desde el comienzo ha expresado que prefiere morir a perder la casa. La comunidad parcial entre ellas es posible y no niega el pensamiento trágico porque ambas pertenecen al mundo de la tragedia.

Por otra parte, es la hora de la ternura. Emilia corresponde a la ternura de Inés. Inés casi convierte a su hermana en reina de la muerte al colocarle la diadema de Mamá Eugenia en la cabeza. Pero ya no hay ternura posible que pueda sobrevivir y superar al pensamiento trágico. La maquinaria del simulacro se ha puesto en marcha y estamos asistiendo al ritual de la muerte. No obstante, Emilia no abandona la ilusión, mientras Inés realiza la consumación y se mantiene en el diálogo solitario. La tragedia se mantiene todavía como una herida menor entre el pensamiento de ambas mujeres y sólo alcanza unidad en el proceso artístico. Mientras Emilia dice: "Hemos vencido el tiempo, Inés". Inés vuelve al diálogo solitario. Se dirige a su hermana muerta, en el ataúd, es decir al ser ausente en la presencia o como habría dicho Hölderlin, a la presencia de la ausencia, o sea, a la muerte: "¡Purificación, Hortensia, purificación!" (p. 460). Así es que el pensamiento trágico en *Los soles truncos* contiene una ética de la purificación y una estética de la destrucción de lo que es feo y de lo que fue hermoso y ahora es feo.

En conclusión, la de Emilia es la tragedia de la ilusión y la negación abstracta, mientras que la de Inés es la de la negación concreta. Son en cierto sentido, opuestas y complementarias y a la vez idénticas parcialmente. Respecto a las dos tragedias, el acierto de Marqués consiste en haber logrado un alto grado de coherencia, superando la contradicción en el plano artístico y psicológico.

José Juan Beauchamp
Universidad de Puerto Rico