



Literatura

Volumen I - N° I - 2024



Raúl Guadalupe de Jesús

Poeta, ensayista e historiador. Profesor de la Universidad de Puerto Rico y del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Tiene a su haber la publicación de tres poemarios, el libro de ensayos *El evangelio de Makandal y los hacedores de lluvia: Ensayos de literatura, historia y política del Caribe* (2015), entre otras investigaciones sobre la historia política y la literatura de Puerto Rico y el Caribe.

Resumen

En este estudio preliminar del drama *La carreta* de René Marqués exploraremos varias dimensiones de la obra dramática de nuestro autor. Primero evaluaremos lo que parte de la crítica dramática literaria, pertinente a mis propósitos, ha sostenido sobre la obra. Segundo, partiendo del concepto semiológico de transducción escudriñaremos la obra a partir de los signos verbales y no verbales del drama (considerado como texto literario). Tercero, en base los dos objetivos anteriores propongo trazar la poética del texto dramático desde un punto de vista cognitivo y mereológico. Cuarto, por último, exploraré la historia social refractada en el texto partiendo de conceptos bajtinianos como el cronotopo, la palabra ajena y el hipérbaton histórico. También, se hará referencia al contexto social en que se ubica la obra dramática.

Palabras clave:

Transducción - economía política del coloniaje - animal-tótem - horizonte ideológico - dialogismo - ideograma.

Transducción, poética e historia social en *La carreta* de René Marqués

Comencemos¹ con el breve juicio realizado por Margot Arce, «*La carreta* de René Marqués» en su artículo publicado en el periódico *El Mundo*, el 24 de octubre de 1953. En este acercamiento Arce sostiene lo siguiente:

René Marqués nos da en su comedia *La carreta* una versión moderna y puertorriqueña del viejo tema horaciano de «alabanza de aldea y menosprecio de corte». Versión nada tópica literaria porque se nutre, no de la imitación del modelo latino, sino de un conflicto real arrancado de la entraña palpitante de nuestro pueblo. (438)

La primera oración de Arce sostiene que la obra comentada es una comedia en su acepción clásica del término. No obstante, *La carreta* es un drama social con elementos trágicos bien presentes. En cuanto a lo del tema horaciano de «alabanza de aldea y menosprecio de corte», hay una distancia enorme entre el mundo social de la edad media y el renacimiento europeo, y la realidad histórica y sociológica del campo y el campesino puertorriqueño del siglo XX, que por la propia ligereza de la prensa escrita, en ese mismo párrafo parece distanciarse del uso de Marqués del modelo latino al sostener, en la segunda oración, que la obra surge de un «conflicto real de la entraña palpitante de nuestro pueblo», lo que sin duda es cierto.² El problema campesino que Marqués nos expone en su obra corresponde a los cambios de reforma económica que el capitalismo colonial estadounidense impuso en la Isla luego de la Segunda Guerra Mundial.

Aduce Arce que la obra expone una dicotomía entre pecado y penitencia, creo que en el tercer acto el discurso de Juanita rompe con dicha dicotomía pues hay que considerar otras dimensiones de este personaje que la llevan a una transformación de la conciencia, tema que abordaré más adelante en este trabajo. Por último, Arce nos dice:

¹ Los objetivos enumerados en el resumen no tienen un desarrollo cronológico según lo expuesto sino más bien se irán hilvanando según los hilos de la reflexión y de la escritura lo determinen. Cuando expongo que parto de un punto de vista cognitivo y mereológico, me refiero a que en el texto dramático que analizo considero que se fragua un conocimiento sobre el mundo extra-literario que se vincula con los aspectos mereológicos del texto a saber la trama, los personajes, la expresión verbal y otros elementos que constituyen la estructura de la obra. Para estas consideraciones sigo los planteamientos de Lubomír Dolozel en *Historia Breve de la poética*, (1990) y de Mijail Bajtin en *El método formal de los estudios literarios*, (1994).

² Podemos pensar que la forma un tanto críptica del artículo de Arce, que aparece en *Margot Arce de Vázquez, Obras Completas, volumen I, Literatura puertorriqueña*, pueda tener sus raíces en la política de censura que auspiciaba la Ley de la Mordaza en esos años políticamente convulsos en la sociedad puertorriqueña. La primera publicación de la obra en *Asomante*, número 4 de 1951, 1 y 3 de 1952, está dedicado a Margot Arce.

Nos reconocemos en estos personajes; reconocemos el ser puertorriqueño, su peculiar manera de existir, de querer, de estimar, su ética, su metafísica y su política. Nos sentimos, como diría Américo Castro, dentro de nuestra «morada vital» y nos identificamos con esta pasión y esta esperanza. (439)

La generación de Arce puede exponer dicha afirmación ya que vivió de cerca, más que la morada vital de Américo Castro, el modo de vida campesino que para el horizonte de 2020 ya se ha transformado profundamente. Un modo de vida campesino que rompieron, no sólo en su memoria, sino en su base material de forma violenta y cruel.³

María Teresa Babín en su *Estudio Preliminar* a la obra de Marqués nos expone que el origen y desarrollo de *La carreta* estuvo muy vinculada a la vida del autor. Luego de explicar la formación intelectual del autor nos dice:

En Carruzos se hizo visible para el poeta la forma precisa del drama, pero el tema estaba guardando el momento oportuno de hacerse obra desde hacía años. En Carruzos revive el poeta los recuerdos de Hatillo, de Lares y de Arecibo, las palabras de los vecinos de Carri-zales. Y el sedimento de ese pasado juvenil fructifica en *La carreta*.

Ciertamente, en la biografía de René Marqués la zona rural, el campo, el conocimiento de la tierra tiene un peso significativo como en otros autores puertorriqueños y caribeños.⁴ La relación del ser humano con el espacio, con la tierra tiene un significado ontológico. Significado que será impactado por la llamada modernización de Puerto Rico con la imposición de una industrialización acelerada y dependiente ajustada a los intereses de la economía colonial estadounidense, sobre ello volveremos más adelante.

Babín nos ofrece una síntesis de la obra que recoge el tema central de la misma: el primer acto que tiene como fondo de acción el campo, el segundo acto en la capital de San Juan, hoy conocida como la zona metropolitana, específicamente en la barriada La Perla, y el tercer acto en la ciudad de Nueva York.

Es la historia del impacto del llamado proceso de modernización sobre una familia puertorriqueña. A lo largo de la obra vemos la transformación de la unidad familiar, sus personajes están bien delineados: don Chago, doña Gabriela, Chaguito y Juanita, y los personajes secundarios en cada acto están bien orquestados a la trama.

Hay que apuntar que la obra, además de la tragedia familiar, nos ofrece una serie de signos que definen el modo de vida de una familia campesina, signos cuya interpretación hay que considerar ya que forman parte de la semiología del texto dramático de René Marqués. La crítica hasta el momento, al menos la publicada y conocida por este servidor, ha estudiado muy de pasada estos signos. Para dicho ejercicio me ampararé en la concepción semiológica de María del Carmen Bobes Naves de la transducción. Bobes nos dice:

³ Carlos Marx en el capítulo 24 del tomo 1 de *El Capital*, «La llamada acumulación originaria» sostiene que el proceso de disociación del productor (trabajador campesino) de los medios de producción (la tierra) impuso unas nuevas relaciones de propiedad y transformó al campesino en obrero asalariado y en su debate con la dulce economía política burguesa sobre dicha disociación, sostuvo; «Sabido es que en la historia real desempeñan un gran papel la conquista, la esclavización, el robo y el asesinato; la violencia, en una palabra». (607)

⁴ Jean Casimir en su libro *La invención del Caribe*, (1997) nos dice: «Desde el apogeo de la agricultura campesina en el siglo XIX hasta su interminable agonía en este siglo, el desarrollo endógeno del Caribe se ha apoyado en un valor que el lema nacional de Dominica expresa sucintamente y con elocuencia». «Después de Dios, la tierra» (Apré Bondié, sé la te). La fórmula regional de tenencia de la tierra es la propiedad colectiva indivisible, núcleo de la filosofía social caribeña sobre el género humano. (165)

La semiología ha conferido al estudio del teatro unas posibilidades más amplias que la que tenía el método histórico, en el enfoque estilístico, en el análisis de la estructura, y en general en los métodos formales, que, desde presupuesto y fines diferentes, coincidan en centrar su interés en los signos verbales del texto dramático escrito, en sí mismos o contextuales. (1)⁵

La semiología del teatro tiene sus orígenes en la Europa central, en Checoslovaquia y Polonia, a partir de la década de 1930 y luego se expandirá por el occidente de Europa, en Italia, Francia y España después de los años setenta. La semiología del teatro sostiene que el género dramático además del uso del lenguaje verbal utiliza un sistema de signos no verbales en relación continua con el lenguaje verbal en el texto dramático. Bobes también considera, que el proceso de comunicación literaria del texto dramático hasta su puesta en escena es un proceso de comunicación literaria diferente a los que se desarrollan en los otros géneros literarios. El drama como texto literario es la materia prima de la representación, ya cuenta con los diálogos, las acotaciones y los signos verbales y no verbales; Bobes nos dice, «... el texto literario incluye un lector virtual, pero también un espectador virtual, o, si se quiere, implica una teatralidad, pues está dispuesto para convertirse en espectáculo» (29).⁶

El lector como el director, no sustituye al autor, su función es la de la interpretación, al realizar una lectura que deja intacto al texto dramático literario. Ese proceso es lo que se denomina transducción,⁷ el lector (que es mi situación) de *La carreta* ofrece su lectura interpretación, sustituyendo el texto originario a favor o en contra del mismo. Sin embargo, el texto originario, materia prima, penetra la lectura interpretativa, pero esta no penetra al texto originario, dramático literario.

En el nivel de la representación escénica el texto en su momento socio histórico dialoga con la realidad, podría decirse que se parece mucho al mundo real puertorriqueño de los años de 1950, no obstante, aun a nivel de la representación estamos ante una refracción del mundo real. Por ello, los señalamientos críticos de Arce y Babín apuntan a esa semejanza. En su estudio, Babín en la parte titulada «Tema y reseña de la trama», sostiene que: «... Podría decirse superficialmente que el tema de la comedia es la patria errante, no por quijotismo aventurero, sino por necesidad económica...». No apunta nada sobre la historia económica refractada en el texto. Establece que hay otro tema que «... fluye como una corriente más honda...», y esa corriente «... trasciende de lo externo a lo interior del problema...». Señala que:

⁵ Ver de la autora, «El proceso de transducción escénica», *Dialogía*, Revista de Lingüística, Literatura y Cultura, vol.1, 2006.

⁶ María del Carmen Bobes Naves. *Semiología de la obra dramática*. Arcos/Libros, S.L. Madrid, 1997.

⁷ «El Sistema nervioso puede considerarse como un Sistema de comunicaciones que transforma la energía ambiental en energía eléctrica. Esta función o proceso tiene lugar en los receptores sensoriales. Posteriormente, las vías nerviosas transmitirán la información codificada en impulsos eléctricos hasta el área de proyección correspondiente del córtex cerebral. Los seres vivos reciben información sobre el entorno en que se hallan en forma de energía física (luminosa, mecánica, química), pero el cerebro solo es capaz de utilizar la energía eléctrica. Por esta razón, para poder percibir cualquier propiedad del ambiente, la energía luminica, mecánica o química, debe ser transformada en impulsos bioeléctricos. Es esta transformación a lo que denominamos transducción, la cual tiene lugar en los receptores de los órganos de los sentidos». *El Sistema nervioso y la transducción*, ub.edu/pa1/node/32. Bobes en su estudio utiliza el concepto adaptándolo al estudio del texto dramático, de hecho, se podría utilizar el concepto de transducción para el estudio de los otros géneros literarios. Sin perder de perspectiva que el texto dramático está escrito para la representación escénica que es un nivel que los demás géneros no poseen. Quiero dejar claro que no me detengo en el nivel de la representación escénica de la obra de Marqués.

Puerto Rico sólo puede hallar el camino seguro de la libertad verdadera en la unión de todos, con fe heroica en el trabajo honrado y lento de la tierra, conformidad sin entrega a los designios del momento, y temple de acero ante el fracaso. Puerto Rico en la época actual, el tiempo de la acción de la comedia, es la isla des-terrada, se muda por mejorarse, apartándose del sendero vertical de la verdad, buscando a lo ancho el horizonte soterrado en su propia entraña, inerte por falta de estímulo. El tránsito de esta vida nómada se revela en el título de la obra. (XI)

Resulta sorprendente como Babín recurre a escamotear la realidad histórica social refractada en el drama. Las fuerzas de la economía política estadounidense de posguerra que implantaron el modelo de Operación Manos a la Obra, en donde impulsar la emigración de los campesinos puertorriqueños era uno de los objetivos centrales, son desterradas del análisis. El problema social de los personajes de la obra se reduce a su interioridad, a la «... unión de todos, con fe heroica en el trabajo honrado y lento de la tierra», cuando el discurso político oficial del aparato colonial reformado bajo la dirección de Luis Muñoz Marín, impulsaba la ideología del abandono de la tierra y en la suprema importancia de la industria y la tecnología.⁸ Babín sostiene que la propuesta de Marqués era la «... conformidad sin entrega a los designios del momento ...» con estas superficialidades analíticas se escamotea en su estudio la responsabilidad histórica del aparato colonial estadounidense en la isla para el Puerto Rico de 1945 al 1955, período en que debió gestarse la obra. Es decir, los personajes de René Marqués son reducidos a un problema psicológico existencial, que no cabe duda de que es un aspecto a considerar, pero este factor no es el único determinante de sus acciones.

Babín, en su recuento de la trama, focaliza en los personajes de forma muy ligera. Despacha con una rapidez preocupante la acción del primer acto. Preocupante porque en ese primer acto que se desarrolla en la zona rural hay un discurso sobre la tierra que merece mayor atención. De lo que puedo estar seguro, partiendo del método de escritura dramática de René Marqués, que todo lo tenía lógicamente controlado, es que el discurso de la tierra expuesto en voz de don Chago no fue producto de un acto inconsciente de su parte. Babín se limita a señalar sobre este discurso lo siguiente; «... Don Chago, el abuelo de 73 años, es el único que no vacila cuando llega el momento definitivo de abandonar la tierra, ya allí se queda solo, para morir sin algarabía de la misma manera que había vivido» (XI). En la parte en donde analiza los personajes de la obra, Babín reduce a Don Chago de la siguiente manera; «La figura del abuelo, don Chago, es la personificación de la virilidad, la hombría y la dignidad, pero pertenece al pasado...» (XXII).

2

Si nos detenemos con calma en el discurso de la tierra esbozado por Don Chago podemos considerar la importancia de este para el momento en que fue escrita, publicada y representada la obra. El autor contrapone los diálogos de don Chago y Luis, veamos:

⁸ Ver entre otros estudios sobre la emigración, Luis Nieves Falcón, *El emigrante puertorriqueño*, (1987), *Diagnóstico de Puerto Rico*, (1978), Manuel Maldonado Denis, *Puerto Rico y Estados Unidos: emigración y colonialismo*, (1984) y «Hacia una antropología de la emigración planificada: el Negociado de Empleo y Migración y el caso de Filadelfia», *Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 1, 1996, 112-155.

Luis: -Si, bueno, su hijo. Pero yo tengo que demohtrale que valgo máh que loh otroh. Y aquí no pueo jacel ná. No sé por qué. Pero no pueo. Ehte canto me ajoga. Ahí ehtá la tierra que mi pae jipotecó. La mehma tierra que yo no pude salval. Y no pude porque no creo en ella. Le digo que el polvenil de la tierra ehtá muerto. Y yo no voy a dedicarme a enterral muertoh, como jasen tóh los vecinoh del barrio. Lo veo tan ñangotaoh, tan conformeh y me da rabia. Y no sé si la rabia eh porlque elloh son como son o polque yo soy distinto a elloh. ¿Por qué me siento distinto, abuelo? ¿Por qué no me siento amarrao a ehte canto como loh demáh?

Don Chago: -No sé, mijo. Tieneh un berenjenal en la cabeza que no lo entiendo: Yo creo que eh polque te ja metió demasiadah ideah en la molleja. El hombre que trabaja la tierra no pué gahtarse el lujo de tenel muchah ideah. La única idea que le jase felis eh la tierra. Lah demáh lo van poniendo jojoto.⁹

Luis: -Sí. Sólo el jíbaro bruto eh felis.

Don Chago: -Tó depende de lo que tú llamah bruto. (27)

Don Chago en una conversación posterior con su hija, Doña Gabriela, sostiene que uno de los problemas es que se ha dejado de creer en cosas importantes, dios, la tierra y los hombres. Y es claro que su creencia es en la tierra, incluso, para él más importante que el dinero. Entonces, porque ese afán de Luis de irse del espacio rural, el campo, de no cultivar la tierra y la propuesta contraria de quedarse en ese «canto» de parte de don Chago. Luis indica un problema de fondo, la hipoteca, no pudieron pagar la misma y el banco se quedó con la tierra (su finca). El asunto de la operación financiera estadounidense en Puerto Rico merece un estudio detenido, pero si sabemos que ese sistema financiero a partir de 1898 comenzó por medios «legales» a quedarse con la tierra de los propietarios grandes, medianos y pequeños de Puerto Rico.¹⁰ Por otro lado, debemos preguntarnos, ¿por qué la defensa de la tierra en Don Chago? La respuesta la encontramos fuera del texto literario, en la historia social del país.

Puerto Rico luego de la Segunda Guerra Mundial y del ascenso del Partido Popular Democrático, con su política estadounidense colonial del Nuevo Trato, comienza un período de reformas estructurales. Por un breve tiempo, en lo que se conoce como un modelo «orientado hacia adentro» dirigido por una pseudo reforma agraria, se intentó darles tierras e incentivos a las familias agrícolas. El periodo de este proyecto fue muy breve y débil, pues la metrópolis impuso de inmediato la lógica de otro modelo económico, «orientado hacia fuera».

Todavía para la década del cuarenta, el espacio rural puertorriqueño tenía cierta vitalidad orgánica compuesto por propietarios, medianeros, agregados y trabajadores agrícolas. La economía estadounidense del oro blanco, las corporaciones azucareras, no habían roto con la espina dorsal del campo puertorriqueño, aunque sí le infligieron duros golpes. Fue el

⁹ María Vaquero, Amparo Morales en el *Tesoro Lexicográfico del Español de Puerto Rico*, (2005), definen la palabra Jojoto: Dícese del fruto o vianda medio podrida, que no madura bien. Sinónimo de zocato, ojoto. – Dícese de persona enfermiza, débil, pálida. Si el fruto (frutas, tubérculos) pierde su color y sabor naturales y se pone como hinchada, sin madurar y comenzando a podrirse por alguna parte a causa del agua, se adjetiva de jojoto, a, con palabra de posible raíz arahuaca taína, o de zocato, a, con vocablo de origen nahuatl. Se dice de un individuo achacoso (Alvarez Nazario, 1990, 338-385), página 440.

¹⁰ Edwin Irizarry Mora. *Economía de Puerto Rico: Evolución y Perspectivas*. (2001), James L. Dietz. Historia económica de Puerto Rico, (1989), Peter James Hudson, *Bankers and Empire: How Wall Street Colonized the Caribbean*, (2017), Wilfredo Matos Cintrón, *La política y lo político en Puerto Rico*, (1980) y el trabajo de Felipe Pérez antes citado, entre otros.

modelo económico Muñoz-Moscoso, de la industrialización por invitación, quien le asestó el golpe mortal a la agricultura puertorriqueña. Nos dice el economista Edwin Irrizary Mora lo siguiente:

En 1947 se firma la Ley de Incentivos Industriales y en 1948 se inicia formalmente la estrategia de industrialización por invitación que, bajo la dirección de la nueva Administración de Fomento Económico, se encargó de promover a Puerto Rico como paraíso para las inversiones manufactureras estadounidenses. ... Así comienza el programa de desarrollo industrial que por muchos años se conoció como Operación Manos a la Obra. El objetivo explícito sería la atracción del capital manufacturero de los Estados Unidos, a través del establecimiento de fábricas en suelo puertorriqueño que orientarían la producción al mercado de exportación. (69)

La estrategia de desarrollo colonial de posguerra para la Isla consistía en esta lógica; para ello Puerto Rico ofrecía: mano de obra barata y abundante, exención contributiva, el desarrollo de una infraestructura económica, la exportación al mercado estadounidense de lo producido por mano de obra puertorriqueña, creación de programas de adiestramiento y financiamiento para el capital de trabajo y la promoción de la emigración; «También, ... se incluyeron en el modelo unas cuantas ciudades a las que se podría enviar el ‘excedente poblacional’ , por aquello de que los pobres -mayormente los desempleados y los antiguos agregados- conocieran de primera mano cómo eran las cosas ‘allá fuera’». (72)

La política oficial del Partido Popular Democrático era abandonar la agricultura y despoblar el campo. Para ello, crearon todo un programa de emigración subvencionado por el gobierno colonial, primero desde el Departamento del Trabajo y luego desde la Asamblea Legislativa. La densidad poblacional puertorriqueña era un problema para la élite política colonial que desde el Plan Chardón venía planteándose. No obstante, sostengo que la fuerza de esa densidad poblacional fue un factor importante que le permitió a los agricultores locales sobrevivir durante la primera mitad del siglo 20 al impacto del monocultivo cañero de las corporaciones estadounidenses y locales, sosteniendo unas relaciones de producción donde el sistema de relaciones agrarias se sostuvo.¹¹ Con la economía política del coloniaje de posguerra, inaugurada por Muñoz-Moscoso, se comienza a romper el espinazo de dicho sistema agrícola.¹²

El personaje de don Chago en el primer acto de la obra de Marqués es el que expresa la importancia del trabajo de la tierra y como están minando ese ecosistema social y cultural. Es el símbolo del Puerto Rico agrícola que las nuevas políticas del aparato colonial del PPD quiere desaparecer. Con la promoción industrial dependiente también se promovió la emi-

¹¹ La estructura agraria puertorriqueña era heterogénea en su relación con la tierra desde finales del siglo 19 hasta la década de 1940: hacendados o dueños de grandes propiedades, pequeños productores agrícolas, medianeros, agregados y peones, todos ellos sostuvieron una relación con la tierra distinta. Este mundo social no era idílico, por la complejidad de intereses se escenificaron luchas sociales y políticas. Aspectos de esta historia que todavía hay que investigar. De lo que no cabe duda es que el aparato colonial estadounidense con su sistema financiero atacó de forma despiadada estas relaciones sociales de producción desde 1898. El ataque más poderoso lo desarrollaron luego de la Segunda Guerra Mundial con el plan Muñoz-Moscoso. Últimamente, una historiografía colonial ha definido a estos ataques al mundo agrario puertorriqueño como «el mito de la desposesión» tratando de salvar la imagen de Muñoz Marín, Rubén Nazario Velasco, *El paisaje y el poder: La tierra en el tiempo de Luis Muñoz Marín*, (2014). Para ver los datos sobre ese mundo agrario ver de Felipe Pérez, «El campesinado y la estructura agraria en Puerto Rico (1898-1969)» en *Historia política de los campesinos latinoamericanos*, (1984).

¹² Rafael Rodríguez Cruz, *La economía política del coloniaje: Operación Manos a la Obra*, (1989).

gración masiva del campo a la ciudad, a lo que hoy denominamos zona metropolitana, y luego a las ciudades de la costa este de los Estados Unidos como lo vemos en *La carreta*. Una gran parte de esos emigrados iban a trabajar en fincas agrícolas y otra a las industrias ancladas en las grandes ciudades. La agricultura estadounidense era receptiva de la mano de obra de la clase trabajadora puertorriqueña emigrada mientras la agricultura insular era sabotada y reducida.

Con la economía política del coloniaje muñocista, también se atacaba una cosmovisión cultural de ver el mundo, la del campesino puertorriqueño. El PPD que llegó a la dirección del aparato colonial con un discurso de la tierra, exponiendo una consigna que apelaba a la justicia social para el campesinado y el mundo agrícola (Pan, Tierra, Libertad), luego de 1948 creó todos los mecanismos para sabotear y romper la espina dorsal del campo puertorriqueño. De ese ecosistema campesino Enrique Laguerre en su «Prólogo» al estudio de Manuel Álvarez Nazario, *El habla campesina del país: Orígenes y desarrollo del español de Puerto Rico*, (1990), nos dice:

Hubo un profuso vocabulario rústico, aplicado a la vida doméstica, la agricultura, la fauna y la flora y el folklore, que va cediendo ante el avance urbanista, particularmente después de 1940. Los que hemos tenido la fortuna de vivir en dos épocas nos damos perfecta cuenta de ello. Antes, yo mismo, conocía todas las yerbas aromáticas por su olor peculiar cuando las pisaba, o bien, conocía innumerables plantas y árboles por sus hojas y florecimiento y ya hoy, porque me ausenté de ese medio, tal reconocimiento no es tan perspicaz. Digamos, el bejuco fue siempre un excelente auxiliar en las faenas del jibaro. Se conocía toda clase y tipo de bejuco en la construcción de enseres domésticos, pero ahora todo se adquiere en un mercado sofisticado. Fabricaban aquellos enseres domésticos -cestos, canastas, banastas, banastillas, ensillos, cenestillas o seretas, etc.-, con materia prima que se encontraba en el monte cercano, lo que estimulaba la invención y, en cierta medida, ennoblecía la vida doméstica. Así también los grupos domésticos que se reunían para desgranar maíz o recoger café, pero esas costumbres ceden ante el establecimiento de grandes tiendas, que ya van invadiendo la zona rural. No decimos esto con sentido nostálgico, sino que lo puntualizamos como una realidad patente. (8)

Cuando hablo del ecosistema campesino puertorriqueño me refiero precisamente a los conocimientos generados en el proceso de relación social de las comunidades campesinas y al espacio geográfico del campo, la naturaleza. Ese conocimiento y práctica social de vida es lo que representa el discurso de la tierra del personaje de don Chago en la obra de Marqués. El personaje de Luis no lo puede entender porque está viendo la ruina de ese mundo agrícola. Además, tengo que suponer que el personaje de Luis es interpelado de forma constante con la ideología de la «nueva» economía de desarrollo industrial. El dramaturgo de forma muy sofisticada construye el discurso de este personaje de tal manera que los niveles de asimilación de la ideología del desarrollo la exponen y la defiende con naturalidad, lo mismo que el discurso de defensa de la tierra de don Chago.

En la obra hay otros signos no verbales que refractan características de ese ecosistema del mundo campesino, me refiero al santo de palo de doña Gabriela y al gallo de Chaguito

que quiere llevarse para San Juan.¹³ Comenzaré con la consideración de la figura del gallo que el personaje de Chaguito quiere retener. Los animales domésticos en el mundo campesino adquieren una gran importancia, son considerados como parte de la familia, de ahí los continuos usos metafóricos y la prosopopeya en el lenguaje campesino (indoafricanoespañol) en referencia a los mismos. Luego los usos de los escritores puertorriqueños de la figura del gallo han sido constantes. Laguerre, en el prólogo antes citado, nos dice:

El caballo y el gallo fueron siempre animales muy allegados al quehacer y a las diversiones del jibaro. Hay que ver cuántos nombres cariñosos se les aplican al caballo y al gallo, en armonía con la infinidad de detalles físicos. No solo se les da nombres propios, como a las personas, sino que se les conoce por sus cualidades, su color y sus mañas. El caballo está asociado generalmente con el patrón, que era el que podía sostenerlo, pero aún algunos campesinos pobres llegaron a tener un chongo o un marengo que les ayudara a llevar sus cargas de fruto o carbón vegetal. [...] Igual riqueza de nominaciones afectivas tenía el gallo. Generalmente adquiría el nombre propio por su color, pero una «traba» se repite el color y entonces adquiría el nombre por sus mañas – el «Tapao», «Saliva» (no se dejaba picar)- o por sus hazañas – «Tragaaldabas»-; por alguna característica física- «Rosón» (tipo de cresta), «Patipaloma» (patas rojas)-. (6-7)

La consideración del animal-tótem en las culturas agrarias es una herencia antigua del folklore.¹⁴ Si en las sociedades pretotemísticas y en las totemísticas los animales eran encarnaciones místicas de los antepasados o se les creía como dioses protectores esas consideraciones de los animales símbolos se transforma en las sociedades agrarias más desarrolladas. El animal-tótem adquiere otro significado ligado al valor del guerrero o se significa como potencia de fecundación. Por más civilizados que sea crea nuestra especie, todavía miramos con cariño a ciertas especies de nuestro reino. Por otro lado, en la simbología y en la iconografía, el gallo, animal-tótem de Chaguito, se considera como el ave solar, es el que anuncia la aurora, la entrada del sol y por ello se le adjudican significados de alerta y de vigilancia. Las alusiones al valor masculino junto a las actitudes de alerta y vigilancia nutren al signo o símbolo del gallo en la cultura agraria puertorriqueña.¹⁵ Para el personaje de Chaguito esos significados del gallo operan de una forma intuitiva. El gallo es una metonimia, no la única, de la cultura agraria. Marqués tenía conocimiento de estos significados.

¹³ Un ecosistema está formado por cuatro variables importantes: la organización social, la tecnología, la población y el medio ambiente. El ecosistema del mundo campesino puertorriqueño comienza su formación desde el siglo 16, durante los siglos de la primera colonia. En su proceso histórico de formación supera los impactos de las distintas reformas metropolitanas de finales del siglo 18 y en el siglo 19. No obstante, estas primeras comunidades culturales nacionales, desde el punto de vista antropológico, se ajustan a los cambios. Lo mismo sucedió con la invasión de 1898 y la implantación de la economía del azúcar por las corporaciones azucareras. El primer gran impacto contra ese ecosistema campesino lo reciben de la poderosa economía de la azúcar dirigida desde la costa este de los Estados Unidos. La densidad poblacional de ese ecosistema campesino pudo asimilar el golpe y rearticularse. No podemos decir lo mismo con la implantación de la economía política colonial que implantan Muñoz y Moscoso a partir de 1948. Sobre el campesinado y la estructura agraria en Puerto Rico ver el trabajo de Felipe Pérez, «El campesino y la estructura agraria en Puerto Rico, 1898-1969», publicado en *Historia política de los campesinos latinoamericanos*, Tomo I, (1984), también remito al texto de Eric R. Wolf, San José: «Subcultures of a Traditional Coffee Municipality» en Julian H. Steward, et al. *The People of Puerto Rico: A Study in Social Anthropology*, Urbana, IL: University of Illinois Press, 1956.

¹⁴ Ver Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, (2001).

¹⁵ Ver Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, (2003).

La forma en que ubica el signo del gallo en su obra sin una acotación aclaratoria es porque sabe que, en la atmósfera de conocimientos de sus espectadores y lectores de 1950, el entendimiento de esos signos de la cultura agraria puertorriqueña era usual.

El gallo, el animal-tótem, de Chaguito es la llamada de alerta, de vigilancia sobre lo que sucederá con el desplazamiento de la familia del campo a la ciudad. Sobre los significados del gallo, de lo que he denominado signo no verbal, que le adjudico como lector transductor de la obra, infiero que el autor tenía una intención clara de su significación en la representación de la misma. El personaje de Chaguito lo ve de otra manera, su animal-tótem es lo único que tiene, él lo ha criado y cuidado, y por ello le guarda un cariño inmenso; es un sentimiento primario que los seres humanos todavía albergamos por algunas especies de nuestro reino. No obstante, está ligado al campo, al ecosistema de la cultura campesina y al discurso de la tierra de su abuelo, don Chago.

Doña Gabriela: -(Asomando la cabeza por la puerta de la cocina.) ¿Oyeron eso? Luis, paese que el gallo ehtá ebajo e la casa. (Desaparece).

Luis: -(Indeciso.) A mí me pareció que ehtaba aquí.

Chaguito: -¡Qué va a ehtal aquí! ¿No joyeh lo que dice la vieja? ¡Que ehta ebajo e la casa! Vamoh a buhcalo.

(Salen atropelladamente por la izquierda Luis, Juanita y Chaguito. Don Chago se acerca sigilosamente a la caja oculta bajo la manta. Se oye el cloquear del gallo. Don Chago la levanta, se ñangota y entreabre la tapa. La vuelve a cerrar precipitadamente riendo entre dientes. Chaguito se asoma temeroso por la puerta de la izquierda).

Chaguito: -(Sitando.) Pst. Pst. (En voz baja) Viejo, por su madre, no me descubra.

Don Chago: -(En el mismo tono de voz de Chaguito.) Conque el gallo se había desapareció, ¿eh?

Chaguito: -(Entrando.) ¡Ay, bendito viejo, no diga ná! Míe que si dice argo Luis me vende er gallo. Ya oyó lo que dijo. Miguel lo ehtá ehperando.

Don Chago: -Caramba, le dan treh buenoh pesoh por el condenao gallo. ¿Tú piensah sacale máh en er pueblo?

Chaguito: -No, yo no quiero que lo vendan. Yo quieo tenelo.

Don Chago: -¿Y qué sacah con tenelo? No eh un gallo de pelea. No pone huevoh. ¿Piensa guárdalo pa un asopado er Día e Reyeh?

Chaguito: -No, sólo quieo tenelo. Eh mío. Yo no tengo mah ná. Pero el gallo eh mío. Yo lo crié. Y él me conoce. Ahí vienen. (Angustiado.) ¿Me va a descubrir, viejo? (32-33)

El diálogo continúa y don Chago efectivamente no delata a su nieto. Juanita y Luis están un tanto asombrados porque escucharon el gallo y no lo encontraron debajo de la casa. Los personajes se preguntan y le inquietan a don Chago quien responde que lo que ellos oyeron fue el espíritu del gallo. Juanita y Luis le llaman la atención y Chaguito defendiendo la postura de su abuelo, la cual es una burlona, les cuestiona el por qué los gallos no pueden tener espíritu.

Matías Montes Huidobro sostiene un acierto sobre esta escena cuando nos dice que: «el gallo es el punto de unión entre Chaguito y la tierra, lo sedentario, frente a la existencia nómada que le impone su hermano. A su modo, el gallo se convierte en símbolo religioso, y su canto desde la caja, oculto, tendrá una proyección mítica, irreal, cuando cante desde su interior en una escena jocosa y patética» (268). En la acotación que el autor nos expone antes de los diálogos de los personajes sobre el gallo y su canto, Marqués aduce con mucha maestría «pero a los presentes les es difícil localizar el sonido que parece surgir de las entrañas de la tierra» (30). Montes Huidobro muy claramente sostiene que el personaje de Luis quiere vender el gallo porque el vínculo que el animal-tótem representa, que es la relación con la tierra, para él no es importante, pues precisamente quiere romper ese vínculo. De hecho, en las más recientes investigaciones sobre la emigración planificada del aparato colonial estadounidense en la isla, se muestra como los campesinos recreaban su mundo agrario en San Juan como en las ciudades de la costa este de los Estados Unidos.¹⁶

Montes Huidobro, sostiene que la concepción del trabajo de don Chago es una medieval que «... no puede aceptar la transformación del país de acuerdo a la modernización representada por la industria y el capital» (273). Luego en esa misma página nos dice; «Sin darse cuenta y cuando menos teóricamente, don Chago hace una propuesta encaminada hacia el marxismo y es por eso que representa una contraposición básica con los objetivos que persigue Luis. Pero en el fondo, se trata de una concepción idílica...». Aunque en realidad se trata de apreciaciones subjetivas sobre la naturaleza de la vida y del trabajo, don Chago nos está indicando que es necesario que el hombre sienta como cosa suya el trabajo que realiza. La tesis es expuesta más claramente cuando dice: «Trabajo sin querencia. No es suficiente». Plantea el problema de la alienación. (*Ibid.*)

Vayamos por parte, el crítico reúne en el discurso de don Chago en defensa de la tierra tres dimensiones complejas; lo medieval, el marxismo y el concepto de alienación. Primero, don Chago ni su creador pueden tener una visión medieval, pues ni la historia colonial del país ha tenido un período medieval, podría adjudicárseles una visión de anti modernidad industrial. Una modernidad industrial colonial dependiente, que abandona el campo puertorriqueño como ya he indicado, para favorecer la producción agrícola industrial de los campos de la costa este de los Estados Unidos. Segundo, el marxismo intuitivo no existe, el discurso de don Chago parte de su experiencia material del campo y de su observación de cómo las nuevas políticas destruyen la economía agrícola del país. De ahí, que a ese discurso de defensa de la tierra se le describa como uno idílico. La reducción que se hace del discurso de defensa de la tierra como uno idílico se debe a una historiografía puertorriqueña que ha visto en el capitalismo estadounidense y su invasión en la isla como la garantía de la modernización. A ellos, habría que preguntarles si la defensa que los propietarios agrícolas de la costa este de los Estados Unidos hacen de su producción agrícola también constituye una visión idílica del mundo. Es claro, que el proceso de alienación de la tierra de los propietarios (grandes y pequeños), los medianeros, los agregados y los peones (estructura heterogénea del campo puertorriqueño hasta la década de 1940) se expresa en el discurso de don Chago pero no con perspectivas medievales ni marxistas intuitivas, sino desde la

¹⁶ Ver el trabajo de John Stinson Fernández citado en este trabajo.

experiencia material e histórica de un proceso que estaba preparando las condiciones para someter de forma colonial aun más a la mano de obra y consumidora campesina.

Hay que recordar que don Chago fue propietario, manejó la tierra heredada de su esposa, pero en el momento en que aparece en la obra ya no lo es. Por ayudar económicamente al esposo de su hija doña Gabriela hipotecó la tierra hasta que sus herederos, su hija y sus nietos, terminaron desposeídos. Su hijo, Tomás, es un pequeño propietario. Es interesante, que el autor haya puesto en voz de un personaje mayor de edad, un desposeído, el discurso de defensa de la tierra. Este discurso se convierte en el primer acto o estampa de la obra en un argumento de denuncia.¹⁷

La política de desarrollo industrial impulsada por Muñoz-Moscoso logró romper con la unidad familiar campesina que orbitaba sobre el trabajo agrícola. Una vez se realiza esa ruptura, ese rompimiento, que lo vemos con la traslación de la familia del campo a San Juan, el discurso de don Chago muere en la Cueva del Indio, no obstante, el mismo se debilita durante el segundo acto y renace en el tercer acto, como argumento de resistencia, enunciado por el sujeto femenino.

De la misma manera, entiendo que la fijación del niño Chaguito en su animal-tótem, el gallo, y el que se lo llevara para San Juan es una forma intuitiva de vínculo con el espacio campesino. Toda la ideología de la burla del mundo campesino que se expresó durante estos años se monta sobre la crueldad social de la desposesión y el rompimiento social de unas relaciones sociales que sobrevivieron a dos imperios.

El otro signo no verbal del mundo campesino que se expone en la obra es el santo de palo de doña Gabriela, el San Antonio de Padua. El San Antonio que venera doña Gabriela es en términos materiales una talla de la figura del santo católico. El santoral campesino surge de una *religión* cristiano católica sincrética en los campos de Puerto Rico entre los siglos 18 y 19, que sincretiza además del elemento católico europeo otras visiones religiosas de las culturas oprimidas que fueron la indígena y la africana.¹⁸ Por otra parte, la creencia espiritual está muy ligada a lo biológico corporal y a lo social, la creencia en los santos en la religión popular es para resolver problemas cotidianos como las enfermedades y las situaciones sociales como la pobreza. No responde a una teología institucional si no más bien a una cosmovisión comunitaria. La práctica de la talla de santos y su creencia surge en el alejamiento de los sectores populares campesinos, subalternos, de los centros de poder en el primer colonialismo en donde se asentaba el gobierno y la Iglesia oficial.

**La política de
desarrollo industrial
impulsada por
Muñoz-Moscoso
logró romper con la
unidad familiar
campesina**

¹⁷ El argumento de denuncia de don Chago está basado en hechos fácticos y en la experiencia de vida. Es un argumento que no trasciende a la resistencia. El argumento de resistencia lo va esbozar el personaje de Juanita en el tercer acto y está fundamentado también en hechos fácticos y en la experiencia de vida que van creando una visión de crítica social en el personaje. Don Chago no estuvo expuesto a la experiencia de vida en New York por ello sus argumentos en defensa de la tierra no trascienden la denuncia.

¹⁸ Ver Ángel G. Quintero, *Virgenes, magos y escapularios: Imaginería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico*, (1998), Cristián Parker, *Otra lógica en América Latina: Religión popular y modernización capitalista*, (1996).

De esa manera, el santo de palo tenía un lugar en el hogar y se consideraba como parte de la unidad familiar. Los campesinos en los siglos 18 y 19 que no concurrían a la Iglesia por lo distante, desarrollaban su cosmovisión y su imaginación religiosa en sus comunidades, una fe religiosa que respondía a sus problemas cotidianos. Imaginaban los santos según sus significados y así lo tallaban, partiendo de una memoria social. Todavía se sabe muy poco de las influencias del espiritismo indígena y africano, en términos de estudios antropológicos, pero con los estudios existentes se sabe que si se operó un sincretismo religioso que como horno transmutativo creó una cosmovisión no europea de lo religioso en el campo puertorriqueño.¹⁹

El San Antonio de Padua de doña Gabriela es el santo protector de los pobres, entre otras funciones. El santo en la obra adquiere un simbolismo extraordinario sin que medie una explicación directa del autor dramático. Para entender la importancia y función de este signo no verbal tenemos que remitirnos a dos cuentos de Marqués, «Pasión y huida de Juan Santos, Santero» y al «El ‘milagrito’ de San Antonio» publicados en su colección titulada, *Inmersos en el silencio*, (1976). En ambos relatos, el autor nos expone el tema del choque entre la religión popular y las religiones institucionales, la Iglesia Católica y las Iglesias Protestantes. Choque cultural que el campesinado puertorriqueño enfrenta luego de 1898 y que después de la Segunda Guerra Mundial se acrecienta. Montes Huidobro considera el signo no verbal del San Antonio en la obra como lo que une a doña Gabriela con la trascendencia, definiendo esa relación como una escapista. Difiero de dicha interpretación marcada por una doxa marxista sobre la religión que a mi juicio es simplista. Para doña Gabriela, San Antonio, que es parte de la familia pues la talla la heredó de su madre, adquiere un significado material y práctico ante las adversidades económicas de la familia. Expresa la fe en que el patrón de los pobres ayude a su unidad familiar a salir de la pobreza que, por otro lado, a fin de cuentas es la genuina intención de Luis. Doña Gabriela le adjudica el mismo significado que la viejecita de ojos grises del cuento «El ‘milagrito’ de San Antonio», es su santo protector no tanto para que vele por su alma en el más allá sino para que las proteja materialmente en el más acá.

3

El segundo acto o estampa de la obra, comienza un año después. El animal-tótem de Chaguito ha desaparecido pero el signo no verbal del santo de palo sobrevive en la casa de La Perla, carcomido y sin nariz, sigue siendo el anzuelo de la esperanza de doña Gabriela hasta que su hijo Chaguito se lo vende a un turista. Es el momento en que la talla desaparece de la obra pues ambos signos no verbales tenían coherencia en el medio rural no en la ciudad de San Juan y mucho menos en la metrópolis. La religión popular católica luego de Operación Manos a la Obra se transforma en la isla y en la costa este de los Estados Unidos, y toma otros contornos adaptados a los nuevos ambientes sociales. Es decir, los signos de la

¹⁹ Ver Duany, Jorge. «La religiosidad popular en Puerto Rico/Reseña de la literatura desde la perspectiva antropológica», (163-184) en *Virgenes, magos y escapularios*.

religión popular se transmutan en los nuevos contextos sociales impuestos en las décadas de 1940 y 1950.²⁰

El animal-tótem del gallo de Chaguito y el santo de palo de doña Gabriela son dos signos no verbales que refractan en la obra ideologías del mundo social campesino ligados de forma coherente al discurso de la tierra de don Chago. El discurso de la tierra es central en los tres actos de la obra. Al observar el discurso industrializante del personaje de Luis vemos que la permeabilidad de la tierra, que dentro de la cosmovisión religiosa de doña Gabriela es «la maldición de la tierra», no lo abandona aún en el tercer acto cuando lo vemos en sus expresiones más fetichistas de la máquina.

En el segundo acto, pasado un año de haber salido del campo, Luis no encuentra trabajo en la ciudad, llevó a vivir a la familia al arrabal de la Barriada La Perla. El autor dramático dedica 8 párrafos en una acotación descriptiva de la vivienda de la familia. A juzgar por la descripción la familia no ha salido de la pobreza, de campesinos pobres se han convertido en pobres de la ciudad. Luis no consigue trabajo, el único trabajo que logra obtener es el de jardinero y con el dinero que obtiene de la primera labor realizada lleva viandas y bacalao a la casa. En diálogo con doña Gabriela, se dicen lo siguiente:

Luis: - Pueh yo salía de una construcción en Hato Rey. No conseguí allí ninguna chiripa. Entonseh empecé a andar sin idea de dir a ningún sitio fijo. Sólo andar por la asera y ponerme a mirar lah casah. Y loh jardineh. En eso pasé por una casa que tenía casi doh cuerdah de terreno. La casa era como un palacio. Y en el jardín había una doña con pantaloneh cortoh, ñangotá, dehyerbando unah matah e rosa.

Doña Gabriela: - ¿Con pantaloneh... corth? ¿No sería con pantaletah, Luis?

Luis: - (Riendo.) No, vieja. Con pantaloneh cortoh, como lah turistah.

Doña Gabriela: - ¡Virgen del Carmen! ¿Y se veía dende la calle?

Luis: - ¡Pueh claro que sí!

Doña Gabriela: - ¿Y ella, lo sabía?

Luis: - Lo tenía que saber. Entonseh yo me paré a mirar ...

Doña Gabriela: - (Reprochando.) ¡Luis!

Luis: - No, vieja, no eh eso. Si tenía unah path flach y pelúah. Y lo muhloh peasían e pollo. No daban ganah e miraloh. Pero me dio grasía porque la doñita usaba guanteh. Y no sabía dehyerbar. Tenía una palita e mano y lo que jasía era ehtropándole lah raíseh a la mata e rosa. A to ehto la pobre doña sudaba mah que si ehtuviera cortando caña. ¡Si uhté la llega a ver, vieja! Yo ehtaba muerto e la risa por dentro. Pero al mehmo tiempo me daba pena y por eso puse una cara e tusa y le dije: “Oiga, doña, ¿quié una manita?

Doña Gabriela: - (Riendo.) ¿Y ella, qué dijo?

Luis: - Pueh me dijo: (Pronunciando con corrección afectada.) “¿Qué quiere usted?” Entonceh yo le dije: “Yo no quieo ná, doñita. Pero lah yerbah que ehtán al lao el tronco sólo se puén arrancar con lah manoh. Y con esoh guanteh no va a poder jáselo. Y padehyerbar con la palita, no debe picar tan jondo porque le

²⁰ Sobre los enfrentamientos en el terreno de la fe religiosa luego de la invasión de 1898 véanse: Samuel Silva Gotay, *Catolicismo y política en Puerto Rico: Bajo España y Estados Unidos*, siglos XIX y XX, (2005); Nérida Agosto Cintrón, *Religión y cambio social en Puerto Rico, (1898-1940)* y Gerardo Alberto Hernández Aponte, *La iglesia católica en Puerto Rico ante la invasión de Estados Unidos de América: Lucha, sobrevivencia y estabilización, (1898-1921)*.

rompe lah raíseh a la mata e rosa.”

Doña Gabriela: - ¿Le daría coraje eso, verdad?

Luis: - Pueh mire que no. Se lavantó con bahtante trabajo, como si se ehtuviera partiendo por la cintura y me dijo: (Pronuncia con corrección afectada.) “¿Entinde usted de jardinería?” Entohseh yo le dije: “Soy der campo, doña. Y conohco la tierra.” Y ahí pegamo a jablar. Yo me metí en el jardín y me puse a dehyerbar la mata e rosa. La doña ehtaba buhcando un jardinero porque el de ella se le había díó. Y me dio el trabajo.

Doña Gabriela: - ¡No me diga! ¿Y cuánto te va a pagar por eso?

Luis: - Dies pesoh semanaleh, almuerzo to loh díah y loh domingo libreh. A la verdá no he mucho...

Doña Gabriela: - Pueh eh bahtante pa dehyerbar mata e rosa. ¿Qué mah hat sembrao en ese terreno?

Luis: - Floreh, y grama, y árboleh ...

Doña Gabriela: - ¿Ná de comer?

Luis: - No, naíta.

Doña Gabriela: - (Moviendo la cabeza.) ¡Qué cosah! ¡más de una cuerda e tierra y no siembran ná pa comer!

Luis: - Será que como no lo necesitan. Pero qué diache, eh bonito aquello, vieja. Y yo le dije a la doña que podíamoh sembrar una hortaliza en la parte de atráh. Ella me dijo que ehtaba bien si no ataraía sabandijah. Ah, y loh sabadoh tengo que lavar el carro de la casa. Una m´quina que eh un dije. Y con un motor que suena lindo, como si fuera un ruisseñol. Eh Cádilac de loh pesaoh. Y podré llevar a Chaguito pa que ,e ayúe toh loh díah. Porque yo le jablé a la doña de nojotr. Y se portó bien. Me adelantó treh pesoh. Dise que pueo llevar a Cahguito a ayudarme siempre que ella no tenga que pagarle. Así Chaguito va a prendiendo y se pué quear de jardinero cuando yo encuentre otro trabajo.

Doña Gabriela.- Ehtá bien eso, Luis.

Luis: - ¡Claro, vieja! Ya verá como tó sale bien. Chaguito ehtará conmigo y no la molehtará máh ni se meterá en máh líoh. Y otra cosa, vieja. Ahora que tengo trabajao voy a jablar con Martita, la sobrina de Doña Isa y de Don Severo. Así, en cuanto consiga un buen trabajo noh poemoh casar.

Doña Gabriela.- Me algo eso que jah desidio, Luis. Un hombre no ehtá comleto jahta que tié una mujer que sea suya. (De buen humor, cogiendo la bolsa de provisiones.) Y bueno, si vamoh a tener “serenata” mejor será que vaya sancochando la vianda. (Se dirige a la derecha. Se detiene en la puerta de la cocina y se vuelve riendo.) ¿Sabeh una cosa, Luis? Que tú vinihte pal pueblo juyéndole a la tierra. Y la tierra te sacas de apuroh aquí mehmo en ser pueblo.

Luis: - ¿Qué uhté quié dicir con eso, vieja?

Doña Gabriela: - Que una cuerda e tierra en Hato Rey te da lo que no te dan lah industriah. (Sale derecha.)

Luis: - (Con risa forzada.) Eh verdá, vieja. Será que la cabra siempre tendrá que tirar pal monte.

En la acotación que sigue a este diálogo, el autor dramático describe el rostro de incertidumbre de Luis ante las palabras de doña Gabriela. Y en esos instantes, pasa el avión «Cons-

tellation» de la Pan American rumbo a la ciudad de New York sobre el cual Luis fija su mirada. En esos momentos, entra a escena Juanita indagándole si todavía piensa en la idea de que la familia se vaya a los Estados Unidos. El diálogo entre Luis y Juanita es cortante y recriminatorio de parte de ella.

Ahora, detengámonos en el diálogo anterior con más calma. En esta parte del segundo acto o segunda estampa en que se desarrolla un diálogo entre doña Gabriela y Luis vemos unas consideraciones de género que implican ciertamente problemas con la figuración del sujeto femenino en la obra desde una mirada del siglo XXI, y que nos presenta el panorama social más amplio de las cosmovisiones del mundo campesino. La realidad social no es maniquea.²¹

No obstante, el personaje de Luis es el que desde el primer acto ha presentado los argumentos en contra de la importancia de la tierra. En el diálogo citado anteriormente vemos que, a pesar de todo su desdén por el cultivo de la tierra, es una cuerda de terreno en la zona urbanizada de Hato Rey la que le resuelve momentáneamente las necesidades de su familia, peón en el campo peón en la ciudad. Aunque Luis queda impactado por las palabras de su madre, dichas en un tono de dulce ironía, no se detiene a reflexionar sobre las mismas, su actitud es una marcada por la aceleración, la rapidez del ritmo industrial, adjetivos que impone la ideología oficial de la industrialización de esa coyuntura histórica. Por ello, de forma inmediata quiere irse para los Estados Unidos como queda expuesto en la última parte del diálogo citado.

En el diálogo también podemos presenciar las diferencias marcadas evidenciadas por medio del lenguaje entre los campesinos puertorriqueños y los puertorriqueños de la zona urbana. Luis cuando asume el diálogo de la señora que intenta trabajar su jardín, y a la vista de este lo que puede suceder es que ella estropee su cultivo de rosas, está señalando el desconocimiento del manejo mínimo de la tierra que poseen los puertorriqueños urbanizados vis a vis el conocimiento que poseen los campesinos recién llegados. Mijail Bajtin nos ha enseñado que el lenguaje es un espacio de lucha social, cuando Luis imita el discurso de la señora «Pronunciando con corrección afectada», nos expone las diferencias entre dos mundo sociales, el del campo y la ciudad de Puerto Rico, que siempre han tenido una relación cercana e incoherente y que en ese momento se le superpone un proyecto económico orientado hacia fuera de una forma más violenta y voraz. En el diálogo podemos ver las diferencias sociales entre la mujer urbana propietaria y el desposeído Luis que viene del campo. Luis se va a convertir en asalariado de la mujer porque conoce el trabajo de la tierra contra la cual atenta de forma permanente en la obra. La forma particular de asumir el español puertorriqueño de Luis y la mujer denota las diferencias sociales de una manera bien marcada, son formas particulares del mismo idioma que están enlazadas a su medio social de convivencia.

La obra de Marqués nos deja en ese sentido la huella de un lenguaje social que se irá fundiendo con el español de las zonas urbanas. Se vuelven a fundir dos formas particulares del español puertorriqueño: el urbano, matizado por el casticismo anglicado de los profe-

²¹ René Marqués expone las consideraciones y visiones sobre el sujeto femenino en el mundo campesino como eran. Que vistas desde la crítica feminista en la actualidad pueden resultar problemáticas. Ciertos análisis biográficos de la literatura le recriminan estas exposiciones, sin observar la complejidad del texto literario en sus niveles políticos discursivos.

sionales y académicos del país, que se desarrolla con la fundación y desarrollo de la universidad estadounidense en la isla (la UPR), y el habla campesina que baja de manera forzada de los campos del país a establecerse en las zonas urbanas de Puerto Rico y la costa este de los Estados Unidos.²²

En la pronunciación con corrección afectada, la obra por medio del manejo artístico del lenguaje, nos presenta las claras diferencias sociales en lo que podríamos llamar el lenguaje dentro del lenguaje. El discurso de la tierra en este diálogo citado se va desvaneciendo en el aire social de la obra pero no como una protesta política panfletaria sino con un manejo del lenguaje artístico sofisticado. En la obra no encontramos denuncias directas al proyecto de Operación Manos a la Obra ni al gobierno del PPD, su horizonte ideológico cognitivo queda cifrado en el lenguaje de la obra.²³

**En la obra no
encontramos denuncias
directas al proyecto
de Operación Manos
a la Obra ni al
gobierno del
PPD**

Sin duda el autor dramático tiene un manejo sofisticado del lenguaje literario en cada uno de sus géneros, sus dramas poseen una proyección narrativa y simbólica como a su vez su narrativa posee una proyección dramática. Cada uno de los personajes de *La carreta* es una refracción de tipos que existieron en el contexto social pero enmarcados en un texto artístico literario. No son campesinos reales. Constituyen, en la obra, la refracción de campesinos reales del mundo real cifrado como un ideograma extra-literario. El autor dramático los utiliza para la elaboración de su obra. Personajes campesinos refractados que van a formar el horizonte ideológico del drama. Bajtin nos dice que esos ideogramas extra-literarios «... introducido(s) en una obra literaria, en combinación química con la estructura artística, constituye la unidad temática de una obra determinada». (68)²⁴

El horizonte ideológico cognitivo en *La carreta* refracta las ideologías ajenas del mundo extra-literario y dialoga con ellas en un filosofar que produce nuevas formas de abordar la realidad social desde la literatura, desde el lenguaje artístico literario. Corresponde al lector y crítico entender la naturaleza autónoma del campo artístico literario. Por otro lado, analizar la obra partiendo de las visiones reales del autor es un procedimiento equivocado. Desde el punto de vista bajtiniano, la acción que desarrollan los personajes poseedores de una cosmovisión singular no son personajes ventrílocuos del autor. Los personajes poseen su propio discurso autónomo que de hecho dialoga con el narrador o con el autor dramático en el desarrollo de la obra. Identificar a don Chago con Marqués sería un error lo mismo que adjudicarle al autor una riña con Luis. Esos procedimientos críticos reducen la literatura a la sociología, y no es que la literatura no refracte el discurso sociológico, lo hace pero

²² Ver *El habla campesina...* de Álvarez Nazario citada anteriormente. Algunas representaciones escénicas han optado por cambiar el habla campesina de los personajes por el español normativo escolar, a mi juicio dicho procedimiento le quita el valor socio lingüístico de la obra y desdibuja su ecosistema, factor muy importante para el entendimiento de la obra.

²³ Ver *El método formal en los estudios literarios*, Mijail Bajtin.

²⁴ *Ibíd.*

como un elemento más constitutivo en la asunción de las ideologías ajenas, de otros campos disciplinarios que no son la literatura.

No se trata tampoco de la muerte del autor, el dialogismo del autor con los personajes está atado al plurilingüismo social; al respecto Bajtin nos dice:

[...] todos los lenguajes del plurilingüismo, independientemente del principio que esté en la base de su individualización, constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecir, correlacionarse dialógicamente. Como tales se encuentran y coexisten en la conciencia de la gente y, en primer lugar, en la conciencia creadora del artista-novelist. Como tales, viven realmente, luchan y evolucionan en el plurilingüismo social. Por eso todos ellos pueden formar parte del plano único de la novela, ... (*en nuestro análisis en el plano único del drama*)... que es capaz de reunir en sí las estilizaciones paródicas de los lenguajes de los géneros, diversos tipos de estilización y de presentación de los lenguajes, profesionales, de las corrientes, de las generaciones, de los dialectos sociales, etc. ... Todos ellos pueden ser utilizados por el novelista para la instrumentalización de sus temas y la expresión refractada (indirecta) de sus intenciones y valoraciones. (108-109)²⁵

A un nivel sofisticado, el lenguaje dentro del lenguaje proyectado en el diálogo anterior por el personaje de Luis en su uso de la pronunciación con corrección afectada es prueba de que en la fisonomía de este personaje su discurso se abre paso en tensión con el lenguaje social del español urbano. En términos del argumento de Luis de la no pertinencia de la tierra, la recriminación irónica de doña Gabriela y la recriminación hiriente de su hermana Juanita, produce un momento leve de tensión que lo desvanece la presencia del avión de la Pan American en dirección a la costa este de los Estados Unidos. El tiempo y el espacio se funden en la acotación que el autor interpone entre la recriminación irónica de su madre y la hiriente de su hermana. Luis no se detiene a reflexionar, sigue su vida acelerada como la forma en que vivía el país. En esta acotación del autor se configura un cronotopo singular, breve y complejo.²⁶ La esperanza se ubica en la costa este de los Estados Unidos. Si observamos el tiempo de la emigración de la familia de Luis ocurre entre dos y tres años que del campo llegan a San Juan y de la capital a la ciudad de Nueva York. En este sentido, sostenemos que en este segundo acto o estampa el discurso de la tierra se desvanece en la obra, permanece oculto, soterrado en la Cueva del Indio con su abuelo.

²⁵ Ver *Teoría y estética de la novela* de Mijail Bajtin.

²⁶ El cronotopo se define como: «Término compuesto de dos palabras griegas (chronos: tiempo, y topos, lugar), utilizado en la ciencia matemática (Einstein lo emplea en su teoría de la relatividad) y aplicado por Mijail Bajtin (1989) a la teoría de la literatura como una categoría de la forma y del contenido que sirve para expresar el «carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)». La interdependencia estrecha existente entre ambas coordenadas es tal, que los elementos de tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido a través del tiempo; el espacio se interpenetra de tal manera con el tiempo que, en su relato, llega a formar parte del argumento de la historia narrada. En Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, (2002), página 239.

4

Un año después vemos a la familia ubicada en un pequeño apartamento en la zona boricua del Bronx. Ya establecidos en la ciudad, Luis trabaja en una fábrica y su visión sobre el mundo de las máquinas y su perfección se ha elevado a un fetichismo.²⁷ Luis ha logrado separarse de forma radical del mundo rural puertorriqueño. Juanita se ha independizado, trabaja para su manutención en más de una labor, se sugiere en las entrelíneas que completa su vida salarial con un nivel de prostitución. Doña Gabriela y Luis lo saben, lo insinúan en la estructura de los diálogos de este tercer acto o estampa pero no abordan el asunto de forma directa. En la descripción del apartamento que leemos en la gran acotación al comienzo del acto vemos la presencia de dos signos no verbales, la litografía del Sagrado Corazón de Jesús y la talla de una carreta en miniatura elaborada por Miguel que se la hizo llegar a Juanita en el segundo acto a través de Luis.

El Sagrado Corazón de Jesús es el signo no verbal que sustituyó la talla de San Antonio y por otro lado, es el signo de la religiosidad de doña Gabriela. La talla de la carreta simboliza en este tercer acto la presencia del discurso de la tierra que se va transformar en un argumento dramático de resistencia en la obra. Este discurso lo inaugura con fuerza don Chago como un argumento de denuncia al exponer desde su cosmovisión particular la situación crítica del trabajo agrícola, conformado de un materialismo social basado en la experiencia de vida. Luego el discurso lo asume doña Gabriela desde la experiencia de la religión popular y es el personaje de Juanita el que lo lleva a un argumento de resistencia.

La función del sujeto femenino en la obra se representa de forma central en doña Gabriela y en su hija Juanita. Doña Gabriela sigue los designios de su hijo mayor (hijo que es de crianza) y en momentos expone en la obra su crítica irónica al pensamiento de su hijo como en el segundo acto, y defiende su fe religiosa del catolicismo popular frente al predicador Parkington que es miembro de una iglesia protestante no histórica, los testigos de Jehová. Juanita por su parte va adquirir un discurso crítico sobre la situación de los puertorriqueños en los Estados Unidos, va a contestar al racismo, a las malas condiciones de vida y de trabajo desde lo vivido en la experiencia de la emigración, primero del campo a San Juan y luego de San Juan al Bronx. Es en New York en donde experimenta los movimientos sociales en contra del racismo. En este espacio, luego de la muerte de su hermano Luis, donde se retoma el discurso de la tierra pero no desde la visión de la religión popular sino desde una postura política forjada por la experiencia social de la metrópolis.

Veamos con detenimiento los parlamentos finales de doña Gabriela y su hija Juanita al finalizar el tercer acto o estampa:

²⁷ El personaje de Luis en su defensa del mundo industrial cree que las máquinas desplazarán el trabajo manual de la tierra por un misterio que estas poseen. No comprende que el que la mercancía máquina produzca otras mercancías se debe en el fondo al trabajo social humano. Esas visiones de la superioridad del mundo industrial tecnológico sobre el agrícola responden a la ideología colonial que el mismo estado difundió. En vez de impulsar una visión coherente sobre el desarrollo de la agricultura y la industria, en una relación de reciprocidad social entre el campo y la ciudad puertorriqueños lo que se implantó fue una relación entre la mano de obra campesina y la economía de la costa este de los Estados Unidos. Para una explicación detallada del fetichismo de la mercancía ver la primera sección de *El Capital*, Tomo 1, «Mercancía y Dinero». Por otro lado, llama la atención, como me indicara la Dra. Esther I. Rodríguez Miranda, que este personaje lleve el nombre de Luis lo que podría constituir un simbolismo, ya que el gobernador colonial que impulsó la política de industrialización ostentaba el mismo nombre.

Doña Gabriela: - No quiero que lo entierren en ehta tierra sin sol. ¿Cohtaré mucho llevarlo a Puerto Rico?

Juanita: - No importa lo que cuehte. Se hará lo que uhté diga.

Doña Gabriela: - (Notando la presencia de Lidia.) ¿Cómo ehtá la nena, Lidia? (Lidia corre a echarse en brazos de Doña Gabriela y solloza convulsa sobre su hombro.

Doña Gabriela la acaricia maternal.) Vamoh. Vamoh. No lloreh, Mihijo eh felis ahora. La tierra donde nació será pa siempre la madre que lo haga dormir sin trabajoh ni doloreh. (Lidia se separa de los brazos de Doña Gabriela, va al pasillo más calmada, enjugándose las lágrimas, y sale derecha. Doña Gabriela habla con acento iluminado.) Porque ahora me doy cuenta lo que noh pasaba a toh. ¡La mardisión de la tierra! La tierra es sagrá. La tierra no se abandona. Hay que volver a lo que dejamoh pa que no noh persiga máh la mardisión de la tierra. Y yo vuelvo con mi hijo a la tierra de onde salimoh. Y hundiré mih manoh en la tierra colorá de mi barrio como la hundia el abuelo pa sembrar lah semillah. Y mih manos volverán a ser fuerte. Y volverá a oler mi casa a pacholí y yerbabuena. Y habrá tierra afuera. Cuatro cuerda a mediah. ¡Manque no sean máh! Eh tierra buena. Eh tierra que da vía. Cuatro cuerda sólo. ¡Manque no sean nuehtrah!

Juanita: - Y serán nuehtra. ¡Serán suyah, mamá! Porque yo también me vuelvo con uhté a mi barrio.

Doña Gabriela: - (Como despertando de un sueño, suavemente.) ¿Tú? ¿Tú también? Pero tú desíah que ahora la carreta de tu vía la dibah a guiar pa onde tu quisierah.

Juanita: - ¡Por eso, mamá, por eso! Porque la guío pa donde yo quiero. Y llegaremoh al barrio anteh de que Miguel venda esah cuerda. Y si eh verdá que Miguel me quiere será su mujer y la tierra será nuehtra. Y salvaremos a Miguel de venir a buhcar el mihterio que mató a mi hermano. Y salvaremos a Chaguito. Porque no eh cosa de volver a la tierra pa vivir como muertoh. Ahora sabemos que el mundo no cambia por si mihmo. Que somoh nosotroh loh que cambiamoh el mundo. Y vamoh a ayudar a cambiarlo. Vamoh a dir como gente con digniá, como desía el abuelo. Con la cabeza muy alta. Sabiendo que hay cosah por qué luchar. Sabiendo que todoh lohijos de Dioh somoh igualeh. Y mishijos aprenderán cosah que yo no aprendí, cosah que no enseñan en la ehcueta. ¡Así volveremos al barrio! ¡Uhté y yo, mamá firmeh como ausuboh sobre la tierra nuehtra, y Luis descanando en ella!

Doña Gabriela: -Sí, así como tú disch. Como ausuboh. Firme como ausobuh. (La voz empieza a quebrarse.) ¡Como ausuboh que lah máquina no pueán jamáh talar! (Solloza. Su llanto, largo tiempo contenido, va desbordándose ruidosamente, hasta que todo el cuerpo se sacude y empieza a troncharse. Poco a poco Doña Gabriela va deslizándose al piso, al lado de Juanita, queda arrodillada, luego sentada sobre los talones, luego encorvada sobre sí misma como un ovillo pequeño, insignificante, agitado de sollozos y transido de dolor, a los pies de la hija que se yergue firme y decidida).

Montes Huidobro recurre a un análisis marxista simple y esquemático al plantear que en lo referente al discurso de la tierra, don Chago representa el antiguo régimen feudal y Luis

el mundo de la modernización capitalista, y a ello le suma un análisis psicológico del autor en su riña con el personaje de Luis.²⁸ Esta forma de análisis es insuficiente y deficiente. Sostenemos que el discurso de la tierra en la obra se transforma en la cosmovisión de los personajes. El esgrimido por don Chago en el primer acto se proyecta como la resonancia de un eco en transformación en los dos actos que le siguen a la obra. Dicha transformación la percibimos en los diálogos de los personajes, en las hablas de los personajes ligadas a su espacio. De manera inevitable el ecosistema campesino en la obra se ha transformado; en donde primero lo percibimos es en el plurilingüismo que el espacio urbano exhibe, transformando el habla campesina en San Juan como en el Bronx.

Esa transformación social en el habla campesina de los personajes esta ligada a las experiencias en el arrabal de La Perla pero con mayor peso a la experiencia en la metrópolis. El autor dramático le ha dado al habla campesina un nivel de lenguaje artístico al construir un discurso singular para cada uno de los personajes centrales de su obra. He concentrado mi análisis en el discurso de la tierra porque el espacio, el topos, es el eje sobre el cual gira la acción dramática. Como nos dijera Edward Said en la lucha de los pueblos colonizados por su liberación en sus cuestionamientos de los poderes imperiales «... la espacialidad se convierte en un rasgo característico de poder estético más que político» (298)²⁹ No obstante, esta categoría es para el análisis de la ideología del autor dramático que convierte la tierra, el topos, en un ideologema en su obra. El discurso de los personajes femeninos en el diálogo final de la obra se distancia de la ideología del autor dramático, pero en la estructura dialógica de la obra se relaciona con ella, al configurar discursos autónomos en interacción dialógica continua. De esta manera se conforma la polifonía de la obra, mostrando que los personajes no son meros ventrílocuos del autor dramático como una buena parte de la crítica a la obra marquesiana ha sugerido.

Juanita, como ya he sostenido, es la que esgrime el argumento de la vuelta a la tierra como resistencia. El sujeto femenino en la obra se independiza, ella es la que decide hacia donde va la carreta de su vida, de ahí la importancia de la talla de la carreta como signo no verbal que encontramos en la escenografía del tercer acto o estampa. Juanita se yergue y el autor dramático en un leve signo verbal decide exponer su nombre en aumentativo en la acotación final para cerrar la obra con la figura de este sujeto femenino, que reta la adversidad social, al tomar las riendas no sólo de su vida sino las del núcleo familiar, con plena conciencia de que los seres humanos son los que deciden transformar el mundo. En una proyección hacia el futuro sostiene que sus hijos van a aprehender cosas que la escuela no enseña, aludiendo que les va a enseñar la cosmovisión de lo que hemos denominado en mi análisis el ecosistema campesino que ya estaba en proceso de desvanecerse por el llamado proceso de mo-

²⁸ Goerg Lukács en un ensayo titulado «El espíritu burgués y *L'art pour l'art*» en su libro *El alma y las formas*, (1975) sostiene como la irrupción de formas sociales nuevas en la sociedad capitalista tiene su impacto, su huella en la literatura, marcan una huella social en la poética de los escritores. No obstante, hay que cuidarse de los reduccionismos a lo Montes Huidobro. Decir que Marqués por su origen de clase tenía un problema con su personaje es reducir la poética a un fenómeno sociológico y psicológico de una forma burda. Además, en la crítica al uso se ha vuelto un lugar común el llamado resentimiento de clase de René Marqués sin haberse realizado un estudio riguroso, no ya literario, si no sociológico sobre sus orígenes de clases. Que para ser justos habría que hacerlo de toda la generación de escritores de la década del cincuenta. Partiendo de la lógica de Montes Huidobro, ¿dónde está el personaje que representa los intereses de clase del autor en *La carreta*? ¿Don Chago? Sería más que un absurdo. Pues el autor, intelectual ilustrado conoció el ecosistema campesino puertorriqueño no por ser campesino, como lo mismo le sucedió a sus compañeros de generación, si no por ser testigo de una época.

²⁹ Ver de Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, (1994).

dernización. Vuelven a una tierra como medianeros³⁰ al decir de Doña Gabriela (Y habrá tierra afuera. Cuatro cuerda a media.) A lo que Juanita, decidida, establece que serán de ellas pues ella ha tomado la decisión de casarse con Miguel (el dueño de las 4 cuerdas) si todavía este lo desea. La obra en cuanto a este asunto cierra con un final abierto. No sabemos si se quedan como medianeros o pasan a ser pequeños propietarios por medio del enlace matrimonial. Marqués no es un autor feminista pero pone en un relieve central al personaje de Juanita como eje para la vuelta a la tierra; en un contexto social que promovía desde las altas esferas del gobierno colonial, el abandono de esta en un contrasentido histórico.

Ciertamente, el impacto social del mundo urbano en la obra rompe la unidad familiar campesina, don Chago muere solo en la Cueva del Indio, Chaguito termina preso en una cárcel de menores y Luis muere tragado por una máquina en la fábrica para la que trabajaba. Sostenemos que en la obra no hay una idealización del mundo rural, hay una crítica al abandono de la tierra en un país eminentemente rural.³¹ Aníbal Irizarry en su trabajo *La mitología de Marqués* sostiene que en *La carreta* hasta un lector ingenuo puede percibir las nociones metafísicas y teológicas de la tierra, es «... la morada del ser; es el origen de la existencia, y el repositorio final de la nacionalidad puertorriqueña», (25). Sin embargo, un lector sofisticado puede percibir que la visión de la tierra en la obra es una ligada a la experiencia material de los campesinos puertorriqueños. Experiencia que se desarrolló desde el siglo XVII hasta el Puerto Rico pos Segunda Guerra Mundial. En ese ecosistema rural apartado de los centros urbanos coloniales se desarrolló una religión que nada tiene que ver con la visión mística y teológica del catolicismo oficial. En lo que sí estamos de acuerdo, en parte, es que en el espacio rural es donde surgió la identidad nacional puertorriqueña, no mística ni teológica, sino material. El espacio rural impregnó al puertorriqueño de una personalidad y una cosmovisión singular, una de cuyas manifestaciones fue el habla campesina, y su transformación en el tiempo, de lo cual el escritor René Marqués tenía un profundo conocimiento.

Arcadio Díaz Quiñones, en su ensayo «Los desastres de la guerra: para leer a René Marqués», reduce la obra marquesiana a un costumbrismo tradicional, leamos:

Un examen atento de sus declaraciones sobre el costumbrismo, sin embargo, revela que Marqués niega más bien la ‘eficacia’ de las convenciones del género en la sociedad moderna. No niega ni rechaza los valores que propone ni la visión ideológica que asociamos a la tradición. Es válido, pues leer también a Marqués en el marco estético e ideológico del costumbrismo, agregando en seguida que se trata de un costumbrismo acentuado, renovado, extremado por la ‘técnica’ moderna, el ‘Psicoanálisis’ y las «serias inquietudes metafísicas». Es probable que sus alegorías religioso-políticas hayan oscurecido ese aspecto de su obra. Sus lectores, no obstante, advertirán fácilmente en sus cuentos y en su teatro una especial fruición en la descripción (en las ‘estampas’) del pasado, en el mobiliario, el vestuario, los interiores, las casas y la vestimenta de patricios y plebeyos, los objetos elevados a rango estético y moral. La frenética modernidad y el vértigo de las transformaciones sociales exa-

³⁰ Ver el trabajo de Felipe Pérez, citado en este estudio.

³¹ Los estudiosos de la historia del país en todas las épocas han coincidido en que la formación de nuestra comunidad cultural nacional se configuró en el campo. Desde Salvador Brau, Loida Figueroa, Ángel López Cantos, Fernando Picó, Francisco Moscoso hasta los últimos trabajos de Ángel G. Quintero, entre otros. Por otro lado, Jean Casimir sobre la importancia de lo rural y la tierra para los caribeños ha fraguado una filosofía social de nuestras comunidades nacionales caribeñas en permanente conflicto con las visiones imperiales.

cerbaron en Marqués ese aprecio por la dignidad y el abolengo de lo viejo, por el mundo de los abuelos que domina tantos textos suyos. Quiso ‘fijar’ y prestigiar sus muebles y sus virtudes. Llevó a cabo su propia restauración, paralela (desde ese punto de vista) al énfasis costumbrista del Instituto de Cultura. (162-163)

Díaz Quiñones crítica la obra de René Marqués por costumbrista, sostiene que en el fondo su obra en general se puede reducir a un rescate o restauración del pasado. En el mismo ensayo sostiene que es una obra caduca, que ha envejecido en el momento de 1982 en que el gran pensador puertorriqueño hace su evaluación pública. Nos dice, parafraseando sus planteamientos que ha envejecido por la exposición de las costumbres de un pasado que convierte en idilio. En lo tocante a *La carreta* lo único que puede recordar al costumbrismo es el uso de la palabra estampa en vez de acto para las tres partes de la obra. En esta obra analizamos el discurso de defensa de la tierra y como este a lo largo de los tres actos o estampas se transforma de un argumento de denuncia a un argumento de resistencia. El autor dramático no se detiene en descripciones folklóricas de las costumbres del campesino puertorriqueño. Se expone por medio del habla de los personajes el ataque a un ecosistema campesino por parte de un proyecto ‘modernizador’ sin recurrir al discurso político de partido.

Es obvio, Marqués tuvo relación con el costumbrismo pues el autor pertenece a una tradición literaria. Además, de ello aprehendió en sus estudios de las perspectivas literarias y filosóficas en su momento de formación como escritor: del realismo y neorrealismo, del existencialismo, del psicoanálisis, del nacionalismo y del marxismo, entre otras corrientes. Lo vemos en ensayos como en el que pasa juicio sobre la obra de Luigi Pirandello. Poner entre comillas la influencia de estas corrientes en el autor es querer reducir la perspectiva y los horizontes de una obra que todavía tiene mucho que decirnos.

Los autores como los críticos, y los personajes, poseen un horizonte ideológico. Díaz Quiñones continúa su balance de la obra marquesiana:

En una sociedad que atravesó procesos de cambio tan vertiginosos, no debe extrañarnos que encontrara eco un discurso que proponía valores absolutos. Tampoco debe extrañarnos que quienes habían tenido la misma o análoga formación en los valores de la antigua sociedad recibieran con entusiasmo la idealización estética de la sociedad agrícola, cuando esta ya había desaparecido. Es un fenómeno frecuente en la historia y en la literatura. En un excelente trabajo de José Luis González sobre «Literatura e identidad nacional en Puerto Rico» se precisa con claridad la nostalgia militante que caracteriza la obra de Marqués, heredero y defensor de viejos valores seguramente compartidos por algunos de sus lectores [...](159-160)

Luego cita el texto que nos refiere de González; «... Desde el fabuloso ‘retorno a la tierra’ de *La carreta*, dice González, el antifeminismo exacerbado de «En la popa hay un cuerpo reclinado» y otros cuentos y obras teatrales, la añoranza e idealización de la sociedad agraria patriarcal de *La víspera del hombre*, hasta el subjetivismo ahistórico de *El puertorriqueño dócil* y *La Mirada*, la copiosa y variada obra de René Marqués constituye la conmovedora

búsqueda de un «tiempo perdido» irrecuperable en definitiva por medio de la nostalgia militante.³²

En la obra de Marqués podemos encontrar valores absolutos como valores relativos. Es curioso que el gran pensador puertorriqueño recurra a un juicio histórico absoluto cuando sostiene que el mundo estéticamente idealizado por Marqués, el campo agrícola puertorriqueño, ya había desaparecido. Los pocos estudios existentes sobre la economía agrícola puertorriqueña sostienen que el ecosistema campesino sobrevivió hasta los años de la década de los setenta por eso es verosímil la vuelta a la tierra al final de *La carreta*. Por otra parte, René Marqués como autor de una generación de escritores no fue el único que en sus textos literarios estetizó el mundo agrario puertorriqueño (sobre la llamada idealización de ese mundo he presentado un análisis distinto en este trabajo). Algunos cuentos del primer José Luis González, por mencionar a un autor de esa generación, remiten a una estetización de los valores de ese mundo social en desintegración.³³ Los autores de la generación del cincuenta no idealizaron el mundo campesino más bien radiografiaron y re-fractaron desde el lenguaje artístico literario un ecosistema en desintegración. Marqués en su obra en general nos expone la desintegración de ese mundo social y sus efectos en las diversas clases sociales del país. Por ello, en sus obras dramáticas particularmente los objetos de la escenografía remiten a signos no verbales cargados de sentidos como parte de las ideas que el autor quería transmitir a su público y a sus lectores. Más que un afán de restauración de un mundo en desintegración perseguía la exposición de ese hecho.

Sobre el juicio de González, insistimos que en *La carreta*, hay un regreso a la tierra como forma de resistencia con otros valores y otras perspectivas fraguadas por el personaje de Juanita. No es un retorno a la tierra de don Chago, en Juanita hay una ruptura y continuidad sobre las consideraciones de la vuelta a la tierra con una perspectiva de saber que se pueden impulsar cambios. Que en el autor pudiera operar una «nostalgia militante» es posible, desde el lugar de la nostalgia se han escrito grandes obras como la que he analizado en este estudio. Sobre el anti-feminismo lo que puedo decir es que Marqués no era un escritor feminista pero en toda su obra vemos al sujeto femenino interviniendo de formas independientes tratando de cambiar la acción como en el cuento ya mencionado, «Pasión y huida de Juan Santos, Santero».

Para los escritores del cincuenta la transformación acelerada del modelo colonial luego de la posguerra fue un acontecimiento violento como para toda la sociedad puertorriqueña. Sobre todo, porque la formación como comunidad cultural nacional nuestra se fraguó históricamente en el campo. Y sobre ese espacio rural fue que Operación Manos a la Obra dirigió sus políticas desintegradoras. Es lógico que la reacción de los escritores puertorriqueños de la posguerra concentraran su trabajo en los temas del mundo campesino, que lo hicieron con formas narrativas y dramáticas novedosas para su momento, pues ante la transformación social violenta operó lo que Raymond Williams, en *El campo y la ciudad*,

³² Ver Arcadio Díaz Quiñones, (159-160). El ensayo de Díaz Quiñones invalida la obra literaria de René Marqués de forma absoluta. Para un balance sobre esa obra una crítica coetánea un poco más equilibrada fue la que hiciera Angelina Morfi en su *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*, (1993).

³³ Ver los cuentos de José Luis González, «Regalo de reyes», «La carta», «En el fondo del caño hay un negrito», entre otros relatos. Otros narradores como Emilio Díaz Valcárcel también estetizaron dicho proceso, como en el cuento alegórico titulado, «La muerte obligatoria». Por otro lado, González comparte otras visiones con Marqués particularmente su visión sobre la figura de Pedro Albizu Campos.

(2001), ha definido como estructura de sentimiento, que hace que las referencias retrospectivas cumplan la función en el texto literario de provocar un «tipo particular de reacción a la realidad del cambio, y ello tiene causas sociales más auténticas y más interesantes». (63) La mirada retrospectiva de estos autores no perseguía reposar en un pasado idílico, pues ese mundo rural estuvo marcado por desigualdades, opresiones e injusticias, así como de luchas contra las mismas.

La mirada retrospectiva de estos autores también operó sobre los ejes de lo que Bajtin denominó el hipérbaton histórico:

La esencia de ese hipérbaton histórico se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y la sociedad, etc. Los mitos acerca del paraíso, la Edad de Oro, el siglo heroico, la verdad antigua, las representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresiones de ese hipérbaton histórico. Definiendo de una manera un tanto más simplificado, podemos decir que consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, solo se puede o debe ser realizado en el futuro; lo que, en esencia, constituye una meta, un imperativo y en ningún caso, la realidad del pasado. (299)

Sucede que en ese espacio rural desintegrado, no precisamente transformado para los intereses de la comunidad nuestra, debió operarse un cambio coherente que vinculará la producción agrícola con la ciudad puertorriqueña pero para ello había que tener voluntad política de nación independiente. Había que romper la agricultura puertorriqueña y su ecosistema para hacer a nuestra comunidad más dependiente de las mercancías estadounidenses. El lenguaje literario de Marqués y sus compañeros de generación refractaron estas realidades en sus textos. La mirada retrospectiva de esta generación no perseguía restaurar la realidad del pasado, ni albergaban una noción mística de la tierra, como autores formados en las corrientes de pensamientos radicales de la época expusieron el desiderátum de un desarrollo coherente, y no dislocado, desenfrenado, incoherente y violento. Por ello, las palabras finales del personaje de Juanita, expuesta como meta e imperativo, tienen un peso enorme en esta dirección a la que apunto: «Ahora sabemos que el mundo no cambia por sí mismo. Que somos nosotros los que cambiamos al mundo. Y vamos a ayudar a cambiarlo». (172)

Sin duda, René Marqués en *La carreta*, como en otros textos, nos ofrece su respuesta literaria a estos problemas, y algunos de sus personajes asumen un discurso de futuro alternativo.

Bibliografía

- Álvarez Nazario, Manuel. *El habla campesina del país: Orígenes y desarrollo del español de Puerto Rico*. Editorial UPR, Río Piedras, 1990.
- Bajtin, Mijail. *El método formal en los estudios literarios*. Alianza Universidad, Madrid, 1994.

- _____. *Teoría y estética de la novela*. Taurus Humanidades, España, 1997.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Arco/Libros, S.L., Madrid, 1997.
- Casimir, Jean. *La invención del Caribe*. Editorial UPR, Río Piedras, 1997.
- Dolezel, Lubomír. *Historia breve de la poética*. Editorial Síntesis, Madrid, 1997.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *El almuerzo en la hierba*. Ediciones Huracán, Río Piedras, 1982.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios. Filología y Lingüística*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- Firpi, Jorge. *El arte de la imáginería popular en Puerto Rico*. Ediciones Tau, San Juan, 1973.
- González Casanova, Pablo. *Historia política de los campesinos latinoamericanos*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1984.
- Irizarry Mora, Edwin. *Economía de Puerto Rico: Evolución y perspectivas*. Thomson Learning, México, 2001.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas*. Ediciones Grijalbo, México, 1975.
- Marx, Carlos. *El Capital. Crítica de la economía política*, Tomo 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- Marqués, René. *La carreta* (Drama en tres actos). Editorial Cultural, Río Piedras, 2007.
- Morfi, Angelina. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1993.
- Montes Huidobro, Matías. *Persona: Vida y Máscara en el teatro puertorriqueño*. CEAPRC, Ateneo Puertorriqueño, UIA, Tinglado Puertorriqueño, San Juan, 1986.
- Quintero, Ángel G. *Virgenes, magos y escapularios: imáginería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico*, Centro de Investigaciones Sociales, UPR-Río Piedras, Centro de Investigaciones académicas, Universidad del Sagrado Corazón y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, San Juan, 1998.
- Parker, Cristián. *Otra lógica en América Latina: religión popular y modernización capitalista*. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Cátedra, Madrid, 2003.
- Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Anagrama, Madrid, 1996.
- Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: ensayo histórico etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. Ediciones Siruela, Madrid, 2001.