

Introducción¹

¿De dónde es usted? Unos ojos sonrientes y una fuga de bonitos sonrojos le administran el rostro cuando me contesta —*De Puerto Rico*. Lo que me obliga a decirle, razonablemente espiritista —*Eso lo ve hasta un ciego*. Como me insatisface la malicia inocente que le abunda el mirar, mirar de tal pureza que le hace cosquillas a mis ojos, añado, copiándole el patrón interrogador —*Pero, ¿de qué pueblo de Puerto Rico?* Con una naturalidad que asusta, equivalente sonrisa a la más triunfal de las marchas, la vecina de asiento me contesta —*De Nueva York*.

LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

La guagua aérea

La carreta de René Marqués es la obra de teatro que dramatiza la primera ola migratoria puertorriqueña,² éxodo poblacional que coincide con el abandono de la economía agraria y la industrialización del país. Durante esa emigración —que se extiende de 1945 (cuando termina la Segunda Guerra Mundial) a 1970—, la Isla pierde alrededor de un mi-

¹ Todo libro es producto de una sucesión de encuentros y colaboraciones. Agradezco a Gloria Paniagua y Vilma Bayrón Brunet, quienes me animaron a que iniciara esta edición en un bar de jazz en San Juan. Ya una vez metida en el proyecto, Arturo Dávila, Teresa Tió, Amílcar Tirado y María del Rocío Costa me ayudaron tanto por teléfono e Internet, como en persona. A ellos quiero dar las gracias, y también a Isaías Lerner, Alfredo Villanueva Collado, César Ayala, Wanda Arriaga y el personal del Departamento de Lenguas Romances y de la biblioteca del Centro de Estudios Puertorriqueños de Hunter College. Por último, a Carmen Sarasúa y José Riancho, desde cuya terraza en Atocha, pude ver el fenómeno de la emigración desde otra perspectiva, y a Ana Riutort, por su impecable labor de editora.

² La segunda emigración masiva se inicia hacia 1990, se dirige, sobre todo, a la Florida Central y por primera vez produce en la Isla un descenso poblacional.

llón de habitantes, con lo que parece aliviarse el problema de una población que había estado despuntando entre las de crecimiento más veloz en el hemisferio (Scarano, pp. 752, 754).³ A raíz de la misma, también surge el fenómeno “nuyorrican”. Dividida en tres actos o estampas, la obra de René Marqués se detiene en las vicisitudes de una familia campesina en las tres fases de ese ciclo migratorio: el momento inicial en que abandona las montañas de Puerto Rico y la cadena de catástrofes a que se enfrenta en los arrabales de San Juan primero y en los de Nueva York después.

La carreta se ha descrito como la mejor obra de teatro costumbrista de la literatura puertorriqueña pues, aunque al dramaturgo se le suele identificar con la innovación artística, desde el primer acto se recrean pormenorizadamente los usos y costumbres de un núcleo familiar de origen campesino, a la vez que se presenta una aguda polarización entre la pureza del pasado utópico y rural, y la corrupción de costumbres del presente, urbano e industrial (Díaz Quiñones 1979, pp. 40-41). La pieza, que retrata la crisis de toda una sociedad concentrada en el microcosmos de una familia y sus infortunios, ha sido descrita como: 1. la máxima expresión melodramática del camino obligado del campesinado puertorriqueño hacia el choque frontal con la Metrópolis (Matilla, p. 1); 2. la obra que mejor dramatiza la diáspora de una familia de una economía rural al arrabal de San Juan y su posterior traslado a la ciudad de Nueva York como proletariado emigrante (Sandoval Sánchez, p. 345); 3. la odisea de una familia del campo que busca fortuna en el arrabal de San Juan y el barrio hispano neoyorquino, ignorando que su verdadera felicidad es la tierra en la cual están sus raíces (Dauster, III, p. 7). En fin, como señala Nilita Vientós Gastón, es la historia de tres desilusiones: la del mundo agrícola en quiebra, la de la emigración a la zona capitalina en busca de soluciones y el paso al Nueva York industrial, donde tam-

³ Para una brillante descripción del fenómeno, vid. el vídeo de Joelle González-Laguer, *Martorell: de aquí pa'allá*. New York: Centro de Estudios Puertorriqueños, Museo del Barrio y Joelle Laguer Productions, 2012.

poco se tiene éxito (p. 5), por lo que hay que regresar a la tierra pues, según explica Doña Gabriela al final del tercer acto, allí crecen los “aushoh que lah máquinah no puéan jamáh talar” (p. 172).

La Gran Migración que, en el marco de 25 años, relocalizó a una quinta parte de la población fuera de la Isla, fue un fenómeno histórico excepcional paragonable al éxodo que se dio en Irlanda tras la hambruna de la papa del siglo XIX —cuando entre millón y medio, y dos millones de irlandeses dejan su país—; y más recientemente, a la ola migratoria que se desencadena a partir de los años ochenta en la República Dominicana, y que, como la puertorriqueña, lleva a Nueva York a cerca de un millón de emigrantes (Duany, p. 85; Bissainthe, pp. 128, 137).⁴

Para el narrador José Luis González, la Gran Migración boricua “representa uno de los hitos capitales de la experiencia nacional puertorriqueña. No hay aspecto de la vida del puertorriqueño en este siglo —social, económico, cultural y psicológico— que no esté marcado por las vicisitudes de ese éxodo en masa”.⁵ Al concentrar un cúmulo de situaciones límite en una familia de origen rural, René Marqués recrea las facetas más sórdidas y por ello más dramatizables de esta experiencia colectiva. Explora temas como la violencia sexual, la injusticia, el racismo, la incomunicación y el desarraigo; a la vez que registra las causas económicas y muchas de las consecuencias morales, sociales y emocionales que tuvo en la población.

La carreta se publica entre 1951 y 1952 en la revista *Asomante*, como tres estampas independientes. Su estreno mundial se da en el Saint Sebastian’s Auditorium de Manhattan en mayo de 1953, bajo la dirección de Roberto Ramírez Suárez. Utilizan como libreto la primera edición unitaria de la obra, publicada por la Casa Baldrich en 1952, un

⁴ Muchos dominicanos se establecen asimismo en Puerto Rico y España. Entre 1966 y 2008 el gobierno estadounidense admite a 132,022 emigrantes dominicanos a la Isla. No se puede contabilizar los que llegan sin autorización (Duany, p. 124).

⁵ Carta personal a Rafael Falcón (Falcón 1984, p. 9).

panfleto de 76 páginas.⁶ La compañía, el Nuevo Círculo Dramático, estaba integrada casi totalmente por jóvenes artistas puertorriqueños (Martínez Capó, p. 85). El director consiguió un segundo espacio para presentarla en el sur del Bronx: el Hunts Point Palace, una inmensa sala de baile donde solían tocar Tito Puente, Tito Rodríguez y Machito. Como había que pagar el alquiler de la sala, un empresario puertorriqueño que era dueño de una fábrica de ropa de mujer y estaba enamorado de la obra, puso el capital para que se montara de nuevo en Hunts Point, un enclave de población boricua contiguo a Morrisania, donde se ambienta el tercer acto de la obra. El benefactor se llamaba Jano Montés e interpretó el papel de Don Chago.⁷ Ante la crítica favorable de la prensa, Bertram Bloch, encargado de libretos de la 20th-Century Fox, solicitó el texto al autor para hacer una película; pero el proyecto nunca se concretó (“20th-Century”, p. 27).

Aunque se había programado para el primero de diciembre de 1953 (Babín 1979, p. 47), se estrena en Puerto Rico el 26 de diciembre de dicho año en el Teatro Experimental del Ateneo de San Juan. En el elenco participan, entre otros, Lucy Boscana, Myrna Vázquez, Angelina Morfi y José Manuel Lacomba. La dirección está a cargo de Ángel L. Rivera, y Lorenzo Homar colabora en la escenografía. Recibió una crítica muy positiva.

Biografía del autor

René Marqués fue uno de los escritores puertorriqueños más destacados, versátiles y polémicos del siglo XX. Poeta, dramaturgo, guionista de cine, actor, cuentista, novelista, ensayista, crítico y periodista, se convirtió en el paradigma del escritor rebelde, y combatió sistemáticamente “los males del progreso y la vulgaridad de la nueva sociedad urbana, precisamente en los años de apogeo del Partido Popular Democrático [...] Es-

⁶ Entrevista telefónica con Miriam Colón (24 de diciembre de 2010).

⁷ Entrevista con Miriam Colón (24 de diciembre de 2010).

grimió la literatura como arma de combate contra ese nuevo mundo, contra sus ideólogos y su optimismo ilimitado” (Díaz Quiñones 1979, p. 37).

El autor fue sobre todo un hombre de teatro, desde que funda y preside en Arecibo con treinta y un años, un capítulo de la Sociedad Dramática Puertorriqueña “Areyto” —colectivo teatral con el que se inicia el teatro moderno en Puerto Rico—,⁸ hasta que tras dirigir y actuar en múltiples piezas, escribir más de quince obras dramáticas, y convertirse en un reconocido crítico teatral, es invitado a servir de jurado en congresos internacionales de teatro y encuentros con dramaturgos europeos y latinoamericanos (Morfi 1979, p. 17).

El autor nace en Arecibo el 4 de octubre de 1919 en el seno de una familia de propietarios de tierras. Los abuelos maternos tenían fincas en los barrios Carrizales de Hatillo y San Isidro de Lares, donde el joven pasaba largas temporadas. En su niñez se relaciona con Trina Padilla de Sanz, reconocida poeta, educadora y sufragista, quien lo considera su “hijo espiritual” y anima a que se convierta en escritor.

A instancias de su familia, en 1942 se gradúa de ingeniero agrónomo en el Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Sin embargo sus intereses iban por otros caminos. En 1941 publica sus primeros cuentos en la revista *Alma Latina*. Para esa época también escribe la primera versión de su drama en tres actos *Los condenados*;⁹ y tres años más tarde, coincidiendo con su renuncia a su empleo en el Departamento de Agricultura, saca a la luz su primer y único poemario: *Peregrinación*.

Ya casado y padre de familia, en 1946 marcha con ella a España a estudiar literatura en la Universidad Complutense de Madrid y explorar

⁸ Manuel Méndez Ballester, Francisco Arriví, Emilio S. Belaval, Santiago Lavandero y Rafael Cruz Emeric crean en 1940 en Río Piedras la Sociedad “Areyto”, grupo de corta vida, pero de gran actividad, cuya labor aún se recordaba en los años 50 (Laguerre, p. 45; Dauster, vol. I, p. 13, López Ortiz).

⁹ *Los condenados* se estrena póstumamente el 4 de octubre de 1982 en el marco del XVI Festival de Teatro del Ateneo. El texto, aún inédito, se centra en los problemas con los que se confronta el hombre de conciencia religiosa (Lacomba 1982, p. 32).

la situación del teatro en dicha ciudad. Allí compone el denso drama *El sol y los MacDonald*, centrado en una familia sureña estadounidense, donde recrea los mitos de Edipo y Electra, y explora temas como el incesto, el racismo, el aislamiento y la decadencia social (Ramos Escobar, pp. 76-77). También envía al periódico *El Mundo* artículos de temática cultural que salen bajo la rúbrica “Crónicas de España”.

Al volver a la Isla en 1947, retoma su trabajo de gerente en la tienda Velasco Alonso —que pertenece a su suegro—, preside en Arecibo la Sociedad Pro Arte y se inicia como crítico literario. Lucy Boscana ha descrito el impacto que tenían sus críticas teatrales —publicadas en *El Mundo*—, y cómo las gentes de teatro de San Juan se preguntaban quién era y cómo lo podían conocer. Reproduzco la extensa anécdota que narra esta célebre actriz, pues muestra una fascinante faceta de la personalidad del autor.

En agosto de 1947, Lucy Boscana actúa en *María Soledad* de Francisco Arriví, drama que produce la compañía Tinglado Puertorriqueño. René Marqués publica una crítica muy favorable de la obra en *El Mundo*, y utiliza la frase “orquídeas para Lucy Boscana”. El grupo la lleva de gira por la isla. Cuando llegan a Arecibo:

Madeline (Williamsen), Nimia (Vicéns) y yo fuimos a la tienda Velasco. Cuando nos dirigimos a pagar nuestra cuenta nos encontramos con un apuesto joven que nos dice. “Lucy Boscana y Madeline Williamsen, ¿verdad?”. Yo siempre más extrovertida que Madeline, contesté enseguida. “Sí, somos nosotras que vinimos a montar la obra de Arriví aquí a Arecibo. Y usted, ¿quién es?”. “Yo soy René Marqués”.

Al llegar esa noche a mi camerino en el teatro había allí un *corsage* de orquídeas (“Lucy Boscana”, p. 25).

En 1948 René Marqués se traslada a la capital, donde comienza a publicar reseñas para la revista *Asomante* —dirigida por quien se ha de convertir en su gran amiga y colaboradora, Nilita Vientós Gastón—, y a trabajar para el *Diario de Puerto Rico*, donde es redactor y titulista, reseñador de libros y crítico de espectáculos (Marqués 1971a, p. 110). Ese

mismo año Nilita Vientós Gastón publica en *Asomante* su obra teatral *El hombre y sus sueños*, una pieza dramática de tema existencial.

Al año siguiente abandona su puesto en el *Diario* y acepta la beca Rockefeller concedida un año antes para estudiar dramaturgia en Columbia University y en el Piscator's Dramatic Workshop de Nueva York.¹⁰ Allí escribe su única obra en inglés: *Palm Sunday*, requisito para una de sus clases. El tema de este texto inédito es la Masacre de Ponce. Aprovechando la beca, viaja a varios centros de teatro experimental y universitario, y visita el Cleveland Playhouse y los teatros de la Universidad de Carolina del Norte (en Chapell Hill), de la Universidad Católica de Washington y de la Universidad de Yale.

En 1950 regresa a Puerto Rico e inicia una década prodigiosa en la que parecía disponer de energías sin límite. Comienza a trabajar en la División de Educación de la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública, cargo que mantiene por dieciséis años. Allí colabora con artistas plásticos de la talla de Lorenzo Homar y Rafael Tufiño, autores de su promoción como Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel, y el cineasta Amúlcara Tirado. En la DIVEDCO también prepara guiones para varias películas educativas y funge de editor de una treintena de volúmenes de la colección Libros para el Pueblo.

En el mismo año funda con José Manuel Lacomba el grupo Teatro Nuestro, que monta el drama *El sol y los MacDonald*. La obra, estrenada en el teatro de la Universidad de Puerto Rico bajo la dirección de Ángel L. Rivera y producción de José M. Lacomba y Catherine Randolph, recibe una crítica muy positiva por su uso de técnicas teatrales vanguardistas (Cortés y Barrea, p. 431). En 1951 crea con Nilita Vientós Gastón

¹⁰ Erwin Piscator fue un importante director alemán que colaboró en Berlín con Bertold Brecht, y apostó por un teatro político y pedagógico. Se exilia en Estados Unidos de 1938 a 1951, donde funda el Dramatic Workshop de la New School for Social Research. La escuela contó con profesores como Lee Strasberg (del Actor's Studio) y alumnos como Arthur Miller, Tennessee Williams, Marlon Brando, Judith Malina (cofundadora en 1947 del Living Theatre) y los puertorriqueños José Luis Márquez y Miriam Colón.

y José Manuel Lacomba, el Teatro Experimental del Ateneo. Primero intentan montar *La muerte de un viajante* de Arthur Miller; pero al final, estrenan la nueva institución con *El malentendido* de Albert Camus el 26 de octubre de 1952. Según explica el autor, el Teatro Experimental, era una organización para el fomento y cultivo del teatro y tenía dos objetivos:

El primero es dar a conocer obras extranjeras o puertorriqueñas que por su carácter no serían producidas por el teatro comercial. El segundo es poner el teatro al alcance de todo el pueblo bajando los precios de entrada a un mínimo.[...] El Teatro Experimental intenta probar que puede hacerse teatro con un mínimo de gastos y un máximo de ingenio (“Teatro Experimental”, p. 13).

Esta propuesta se cumple cabalmente en los primeros años, pues el mismo René Marqués actúa por lo menos en tres obras: *El malentendido* de Camus; *El segador* de Azorín (que se presenta el 30 de octubre de 1952); y, el 7 de agosto del año siguiente, en *El oso* de Antón Chéjov, comedia en un acto que dirige y donde interpreta el papel de Stiepanovich Smirnov (*Ateneo*, pp. 54-56).

En 1956, José Manuel Lacomba produce con grandes dificultades—debido a su temática política—, el drama *Palm Sunday* que se estrena el viernes 26 de octubre en el Teatro Tapia y constituye el primer texto literario sobre la Masacre de Ponce (Collado Schwarz, Reynolds 1988, p. 14). Dos años más tarde se estrena la comedia trágica en dos actos *Los soles truncos* en el Primer Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña, obra basada en su cuento “Purificación en la calle del Cristo”.¹¹

Nilita Vientós Gastón publica en *Asomante* cada uno de los tres actos de *La carreta* de forma independiente. “El campo” aparece en 1951, y

¹¹ La narración se publica en el número inaugural (oct-dic 1958) de la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*.

“El arrabal” y “La metrópoli” en 1952. Su primera colección de relatos, *Otro día nuestro*, sale a la luz en 1955. Al año siguiente se edita en México la farsa *Juan Bobo y la Dama de Occidente* (1956) y Asomante publica la obra *El sol y los MacDonal*d en 1957.

En el ámbito de los reconocimientos, recibe otra beca, esta vez la Guggenheim, que utiliza para terminar su novela de aprendizaje *La víspera del hombre*; por lo que en 1954 vuelve a pasar un año en Nueva York. En 1955 se le concede el primer Premio de Cuento del Ateneo por “Dos vueltas de llave y un arcángel”; y en 1956, el Primer y Segundo Premio de la misma institución con “En la popa hay un cuerpo reclinado” y “El niño en el árbol” (Lacomba 1979, p. 119).

En el último bienio de la década es el protagonista de dos acontecimientos inusitados en la historia cultural del país. El 19 de diciembre de 1958 se lleva cuatro de los cinco premios literarios del certamen navideño del Ateneo (el de teatro, con *Un niño azul para esa sombra*;¹² el de cuento, con el relato “La sala”; el de novela, con *La víspera del hombre* y el de ensayo, con *Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual*). El 9 de febrero del año siguiente, recibe el primer premio del concurso de cuentos históricos que auspicia el Instituto de Cultura Puertorriqueña con la narración “Tres hombres junto al río” (Lacomba 1979, p. 119). También publica cuatro importantes libros: *Teatro*, donde se incluyen *Los soles truncos*, *La muerte no entrará en palacio*¹³ y *Un niño azul para esa sombra*; la novela *La víspera del hombre*; la colección de ensayos galardonada por el Ateneo y la colección antológica *Cuentos puertorriqueños de hoy* que recopila, prologa y anota. En esta importante

¹² La tragedia, que gira en torno a los problemas de una familia de clase alta, en específico, el choque psíquico del puertorriqueño atrapado entre dos culturas, ha sido descrita como una obra maestra (Dauster, vol. III, p. 7)

¹³ El drama político *La muerte no entrará en palacio* explora el conflicto entre Pedro Albizu Campos y Luis Muñoz Marín. Recibe una mención en el Certamen de Teatro del Ateneo en 1957, es estrenada por el Teatro Rodante en Nueva York en 1981 bajo la dirección de Pablo Cabrera, y aún no se ha presentado en Puerto Rico (Vallecillo de Morales, p. 26).

antología recoge las obras de ocho cuentistas de su generación.¹⁴ Ese mismo año funda la empresa editorial Club del Libro de Puerto Rico, que en 1960 publica la primera edición íntegra de la novela *Redentores* de Manuel Zeno Gandía que había aparecido por entregas en el periódico *El Imparcial* en 1925.

En los años 60 prosigue la vorágine de actividad. En 1960 publica su segunda colección de cuentos, *En una ciudad llamada San Juan*, y estrena el drama *Un niño azul para esa sombra* en el marco del III Festival de Teatro del Instituto de Cultura. Dos años más tarde sale a la luz su controvertido ensayo “El puertorriqueño dócil”, considerado por unos su obra maestra en este género y por otros, una pieza de “subjetivismo ahistórico” (Tirado, pp. 11-12). En 1960 recibe el Premio del Certamen de Teatro del Ateneo por la comedia *La casa sin reloj* (Lacomba, 1979, p. 120) y en 1964 y 1965, estrena *El apartamento* (premio del Ateneo en 1962) y *Mariana o el Alba*. La primera trata el aislamiento y la deshumanización inherente al mundo moderno, y la segunda está inspirada en el Grito de Lares.

En esos años se multiplican las traducciones de sus obras al inglés, el checo y el sueco. Sin embargo, como señala Luis Rafael Sánchez, la recepción del público y de la crítica que produce el estreno de *El apartamento* fue muy diferente a la que habían suscitado sus obras anteriores. “Se trata de un texto del que se ausenta la habitual exasperación nacionalista. Los personajes no se ubican en el Puerto Rico fotográfico al que nos había acostumbrado el autor, y el texto se sintió, como desubicado emocional y políticamente. Le faltaba la obviedad —tan estimada por muchos de sus admiradores— de su literatura” (Díaz Quiñones 1981, p. 32). Luis Rafael Sánchez explica que la tibia acogida que tuvo la pieza no se debió solo a su temática, sino a que para 1964 la Revolución Cubana —y su revista *Casa de las Américas*— había producido entre los jó-

¹⁴ Los antologados son: Abelardo Díaz Alfaro, José Luis González, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel, Edwin Figueroa, Salvador de Jesús, José Luis Vivas y el propio René Marqués.

venes —el público primordial de René Marqués— un cambio de sensibilidad y una nueva forma de entender el hecho cultural (p. 32).

Entonces el autor se dedica a explorar los temas bíblicos en varias obras teatrales: *Sacrificio en el monte Moriah* de 1969, y los dos dramas de amor y poder: *David y Jonatán* y *Tito y Berenice* de 1970. En 1971 salen a la luz *Carnaval afuera, carnaval adentro*,¹⁵ inspirada en el teatro del absurdo, y el oratorio *Vía crucis del hombre puertorriqueño*. Esta corta obra para orante y coro se centra en la Novena estación del Vía Crucis: Jesús es clavado en la cruz. Fue leída por el autor durante la procesión de Viernes Santo de 1970 frente a la cárcel La Princesa —en el barrio La Marina del Viejo San Juan— donde su hijo Raúl estaba detenido por negarse a ingresar en el ejército estadounidense (Marqués 1971b, p. 6).

Hacia 1973 se retira de la vida pública para pasar la mayor parte del tiempo en su finca del barrio Cubuy de Canóvanas, donde vive sin teléfono. Según le explica en una carta a Rosario Ferré, abandona sus cursos en la Universidad de Puerto Rico para dedicarse un año a leer y escribir; pero el período se prolonga y no tiene deseos de volver al “avispero” de la universidad. Le cuenta que trabaja sin prisa en varios proyectos narrativos; pero no quiere incursionar de nuevo en la ensayística, pues los problemas que había explorado en *Ensayos: 1953-1966* aún estaban vigentes y no quería repetirse: “La problemática contemporánea puertorriqueña está ahí monda y lironda. Desde que tú eras una bebé durante el largo reinado de Muñoz, adulta en el corto reinado de tu padre y el más corto de Hernández Colón, la cosa sigue igual. Habrán cambiado circunstancias periféricas, pero el meollo de la cuestión sigue

¹⁵ *Carnaval afuera, carnaval adentro* fue escrita en 1960, pero se publica once años más tarde. Aunque un grupo de aficionados la monta en julio de 1972, no se estrena profesionalmente en Puerto Rico hasta el 14 de abril de 1983, de manera póstuma. Su estreno mundial fue en La Habana en el Festival Latinoamericano de Teatro de 1962, año en que Casa de las Américas le concede una mención honorífica. Dos años antes, su autor la sometió al Festival del Instituto de Cultura, pero no fue elegida, según Marqués, por su contenido político (Reynolds 1988, p. 47).

en pie como lo analicé en mis ensayos” (1975, p. 26). Se ha conjeturado como una de las causas de ese retiro voluntario el que, para aquella época, las ideas del autor ya no gozaban de la misma resonancia entre los jóvenes. A ese “avispero” de la universidad, que él mismo menciona, le interesaban nuevos modelos literarios, por lo que el autor prefiere alejarse y vivir y escribir fuera de la mirilla pública.

En 1976 se edita su tercera colección de cuentos *Inmersos en el silencio*; y su segunda novela, *La mirada*,¹⁶ finalista en el Concurso del Ateneo de Sevilla en 1974. Este texto no gozó de la recepción que habían tenido sus obras anteriores, pues apareció un año antes de que Luis Rafael Sánchez publicara su innovadora novela *La guaracha del Macho Camacho*, con la que se vio obligada a competir por el público lector.

René Marqués muere el 22 de marzo de 1979 en el Hospital Auxilio Mutuo de Río Piedras. Es el día de la Abolición de la Esclavitud y el inicio de la primavera. Tiene cincuenta y nueve años. La comitiva fúnebre recorre solemnemente las calles del viejo San Juan: desde la sede del Instituto de Cultura en el Convento de los Dominicos, donde lo velan toda la noche envuelto en la bandera de Lares, hasta la catedral y el cementerio Santa María Magdalena de Pazzis.

Ese mismo año la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* y la revista *Sin Nombre* le dedican sendos números monográficos centrados en su vida y obra. Tres años más tarde, el XVI Festival de Teatro del Ateneo Puertorriqueño de 1982, le rinde homenaje a la vez que se crea, en el seno de dicha institución, el Premio de Teatro René Marqués.

Los honores póstumos prosiguen por todo el país. En el Centro de Bellas Artes de San Juan se le dedica en 1981 la Sala de Drama René Marqués, hacia el 1987 se le da su nombre a la escuela intermedia Jardines de Country Club, y en 1992 la casa comercial Marqués y Cía. de Arecibo se transforma en el Museo de Arte e Historia René Marqués.

¹⁶ En la página titular aparece 1975, pero en el colofón figura el 28 de enero de 1976 como fecha final de la impresión.

Gestación de *La carreta*

El autor ha contado cómo en 1951, durante el rodaje de la película *Una voz en la montaña* de la División de Educación de la Comunidad, convivió durante tres meses con unos campesinos que se convertirían en los personajes principales de *La carreta*. En la película —que se ha descrito como un “docudrama” y cuyo guión preparó—, se resalta el esfuerzo de un grupo de vecinos para crear una escuela nocturna de obreros agrícolas en el barrio Carraízo de Trujillo Alto (“Biografías, Amílcar Tirado”). Según José Manuel Lacomba, allí conoce a quienes se transformarían en Luis, Juanita y Don Chago (Collado Schwarz). En “Origen y enfoque de un tema puertorriqueño”, el autor explica:

Mientras un grupo de cineastas filmábamos en 1951 y en las montañas de Puerto Rico la película *Una voz en la montaña*, conocí a los principales actores de *La carreta*. Con ellos conviví durante tres meses. No era, desde luego, mi primer contacto íntimo con el campesino puertorriqueño. Como nieto de agricultores —y agrónomo, además— la tierra y su habitación había sido siempre experiencia entrañable de mi vida.

Por otro lado, cuatro años de estancia en la capital me habían permitido observar la agonía del campesino adaptándose a las condiciones del arrabal sanjuanero. Y mis estudios en la Universidad de Columbia me dieron la oportunidad de captar el trágico conflicto de ese mismo puertorriqueño cuando, incansable en su patética peregrinación por una vida material más desahogada, emigraba a la metrópoli neoyorkina.

Tenía, pues, de primera mano, el material que habrían de constituir las tres etapas dramáticas de la familia emigrante: el campo boricua, el arrabal sanjuanero y la metrópoli neoyorkina (Arriví 1962, p. 6).

Por otra parte, Lacomba ha comentado que algunos elementos del tercer acto de la obra corresponden a las experiencias que tuvo el autor en la casa de su propio hermano, quien vivía en Nueva York, y donde el dramaturgo se hospeda en 1949, tras recibir la beca Rockefeller. De hecho Lacomba, quien trabajaba en una fábrica de té mientras René Marqués asistía a sus clases, presencié cómo una máquina aprisionaba

y destrozaba las manos de un empleado que la encendió sin darse cuenta. Este hecho dramático, que le narra de inmediato al dramaturgo, coincide parcialmente con el accidente que sufre Luis en el tercer acto de *La carreta*. Además, la descripción del apartamento de la obra también recuerda al del hermano de Lacomba, “con sus cisnes y con su mal gusto, y pintado color de rosa”. La cadena de coincidencias se incrementa pues da la casualidad que el dueño del apartamento y anfitrión de René Marqués, también se llamaba Luis (Collado Schwarz).

En los primeros minutos de la única versión cinematográfica que existe de algunas escenas del primer acto de *La carreta*, aparece el autor explicando la obra. El cortometraje, dirigido por José García Torres, fue preparado en 1970 para la televisión educativa estadounidense y se titula *The Oxcart*. Tras una presentación general a cargo del actor Jacobo Morales, se ve a René Marqués lanzando un anatema de tono profético contra la industrialización y declarando cuál es el tema de la obra:

Porque llegaron hombres extraños a decirnos que la tierra no valía, que sólo las máquinas valían. Y esta tierra hermosa, nuestra, la abandonamos. Y los demás van en busca de una ilusión, una utopía que jamás lograrán encontrar. De eso trata *La carreta*.

Las consecuencias negativas de las migraciones de los campos a las ciudades de mediados del siglo XX no fueron una experiencia privativa de los puertorriqueños, sino un fenómeno generalizado en los países donde se apostó por la industrialización. Prueba de ello son las villas miserias, cerros y favelas que fueron creciendo alrededor de muchas urbes latinoamericanas. Lo que resulta sorprendente es que en 1951, el mismo año en que René Marqués filma *Una voz en la montaña*, conoce a los personajes que transformaría en los protagonistas de *La carreta* y redacta y publica su primer acto en la revista *Asomante*, el director de cine español José Antonio Nieves Conde rueda en Madrid la película *Surcos*, un melodrama de corte neorrealista, donde también se expone la descomposición que sufre una familia campesina que emigra a la ciudad.

La cantidad de analogías entre ambas obras es notable. Para comenzar, el guión de *Surcos* está a cargo de Gonzalo Torrente Ballester, quien se convertiría en uno de los autores más importantes de su país. En la película —que estuvo envuelta en varias polémicas y fue censurada—, una familia de agricultores —compuesta de un padre, una madre, dos hijos varones y una hija joven e inocente— se deja convencer por el hijo mayor de marchar a Madrid porque en la capital el dinero se gana con facilidad.

Como en *La carreta*, la idea del primogénito arranca a la familia de sus raíces y la lleva a un arrabal (una corrala o casa de vecindad del barrio de Lavapiés). Pronto el tejido moral de la familia se descompone. La figura paterna queda anulada temporalmente, el hijo mayor se une a una banda de delincuentes y termina asesinado por su jefe, quien lanza su cuerpo frente a una locomotora en marcha. La hija se convierte en la amante del jefe de la banda y asesino de su hermano, y el hijo menor es víctima de múltiples engaños y se aleja de la familia. En la escena final, durante el entierro del primogénito, la familia se percata de la importancia de la tierra, y el padre toma la decisión de volver a ella.

El caudal de coincidencias a nivel argumental es muy grande: una estructura familiar análoga, el mismo choque con la ciudad y descomposición moral y la misma desaparición del personaje-motor de la emigración bajo una máquina. Hasta un elemento que podría parecer aleatorio, el gallo manilo que Chaguito quiere llevar a San Juan —animal que por su falta de fiereza solo sirve para comer—, se verifica en *Surcos* en los dos pollos que la familia transporta en una cesta y se almuerza con sus anfitriones al llegar a la capital.

La pregunta que se impone es si René Marqués conoció la película de Nieves Conde. Como cineasta, quizás tratara a algún miembro del equipo del director durante su estancia en Madrid de 1946 o al mismo autor gallego del guión, Gonzalo Torrente Ballester. Sin embargo del material que se dispone de ese año, es decir, las “Crónicas de España” que publica en *El Mundo*, no se puede deducir que haya estado en con-

tacto con los círculos donde se fraguaba la película, con lo que la pregunta queda abierta para futuras investigaciones.

Más que de una influencia directa, es probable que se trate de un caso de poligénesis, término que se utiliza para describir cómo las lenguas humanas pudieron nacer en varias comunidades independientemente. Frente a un fenómeno de emigración campo-ciudad, los representantes letrados de dos grupos marcados por la experiencia migratoria —el puertorriqueño y el gallego—, reaccionaron con dos textos dramáticos parecidos donde exploran experiencias análogas. Conviene ahora repasar el contexto histórico que lleva a la familia de *La carreta* a dejar el campo y mudarse a la ciudad.

Contexto histórico

La historia económica del siglo XX puertorriqueño —que está presente en las experiencias de Don Chago y sus hijos y nietos— se puede resumir en cinco fases: 1. auge de la producción azucarera entre 1900 y 1930; 2. la Gran Depresión a partir de 1929 y la crisis del azúcar; 3. el abandono de la agricultura, la expansión de la industria liviana y el proyecto petroquímico tras finalizar la Segunda Guerra Mundial (gracias a las exenciones contributivas locales y federales —bajo la sección 931 del *Código de Rentas Internas*—, y la imprescindible emigración masiva); 4. crisis de la industria liviana y las petroquímicas, y auge de otra industria de alta tecnología —la farmacéutica— en la década de los 70 y en el contexto de una economía cada vez más débil; y 5. eliminación de la sección 936 del *Código de Rentas Internas Federal* y abandono paulatino de las farmacéuticas que lleva, desde los 90, a la segunda gran emigración de puertorriqueños, esta vez a la Florida Central, específicamente a la región de Orlando.¹⁷ Pero vayamos por partes.

¹⁷De 1990 a 1999, la Junta de Planificación calculó la emigración neta en 325 875 personas (Duany, p. 77). Del 2000 al 2009 se calcula que entre 350 000 y 390 000 puertorri-

La caña de azúcar

La política arancelaria estadounidense implantada a partir de 1898, que protegía el azúcar puertorriqueña pero no el café, hace que este —muy golpeado tras el huracán San Ciríaco de 1899— se abandone como producto de exportación y se expanda la industria de la caña. A esta transformación alude Doña Gabriela cuando, en el primer acto, intenta explicar el fracaso económico de su marido, es decir, por qué hipotecó y perdió las treinta cuerdas que ella había heredado. Este es el momento en que las viejas haciendas y trapiches se transforman en plantaciones o grandes explotaciones azucareras. Entre 1900 y 1910 se invierten diez millones de dólares en la compra y arrendamiento de tierras e importación de maquinaria. La agricultura de los llanos costeros se concentra entonces de manera monolítica en la producción de caña de azúcar, y esta se convierte en la principal actividad económica del país hasta la década del 40.

Para que sea ventajosa económicamente, la caña requiere extensos territorios, por lo que se abandona la agricultura mixta o de subsistencia en los llanos y las colinas costeras; y las montañas del centro oriental se dedican al tabaco, otro producto de exportación. El cultivo del maíz, el arroz, los plátanos, las viandas y los árboles frutales se minimiza, merma la ganadería, y resulta imprescindible importar los productos alimentarios. El efecto es inmediato. Si alrededor de 1898 había una cuerda de tierra sembrada de frutos alimenticios por cada 6 habitantes, hacia 1930 la proporción era de una cuerda por cada 15 habitantes (Scarano, pp. 589-90). Este cambio tuvo un efecto muy negativo en el nivel de vida de los puertorriqueños. Cuando la Gran Depresión de 1929 hizo que los precios del azúcar cayeran en el mercado internacional, una situación alimenticia ya de por sí precaria se tornó crítica. Los

queños salen del país (Perfil de Tendencias Migratorias, 2000-10, Tabla p. 19, Instituto de Estadísticas de Puerto Rico (2010), <www.estadisticas.gobierno.pr>).

precios de los productos de primera necesidad se triplican, los salarios descienden en picada y el índice de suicidios aumenta. Es el momento en que Rafael Hernández compone su “Lamento borincano”, donde epitomiza “la amargura de un pueblo postrado por fuerzas económicas que no estaban bajo su control” (Picó, p. 249; Scarano, p. 672).

El Movimiento Nacionalista, el Partido Popular Democrático y la Operación Manos a la Obra (1930-1950)

La Gran Depresión de 1929 deja a la Isla en unas condiciones desesperantes que avivan las tensiones políticas y sindicales que subyacían en la sociedad. En 1932 arrecian los reclamos de independencia —con la Toma del Capitolio—, y en 1933 los obreros lanzan un ciclo de huelgas, que se inicia en la caña, se extiende a los estibadores de los puertos y paralizan el país (Scarano, pp. 685-686).

El Partido Nacionalista de Puerto Rico, creado en 1922, cobra fuerza a partir de la década siguiente, y bajo el liderazgo de Pedro Albizu Campos concentra sus esfuerzos en la lucha por la independencia. Pero la represión es implacable. En octubre de 1935 la policía asesina a cinco personas en la Matanza de Río Piedras (Scarano, p. 694). En 1936, Albizu Campos es arrestado. El Domingo de Ramos de 1937, unos 150 hombres de la fuerza policiaca armados con rifles, carabinas y subametralladoras, disparan contra cerca de ochenta Cadetes de la República, jóvenes nacionalistas que se disponían a marchar por la ciudad de Ponce para conmemorar la Abolición de la Esclavitud y protestar pacíficamente por el arresto de su líder. El saldo de la Masacre de Ponce fue de diecinueve muertos y más de cien heridos. El país quedó consternado, pues nunca se había visto un derramamiento de sangre de tal magnitud (Scarano, p. 697).

Trece años más tarde, el 30 de octubre de 1950, estalla la Revuelta Nacionalista. Los nacionalistas se baten a tiros con la policía en Utuado,

Arecibo, Mayagüez y Naranjito. En Jayuya, Blanca Canales, Elio Torresola y Carlos Irizarry proclaman la Segunda República e izan la bandera puertorriqueña.¹⁸ En la capital, cinco nacionalistas tratan de entrar por la fuerza en La Fortaleza y son abatidos por la policía. Todo esto sucede contemporáneamente. Dos días más tarde, el 1 de noviembre, Griselio Torresola y Oscar Collazo efectúan otro atentado, esta vez en Washington contra la Casa Blair, residencia provisional del presidente estadounidense Harry Truman. La última ofensiva del Partido Nacionalista se da el 1 de marzo de 1954, pocos meses después de que *La carrreta* se estrenara en el Ateneo de Puerto Rico. Entonces, Lolita Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Irving Flores y Andrés Figueroa Cordero atacan la Cámara de Representantes de Estados Unidos para reclamar la independencia del país (Scarano, pp. 730-731; Ayala y Bernabe, pp. 238-240, 285).

Pero tiremos de las riendas y volvamos al Puerto Rico de los años 30, cuando surge la carismática figura de Luis Muñoz Marín. Hijo del autonomista Luis Muñoz Rivera, en 1932 Muñoz Marín es elegido al Senado por el Partido Liberal, agrupación que promovía la independencia de la Isla. En 1938 se separa de los liberales y el 10 de septiembre forma la Acción Social Independentista que pronto se convierte en el Partido Popular Democrático (Ayala y Bernabe, p. 168). Dos años más tarde, es elegido presidente del Senado bajo el mismo partido.

En 1946 el gobierno estadounidense permite que los puertorriqueños voten por su gobernador a través de comicios electorales —hasta entonces los gobernadores eran nombrados desde Washington—; y en 1948 Muñoz Marín los gana por una amplia mayoría. El líder se propone introducir cambios económicos y sociales inmediatos: luchar contra el monocultivo azucarero, el desempleo y el hambre, y mejorar las

¹⁸ La bandera puertorriqueña que utilizan los nacionalistas —que es diferente de la de Lares, pero coincide con la bandera actual del país— fue diseñada en Nueva York a fines del siglo XIX y representaba la hermandad en la lucha por la independencia de los pueblos cubano y puertorriqueño. En 1952 deja de ser un delito izarla en Puerto Rico.

condiciones de salud y vivienda de la población. Inicialmente el Estado aporta el capital con el que se crean fábricas de cristal, papel y cemento (para la construcción de las carreteras que debían conectar las bases militares estadounidenses), pero pronto se incentiva la inversión extranjera eximiendo del pago de contribuciones locales a las empresas que se radicaran en Puerto Rico. Es el inicio de la operación Manos a la Obra (Ayala, p. 73).

Los programas de Fomento transforman rápidamente la estructura socioeconómica del país. En 1950 había 80 fábricas funcionando. Y cuando el 25 de julio de 1952 se establece el Estado Libre Asociado, el número llega a 152. Se trataba de empresas que requerían una mano de obra intensiva —es decir, muchos trabajadores y una inversión en maquinaria relativamente baja— y producían bienes de consumo tales como calzado, tejidos, ropa, equipo eléctrico, brochas, flores artificiales, y otros artículos de plástico y metal (Ayala, p. 74). Más tarde se apoyan las petroquímicas y la industria farmacéutica que requieren menos personal, pero más especializado, y una inversión inicial mayor. En esos años se fomenta asimismo el desarrollo de la construcción, la banca y el turismo, crece la actividad comercial, y se registran cambios socioeconómicos radicales en el país.

La primera fase de la industrialización se recrea en *La carreta*, cuando se pasa de una economía tradicional agraria a una economía industrial derivada de la manufactura y los servicios. La fascinación que las máquinas ejercen sobre el personaje de Luis, constituye una metáfora de este cambio radical en la sociedad y el imaginario puertorriqueño. En ese momento la Isla se industrializa y su población deja de ser rural (como en el primer acto de la obra), para entrar en el universo urbano e industrial (lo que se refleja parcialmente en su segundo acto). Con la industrialización se activan dos corrientes migratorias voluminosas que pueden verse como tramos anexos de un mismo camino: la primera, de las zonas rurales a San Juan, Ponce, Mayagüez o cualquier pueblo en cuya periferia iban apareciendo las fábricas. La segunda, el paso a los

Estados Unidos, donde entre 1945 y 1970, llega cerca de un millón de puertorriqueños (Scarano, pp. 749-751).

Este éxodo poblacional se ha descrito como la mayor emigración por vía aérea que se ha dado en la historia. En efecto, al poseer la ciudadanía norteamericana, los puertorriqueños llegaban a los aeropuertos del noreste de los Estados Unidos sin dificultades legales, lo que los distinguía de las migraciones europeas anteriores —que debían pasar por Eli's Island (J. González, *Harvest*, p. 81).

Entre las décadas de 1940 y 1960, el control poblacional constituye un elemento de la estrategia de desarrollo del Partido Popular Democrático y se da en dos vertientes: emigración a los Estados Unidos y control de la natalidad, sobre todo con esterilizaciones masivas.¹⁹ Tanto es así que el sociólogo Frank Bonilla —quien en 1973 funda en Nueva York el Centro de Estudios Puertorriqueños— sugirió irónicamente que el programa “Manos a la Obra” podría llamarse “Manos que sobran” (Duany, p. 80).

La migración se hizo más fácil y accesible por los adelantos en el transporte aéreo, que redujeron considerablemente la duración del viaje de Puerto Rico a Nueva York, y las acciones del gobierno de Puerto Rico ante la Junta de Aeronáutica Civil (CAB por sus siglas en inglés), que pusieron fin al monopolio del transporte aéreo a la Isla y redujeron las tarifas de los vuelos a Nueva York de \$180 a \$35.²⁰ La oleada migratoria da así un salto cuantitativo de los 18 000 de la década del treinta y los 151 000 de la del cuarenta, a 470 000 entre 1950 y 1960 (Ayala y Bernabe,

¹⁹ Puerto Rico es probablemente el país de más alta incidencia de esterilización femenina en el mundo. La evidencia acumulada señala un consistente y acelerado aumento en la práctica de la esterilización femenina entre 1940 y 1968 (“Esterilización”). Según *Population Today*, el 27% de las mujeres esterilizadas en Puerto Rico nunca utilizó otro método de control de la natalidad. Se estima que el 33% del descenso de fertilidad de las mujeres casadas entre 1977 y 1982 puede atribuirse a las esterilizaciones. Los hombres también se esterilizan, pero en menor número (Kent, p.4). El fenómeno se explora en el documental de 1982, *La operación*, dirigido por Ana María García.

²⁰ Vid. Mills *et al.* pp. 44, 186.

p. 276). El pico de este éxodo se da en el año en que se estrena *La carreta*: 1953, cuando no menos de 75 000 puertorriqueños abandonaron el país (Scarano, p. 754). Con una población, para la década del cincuenta, de 2 218 000 habitantes, estas cifras significan que prácticamente uno de cada cinco puertorriqueños se fue del país. Llegaba el progreso, pero la Isla se tenía que vaciar.

Arcadio Díaz Quiñones ha señalado que *La carreta* se puede leer no como un reflejo de la sociedad puertorriqueña de los años cincuenta, sino como una antiutopía (1993, p. 43). En efecto, con su defensa de la sociedad agraria, en la obra se presenta la inversión del proyecto de industrialización, se investiga su fracaso y se pone sobre el tapete la amplia gama de consecuencias negativas que este conlleva para la población forzada a emigrar tanto del campo a la capital, como de esta a las ciudades estadounidenses.

Contexto literario

María Teresa Babín ha señalado las tres piezas dramáticas que sirven de antecedente a *La carreta*. La primera es el “Juguete cómico” en verso de Ramón Méndez Quiñones, escrito en Moca al celebrarse una feria en la ciudad de Ponce en el mes de mayo de 1882. La obra recrea el habla de unos campesinos alegres que festejan el progreso de la agricultura y la industria nativas, y contrastan con los jíbaros del siglo siguiente, es decir, con las víctimas de ese mismo progreso de *La carreta* (Babín 1953, p. 2). La segunda es la comedia dramática en tres actos *Esta noche juega el joker*, mención en el Certamen del Ateneo de 1938, que se estrena el 12 de octubre de 1939 bajo los auspicios del Casino de Puerto Rico en el Auditorium de la Escuela Superior Central y se publica en la Biblioteca de Autores Puertorriqueños (Falcón 1983a, p. 99). Ambientada en Nueva York entre puertorriqueños y latinoamericanos, esta comedia de salón se interesa más en las relaciones sentimentales de los

personajes, que en sus problemas socioeconómicos como emigrantes. La tercera es *Tiempo muerto* de Manuel Méndez Ballester, estrenada en 1940 en el teatro de la Universidad de Puerto Rico bajo el patrocinio de la Sociedad Dramática de Teatro Popular “Areyto”, que inicia con ella sus montajes escénicos (Rivera de Álvarez 1983, p. 460). La tragedia fue premiada por el Instituto de Literatura Puertorriqueña y explora las penurias económicas que asolaban a los trabajadores de los cañaverales cuando terminaba la zafra.²¹ Una cuarta obra dramática de 1940 que trabaja el tema de las consecuencias sociales y morales de la pérdida de la tierra, es *El desmonte* de Arocho del Toro, quien inicia en esta obra el tema de la emigración del campo a los arrabales de la ciudad.

Aunque coinciden parcialmente con la temática de *La carreta*, ninguna de ellas toca el problema de la emigración en sus dos vertientes: del campo a las ciudades de la Isla y de estas a los Estados Unidos. Son los poetas —Virgilio Dávila con “Nostalgia” de 1916, Graciany Miranda Archilla, Clemente Soto Vélez y Julia de Burgos, con sus textos escritos a partir de 1942—, quienes trabajan la ausencia, la soledad, la pobreza, el rechazo y la afirmación de lo puertorriqueño en la gran urbe.

En el ámbito de la narrativa, aunque aún no se había desencadenado la emigración masiva, Manuel Zeno Gandía aborda el tema en el cuento “La dicha en el pecado” de 1914, donde relata los problemas que confronta un joven puertorriqueño al emigrar a Nueva York. Por otra parte, María Cadilla de Martínez publica en 1925 el cuento “El prodigio” (en *Cuentos de Lilian*), la historia de un joven ingeniero que viaja entre los Estados Unidos y Puerto Rico. El relato explora la nostalgia y el amor por la patria. En 1940, José de Diego Padró publica *En babia (el manus-*

²¹ Se ha señalado cómo en el teatro puertorriqueño de la época se constata la abundancia de tramas que giran en torno a la institución familiar, ya que esta sirve como alegoría de la identidad nacional. Basta pensar en *Tiempo muerto* (1940) de Manuel Méndez Ballester, *La resentida* (1944) de Enrique Laguerre, *Los soles trunco*s (1958) y *Un niño azul para esa sombra* (1960) de René Marqués, *Vejigantes* (1958) de Francisco Arriví y *Cristal roto en el tiempo* (1960) de Myrna Casas (Stevens, pp. 17-20).

crito de un branquicéfalo) donde tampoco se tocan los problemas inherentes a la emigración, pero sí se describe el inicio de la colonia puertorriqueña en la urbe.²²

El narrador José Luis González es el primero que aborda las complejidades de la experiencia de la emigración en los cuentos “La carta”, cuyo protagonista es un jíbaro que emigra a San Juan, y “En Nueva York”, centrado en un emigrante que llega a Nueva York, ambos recogidos en *El hombre en la calle* de 1948. Dos años más tarde publica la novela corta *Paisa. Un relato de la emigración*, donde muestra la injusticia, el hambre y el discrimen que sufren los puertorriqueños que viven en el Harlem. Y en 1970 sale a la luz en México su magistral relato “La noche que volvimos a ser gente”.

A partir de los años 50, los narradores Guillermo Cotto Thorner, Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel también trabajan el tema. En sus cuentos y novelas ponen de manifiesto que “la sociedad puertorriqueña había entrado en un irrevocable proceso de urbanización que drenaba aceleradamente a la población rural no sólo hacia las ciudades de la isla sino hacia las de Estados Unidos” (J.L. González 1985, p. 30).

Historia de las publicaciones y representaciones teatrales

Los tres actos de la obra se publican por vez primera de forma independiente bajo el título “*La carreta* (tres estampas boricuas)” en la revista *Asomante* y van dedicados a Margot Arce de Vázquez. En una nota inicial, la editora explica que “Los tres actos de la comedia forman una unidad dramática, pero cada estampa ha sido de tal modo concebida que puede ser representada independientemente”. “El campo” aparece

²² Para tres estudios sobre la presencia de Nueva York en la literatura puertorriqueña del siglo XX, vid. Falcón 1983a, 1983b y 1984.

en el cuarto número del séptimo volumen (octubre-diciembre 1951, pp. 67-87), “El arrabal”, en el primer número del octavo volumen (enero-marzo 1952, pp. 54-78) y “La metrópoli” en el tercer número del mismo volumen y año (pp. 66-92). La Casa Baldrich de San Juan la imprime por primera vez de forma unitaria bajo el título: *La carreta. Comedia puertorriqueña en tres actos* en 1952. Se ha descrito como un sobretiro de la revista *Asomante* de 76 páginas.

La obra se publica de nuevo en 1962, en el magnífico volumen dedicado al IV Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña con el mismo título de la publicación en la revista *Asomante* del bienio 1951-1952: *La carreta (tres estampas boricuas)*. Junto a ella se hallan las otras piezas representadas ese año en el Festival: *María Soledad* de Francisco Arriví, quien prepara el prólogo del volumen, *La vuelta al hogar* de Salvador Brau, *Sol 13, interior* de Luis Rafael Sánchez y *El milagro* de Manuel Méndez Ballester.

Bajo un tercer —y definitivo— título: *La carreta. Drama en tres actos* sale la edición de 1961 de la Editorial Cultural. Se trata, de nuevo, de un folleto de 76 páginas. En la portada, de cartulina azul celeste, ya se utiliza el grabado de las ediciones de Cultural, en cuyo primer plano destaca la silueta de la rueda de una carreta tirada por un buey en escorzo. En esta imagen colaboraron los dos maestros del arte gráfico del momento: Rafael Tufiño y Lorenzo Homar.²³ El título “LA CARRETA”, “DE RENÉ MARQUÉS” y “drama puertorriqueño” retoman el azul celeste del fondo. En la página titular aparece el nombre del autor, el nuevo título, Editorial Cultural y Río Piedras, Puerto Rico. En lugar de la imprenta, está la frase “(Made in U.S.A.)”. El libro carece de colofón: la última página, la 76, se utiliza para el índice.

En la tercera página, comienza *La carreta (tres estampas boricuas)* a dos columnas con prácticamente el mismo emplanaje y caracteres tipo-

²³ Agradezco a Teresa Tió quien me ayudó a desentrañar la firma del cartel que, reducido, se transforma en esta portada, y el cual figura en la Biblioteca Digital Puertorriqueña, pero se describe como de autor desconocido.

gráficos de la edición de *Asomante*. Solo se mueve la dedicatoria a la segunda página y se elimina la primera nota de la editora, con lo que el texto se redistribuye en el folio. Un examen detallado de la obra apunta a que en esta primera edición de la Editorial Cultural se utilizaron las mismas planchas de la revista *Asomante* del bienio 1951-1952. La tirada parece haber sido limitada —o agotarse de inmediato—, pues en las bibliotecas públicas y universitarias consultadas a través de Worldcat.org solo queda el ejemplar de la Biblioteca del Congreso.

En 1963 la Editorial Cultural publica lo que describe como “Quinta edición” con el título *La carreta. Drama en tres actos*. Esta vez lleva los “Apuntes sobre *La carreta*” de María Teresa Babín como prólogo, y el texto se ha corregido y levantado tipográficamente de nuevo. La tirada consiste de 15,000 ejemplares. La edición siguiente es la de 1969 y está cosida y encuadernada en tapa dura forrada de tela azul. En su guardapolvos se reproduce el grabado de Tufiño y Homar, pero con un fondo anaranjado. El nombre del autor, en la parte superior y el título van en anaranjado, y “drama puertorriqueño” aparece abajo en blanco.

La elegante y sólida presentación guarda, no obstante, una sorpresa. En la página titular se tachó con tinta violeta “QUINTA EDICIÓN” y se añadió un sello que dice “SEXTA EDICIÓN”. En el dorso de dicha hoja, figura el año de impresión, 1969, dos veces: tras “Depósito legal: B. 1511” y antes del nombre de la imprenta. Sin embargo en la lista de ediciones, bajo “Quinta edición: 15000”, se añadió otro sello con tinta violeta que dice “Sexta Edición: 5,000 ej.”. Resulta evidente que los tipógrafos de los Talleres Gráficos Ariel de Barcelona revisaron la información legal y reimprimieron las mismas planchas de la edición de 1963. Pero parece que no se dieron cuenta de que debían modificar la página titular y los datos sobre la nueva tirada. En las ediciones ulteriores se siguió reproduciendo esta impresión.

En 1964 aparece la traducción de *La carreta* al checo, *Kara*, publicada en Praga por la Editorial Orbis. En 1969 sale en Nueva York la traducción al inglés *The Oxcart* preparada por Charles Pilditch bajo el sello

Charles Scribner's Sons. Esta traducción fue subvencionada por George P. Edgar, marido de Miriam Colón, la actriz que protagoniza el papel de Juanita durante su estreno en Nueva York.

La carreta es una de las obras más representadas del teatro puertorriqueño. La actriz Lucy Boscana, quien interpretó el papel de Doña Gabriela desde su presentación en Puerto Rico en 1953, calcula haberlo hecho más de 800 veces ("*Lucy Boscana*", p. 25). El elenco de sus representaciones es extenso:

1. Estreno mundial el jueves 7 de mayo de 1953, en el sótano de la iglesia Saint Sebastian de Nueva York, bajo la dirección de Roberto Ramírez Suárez y con la compañía Nuevo Círculo Dramático.

2. Presentación en el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño de San Juan el 26 de diciembre de 1953, bajo la dirección de Ángel F. Rivera. La obra se extiende hasta enero.

3. Presentación del mismo montaje en el Teatro Tapia de San Juan en marzo de 1954, debido a las limitaciones de aforo de la pequeña sala del Ateneo.

4. Presentación en el Teatro Alcázar de Caguas, 1954.

5. Estreno en diciembre de 1957 en el Teatro María Guerrero de Madrid bajo la dirección de Claudio de la Torre.

6. Presentación del 4 al 7 de mayo de 1961 en el Teatro Tapia como parte del Cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño del Instituto de Cultura.

7. Estreno en inglés el 19 de diciembre de 1966, en el teatro Off-Broadway de Nueva York, Greenwich Mews ubicado en el 141 Oeste de la calle 13, en el Greenwich Village. Con 89 representaciones, que incluyeron matinés para estudiantes, se convierte en la quinta obra de mayor

duración de la temporada de 1966 a 1967 (Pilditch, p. vi.). George P. Edgar produjo la obra junto a Stella Holt.²⁴

8. Estreno, en checo, en el teatro Most de Praga en 1966 (Vallecillo de Morales, p. 26).

9. En julio de 1967, el grupo Entertainment Associates la presenta en el Teatro Tapia, bajo la dirección, como en 1961, de Alberto Zayas.

10. En el verano de 1967 y auspiciada por el “Summer Task Force” del alcalde John Lindsay, se presenta en inglés en las calles de quince barrios de Nueva York (Pilditch, p. x.). El impacto que tuvo en el público fue tal, que el grupo decide crear el Teatro Rodante Puertorriqueño, institución que pronto se convierte en uno de los pilares de la actividad dramática hispana en los Estados Unidos. Su primera producción fue, desde luego, *La carreta*, que se ofreció de manera gratuita y en su idioma original, a la población hispana que tenía acceso muy limitado al teatro.

11. En enero de 1968, Entertainment Associates la presenta en el Teatro La Perla de Ponce.

12. Estreno en Suecia en 1968 (Vallecillo de Morales, p. 26).

13. 1969 a 1970. Se presentan 80 funciones en las escuelas secundarias y centros culturales de la Isla.

14. En septiembre de 1971 se monta en el Primer Festival Latinoamericano de la Cooperativa Nacional de las Artes Teatrales (Teatro Coop-Arte) creada, entre otros, por Myrna Vázquez, Félix Monclova y Aníbal Otero. El teatro se incendia poco después del festival.

²⁴ Conversación telefónica con la actriz Miriam Colón, 24 de diciembre de 2010.

15. En abril de 1979, Manuel Fernández Cortines la produce en el marco del XXII Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña en el Teatro Riviera de la calle Loíza de Santurce, hoy demolido (Babín 1979, p. 55).

16. En mayo de 1983, última obra de la temporada del Puerto Rican Traveling Theatre de Nueva York. Dirigida por Roberto Rodríguez Suárez.

17. En abril de 1992, Puerto Rican Travelling Theatre de Nueva York, dirigida por Alba Oms. Recibe muy buena crítica del *New York Times*.

18. Del 18 al 27 de marzo del 2009, Pablo Cabrera la dirige en el Centro de Bellas Artes de Caguas. Su productora es Lolyn Paz. La misma producción se remonta en el Teatro Arriví de Santurce como parte del 50 aniversario del Festival de Teatro Puertorriqueño del 16 al 24 de mayo del mismo año.

19. Del 7 al 11 de marzo de 2011 se monta para un público estudiantil en el Centro de Bellas Artes de Caguas. Dirigida por Dean Zayas; con Johanna Rosaly, Cristina Soler y René Monclova.

Recepción de la obra

Seis días después del estreno de *La carreta* en Nueva York el 13 de mayo de 1953, Isabel Cuchi Coll publicó una crítica en *El Diario de Nueva York*, elogiando la puesta en escena. En el extenso comentario se detiene en el autor, la obra y la actuación. Explica: “*La Carreta* es el problema de infinidad de puertorriqueños en Nueva York y por eso gustó. Así salieron de allá, en esas mismas condiciones, y así existen aquí en exilio voluntario o forzado [...] el autor ha escrito un mensaje directo a sus compatriotas y a muchos hispanos...”. Cuchi Coll tenía conciencia de la

extensión de la obra y añade: “Pudimos captar imparcialmente la impresión del público atento en todo momento al desarrollo de cada escena aún en aquellas en que temimos les parecieran un poco prolongadas y lentas”. Subraya asimismo la labor de Miriam Colón, quien se revela como una actriz de carácter, pues en las tres estampas tiene que representar “tres aspectos totalmente distintos en el desenvolvimiento físico y mental de la mujer” (p. 7). En efecto, en el primer acto es la niña inocente; en el segundo, la joven víctima de la violencia sexual masculina y en el tercero, la mujer liberada que toma sus propias decisiones y está muy consciente de las injusticias sociales.

Antes de que se estrenara en Puerto Rico, Margot Arce de Vázquez publica una columna elogiosa en *El Mundo*, el 24 de octubre de 1953. La nota, donde la autora confiesa no haber visto aún la obra, pero sí haberla leído e imaginado, arranca describiéndola como una versión moderna y puertorriqueña del viejo tema horaciano “alabanza de aldea y menosprecio de corte”; pero subrayando que no se halla anclada en el tópico clásico, sino que se nutre de un conflicto real y registra “no ya el contraste entre dos estilos de vida —el rústico y el cortesano— sino el dramático choque de dos culturas y de dos modos diferentes de ser” (p. 6). La estudiosa señala en la misma nota que “hay una fuerza y realismo en estas estampas, un temblor de poesía y un tono elegíaco que suavizan su crudeza”.

Cuando se presenta dos meses más tarde, las críticas también son muy positivas. Enrique Laguerre la describe como una “impresionante obra de teatro” con una puesta en escena refrescante, pues por vez primera se montaba en el Teatro del Ateneo la obra de un puertorriqueño. Esta puntualización no solo provenía del orgullo nacional del novelista, sino de que en *La carreta* se exploraba la problemática más candente del país.²⁵ El autor señala asimismo la combinación de ambiente naturalista

²⁵ Entre 1952 y 1953 se presentan obras del francés Albert Camus (*El malentendido*), la farsa *El hombre, la bestia y la virtud* del italiano Luigi Pirandello (a la que René Marqués

con fusilazos poéticos, el pintoresco costumbrismo que se da en ella, y el lenguaje de intenciones iconoclastas, alardosamente audaz, y vigorosamente expresivo (pp. 306-308).

Sin embargo, Laguerre pone objeciones a su extensión y la describe como “una buena obra en bruto, algo improvisada, con un caudal de escenas costumbristas, algunas de ellas de pegote, que pudieran eliminarse y reducir la obra por lo menos en una hora. En este sentido, aparece *La carreta* más novelesca que teatral, más documental que dramática” (p. 308). El escritor censura el lenguaje de Chaguito en el primer acto, y lo considera “no sólo insoportable, sino divorciado de la realidad. Un niño campesino no habla así, mucho menos delante de los mayores. Es más bien lenguaje arrabalesco que falsea al personaje” (p. 309).

Tras elogiarla como “buena, buenísima”, presentar un sucinto resumen, y retomar los encomios “vigorosa, interesante y real”; Aníbal Díaz Montero también objeta la extensión de la obra: tres horas y cuarenta y cinco minutos. “Suprimiendo lagunas que se forman en los diálogos, podría reducirse el tiempo a menos de tres horas; dos y media que sería lo ideal”. Díaz Montero coincide con Laguerre y pone reparos a la lengua de Chaguito: “Si de algo podemos estar orgullosos los puertorriqueños es de lo respetuosos que son nuestros jíbaros, particularmente con sus padres y hermanos mayores” (p. 10). En este sentido se hace evidente una de las objeciones que José Luis González le puso a la obra de René Marqués, al considerar “su ruralismo más ideologizante que realista” (1985, p. 30). En efecto, el hecho de que Chaguito se exprese ante sus mayores de una forma inverosímil le sirve al dramaturgo para esbozar desde la primera estampa la personalidad transgresora que lo ha de llevar en el segundo acto a la delincuencia.

Por otra parte, Miriam Colón ha contado cómo el impacto que tuvo la obra entre el público de las calles de Nueva York en el verano de 1967,

añade un prólogo y dirige), *El segador del español*, Azorín y la comedia *El oso*, del ruso Antón Chéhov (*Ateneo*, pp. 54, Morfi 1980, p. 455).

la animó a fundar el Teatro Rodante Puertorriqueño con el mismo grupo de actores —entre los que estaban Lucy Boscana y Raúl Juliá—, a fin de seguir presentándola en los vecindarios. Con *La carreta* se inauguraba así una nueva era en el teatro puertorriqueño en la que la lengua y las experiencias de la clase trabajadora constituían la materia artística primordial y se llevaban a sus propios protagonistas.

Las nuevas generaciones de puertorriqueños que nacieron y se criaron en Nueva York acudieron a las representaciones de la obra con entusiasmo. Sin embargo, no podían compartir su mensaje final —nacionalista y romántico— de vuelta a la tierra mítica y salvadora. Eran hijos y nietos de los emigrantes y su lugar eran los niuyores.

Y los hijos y nietos de los personajes de *La carreta* han puesto de manifiesto que se trata de un fenómeno muchísimo más complejo y rico en matices que el maniqueísmo ruralía puertorriqueña *vs.* infierno neoyorquino que presenta el dramaturgo. La emigración hay que visualizarla como un fenómeno transitorio y bidireccional; más como una puerta giratoria, que como un desplazamiento unilateral que lleva al cataclismo (Duany 2002, p. 212). Luis Rafael Sánchez ha creado la metáfora más acertada para describir cabalmente el fenómeno: la guagua aérea, ese espacio “de una nación flotante entre dos puertos de contrabandear esperanzas” (p. 22).

Uno de los poetas y dramaturgos puertorriqueño-neoyorquinos que lo expresó con más vehemencia fue Miguel Piñero. Nacido en Gurabo, se traslada a Nueva York a los cuatro años y en su “Poema al Lower East Side” (“A Lower East Side Poem”) escribe: “Just once before I die/I want to climb up on a/tenement sky/to dream my lungs out till/I cry/then scatter my ashes thru/the Lower East Side...” (Barradas y Rodríguez, pp. 96-97). El texto fue leído frente a un numeroso público mientras se esparcían sus cenizas en los lotes vacíos de la calle 3 del East Village.

El poeta Tato Laviera, quien nace en Santurce y a los nueve años se traslada con su familia a Nueva York, a su vez presenta una respuesta

muy concreta a la problemática planteada en *La carreta*. Me ha contado que acudió a las representaciones de la obra varias veces, quedó entusiasmado con sus personajes femeninos y en 1981 publica *La Carreta Made a U Turn*. Según Nicolás Kanellos, esta colección de poemas constituye el cuarto acto de la obra de René Marqués (p. iii). Sus protagonistas son los puertorriqueños que no pudieron o no quisieron volver a la Isla a cultivar la tierra, y en las calles de Nueva York siguen afirmando su origen multiétnico a través de una nueva lengua coloquial: el *spanish*.

Al igual que la obra de René Marqués, *La Carreta Made a U Turn* está estructurada en tres partes y comienza donde la pieza teatral termina, pero revirtiendo su orden: la estampa de “La metrópoli” se transforma en “Metropolis Dreams”; la de “El arrabal” se convierte en las calles del bajo Manhattan —“Loisaida Streets: Latinas Sing”— y “El campo” del primer acto, ideal y utópico, corresponde a la sección celebratoria, llena de resonancias musicales, “El arrabal: El nuevo rumbón”.

La presente edición

Debido a las correcciones que se incorporan en la obra a partir de 1963, cuando se levanta tipográficamente de nuevo y sale bajo el título *La carreta. Drama en tres actos* (con prólogo de María Teresa Babín), para esta edición anotada, se ha elegido ese texto base. No empecé a ello, se han tenido en cuenta las variantes que aparecen en la primera edición de la revista *Asomante* de 1951-1952 —cuando se llamaba *La carreta (tres estampas boricuas)*—; las del volumen dedicado al IV Festival de Teatro de 1962 del Instituto de Cultura Puertorriqueña —donde figura como *La carreta (tres estampas boricuas)*; y la edición de *La carreta. Drama en tres actos* de la Editorial Cultural de 1961.

Se ha unificado el criterio seguido en las transcripciones fonéticas del habla campesina y la acentuación de los vocablos, tomando como re-

ferencia lo que aparece con mayor frecuencia en el original, donde no hay un criterio único. Los monosílabos como *ná* o *tó*, van con tilde ya que así aparecen en la gran mayoría de los casos en el original. Sin embargo, cuando *pa* sustituye a *para*, el autor nunca lo acentúa, y así se ha dejado. En el caso de las palabras polisílabas, se ha procurado que estén correctamente acentuadas según como aparecen escritas, criterio que se sigue también en la mayoría de casos del original, si bien no en todos. Por ejemplo, si aparece la palabra *felís*, en lugar de *feliz*, lleva tilde puesto que acaba en *s*, aunque *feliz* no la lleve. *Uhté* lleva tilde puesto que acaba en *e*. En casos como *mejol*, *vivil*, etc., en el original en ocasiones llevaba tilde y en otras ocasiones no, aunque la tendencia era a que no la llevara. Se ha unificado sin ella, ya que ortográficamente no debe llevarla. Se ha mantenido el uso de los signos de exclamación e interrogación combinados, pues pueden constituir una posible acotación para los actores.

Se han conservado las notas a pie de página que figuran en el texto base (identificadas con un asterisco), y añadido otras que pueden aclarar el contexto histórico, social y cultural, los usos léxicos y los elementos paremiológicos del habla puertorriqueña. En las notas relativas al vocabulario, se ha sacrificado la concisión al didactismo, y mientras unas veces se alude a los usos del término, otras, se añaden sus sinónimos. En las definiciones se utiliza el masculino singular para sustantivos y adjetivos; para los verbos se emplea el infinitivo. La mayoría de las definiciones proceden del *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico* y del *Diccionario de la Lengua* de la Real Academia Española, consultado en la red (<www.rae.es>) entre 2010 y 2011. También se han revisado otros repertorios léxicos que figuran en las notas.

MARITHELMA COSTA

Greenwich Village, Nueva York