

Un estudio *queer* de tiempos históricos:

David y Jonatán

Joanne Pol

RESUMEN

René Marqués es indudablemente uno de los escritores más prolíficos de Puerto Rico. Sus textos, ya sean poesía, teatro, cuentos cortos, novelas o ensayos, generalmente han demostrado una relación intrínseca entre el estado político y cultural de la isla caribeña. En la mayoría de los casos, la crítica marquesiana ha enfatizado y enfocado el innegable enlace entre su producción literaria y su relación con lo político.

Este ensayo hace un análisis de *David y Jonatán* tomando como punto de partida la relación de los personajes bíblicos David y Jonatán y el análisis de la performatividad de la masculinidad. Se presenta cómo se define y se va redefiniendo esta masculinidad y cómo se revela un deseo homosexual entre los personajes. Se revelarán momentos *queer* que desestabilizan la masculinidad y cuestionan esa misma masculinidad en dos tiempos históricos: el tiempo bíblico y la década de 1970 en Puerto Rico. En otras palabras, este ensayo ofrece una lectura de la obra de *David y Jonatán*, en la que se revelan las construcciones de género y de la sexualidad que rechazan la heteronormatividad.

PALABRAS CLAVE

René Marqués, teoría *queer*, heteronormatividad, acto performativo, construcción de género, masculinidad, Puerto Rico.

ABSTRACT

Rene Marqués is undoubtedly one of the most prolific writers of Puerto Rico. His texts, whether they be poetry, theater, short stories, novels, or essays have generally

shown an intrinsic relationship between the political and cultural state of the Caribbean island. In most cases, the Marquesian studies have emphasized and focused on the undeniable link between his literary production and its relation to politics.

This essay makes an analysis of *David and Jonathan*, using the relationship of the two biblical characters David and Jonathan as a starting point as well as the analysis of the performativity of masculinity. It explores how masculinity is defined and re-defined and how a sexual desire between the two characters develops. Queer moments evolve that destabilize masculinity and question it at two historical moments: biblical times and in the 1970s in Puerto Rico. In other words, this essay offers an interpretation of the play of *David and Jonathan* revealing constructions of gender and sexuality which reject heteronormativity.

KEY WORDS

René Marqués, queer theory, heteronormativity, performance act, gender construction, masculinity, Puerto Rico.

René Marqués es indudablemente uno de los escritores más reconocidos, y polifacéticos de Puerto Rico del siglo XX¹. Sus obras, ya sean poemas, piezas de teatro, cuentos, novelas o ensayos, demuestran una relación intrínseca entre el estado político y cultural de Puerto Rico, su patria natal, y Estados Unidos. En sus escritos, Marqués cristalizó sus reflexiones políticas como un defensor apasionado por la independencia de Puerto Rico. Él percibía el involucramiento de Estados Unidos en la isla como una dominación imperialista. Uno de los temas centrales que permea en la producción literaria de Marqués es esa imposición invasiva de Estados Unidos en los parámetros económicos, políticos y culturales de la isla. De igual forma lo señala Luis A. Gautier en su estudio «René Marqués 1919–1979»:

1 René Marqués (1919–1979) nació en Arecibo, Puerto Rico. Fue fundador del Teatro Experimental Ateneo en Puerto Rico y del grupo teatral Pro Arte. Fue galardonado con varios premios prestigiosos, como la beca Rockefeller o el premio Guggenheim. Algunas de sus obras teatrales más reconocidas son *El sol y los Mac Donald* (1950), *La carreta* (1952), *Juan Bobo y la dama de Occidente* (1955), *La muerte no entrará en el palacio* (1956), *Los soles truncos* (1958) y *La casa sin reloj* (1961). La bibliografía sobre Marqués es amplia. Para mayor información, ver, entre otros: Montes Huidobro 1986 y Reynolds 1988.

El tema central en la obra de René Marqués es su preocupación por el destino político de su país, así como el amor por la tierra, la cultura y las tradiciones puertorriqueñas, que deben ser conservadas y preservadas a toda costa contra la amenaza que representan para estas «los bárbaros del norte» (Gautier 1979: 60).

Por lo general, la crítica se ha enfocado, casi exclusivamente, en el innegable enlace que existe entre la producción literaria y su relación con lo político en la obra de este dramaturgo. En mi siguiente análisis de la obra teatral *David y Jonatán*, me distancio de esta crítica y me enfoco en la cuestión de género y la teoría *queer*. Me aparto de la crítica que ha ofrecido una lectura hacia lo nacional y político, porque este tipo de enfoque toma por sentado y presupone un patriarcado heteronormativo y a la vez fundamenta sus argumentos en la biografía del dramaturgo. La heteronormatividad es precisamente lo que la teoría *queer* pone en cuestión. El libro *LGBT Studies and Queer Theory: New Conflicts, Collaborations, and Contested Terrain* ofrece una de las definiciones más sucintas de la teoría *queer*:

Los estudios gay y lesbianos han enfatizado la estabilidad de las identidades gay y lesbianas, mientras que la teoría *queer*, aunque nace de los estudios gay y lésbicos, se enfoca principalmente en la **desestabilización y deconstrucción** continua del concepto fijo de identidades sexuales y de género (Lovaas, Elia y Yep 2006: 6) (énfasis mío).

Es decir, la teoría *queer* rechaza categorías definidas de sexo, sexualidades y género, y a su vez reta categorías binarias, como hombre/mujer, heterosexual/homosexual o masculino/femenino. Al rechazar las categorías definidas, por consiguiente, cuestiona sus construcciones. La crítica Annamarie Jagose sostiene que la teoría *queer*:

describe los gestos o los modelos analíticos que dramatizan incoherencias en las alegadas relaciones estables entre el sexo cromosómico, género y deseo sexual. Rechazando ese modelo de estabilidad —que reclama heterosexualidad como su origen, cuando es más apropiadamente su efecto—, *queer* se enfoca en la discordancia entre sexo, género y deseo. [...] Lo *queer* localiza y explota las incoherencias en los tres términos que estabilizan la heterosexualidad. Demostrando la imposibilidad de cualquier sexualidad «natural», pone en cuestión términos que aparentemente no son problemáticos, como *hombre y mujer* (Jagose 1997: 3).

Al entenderse la teoría de esta manera, este lente teórico ofrece una lectura en la que se revelan las construcciones de género y sexualidad que rechazan la heteronormatividad en la obra *David y Jonatán*.

La crítica que tiende hacia un análisis de lo político basa sus argumentos en la biografía de René Marqués. Esta crítica radica en una sexualidad binarista del dramaturgo. Por un lado, se toma por sentado la heterosexualidad del dramaturgo y, por el otro, la crítica más reciente saca su homosexualidad del clóset. Ambas críticas fundamentan, en parte, sus lecturas en la vida personal del autor. En la colección de artículos *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* (1995), donde el tema *queer* es analizado en la literatura hispana, la sexualidad de Marqués es mencionada. Un ejemplo es el artículo de Arnaldo Cruz–Malavé «Toward an art of transvestism: Colonialism and homosexuality in Puerto Rican literature», que abiertamente desmantela la sexualidad de Marqués:

Para entender la centralidad de la homosexualidad en la literatura puertorriqueña y cultura antes del surgimiento de una literatura gay y lesbica de identidad, para entender, es decir, cómo el espectro de homosexualidad no es solo el otro excluido pero el sujeto objetado, uno tiene primero que saber que uno de los escritores puertorriqueños más importantes del siglo XX, un escritor que generalmente es citado como el clásico puertorriqueño, René Marqués, fue homosexual (Cruz–Malavé 1995: 141).

Cruz–Malavé destaca que Marqués «nunca se identificó como un escritor gay y cuyos comentarios en lo que él veía como un fenómeno norteamericano, el movimiento gay, eran menospreciativos» (Cruz–Malavé 1995: 141). Por otro lado, Jossianna Arroyo, en «Historias de familia: migraciones y escritura homosexual en la literatura puertorriqueña», también señala que René Marqués, «nunca hizo pública su homosexualidad» (Arroyo 2002: 363). Y David William Foster, en *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio–Critical Sourcebook* (1994), ejemplifica hasta qué extremo la sexualidad de René Marqués ha sido protegida. Aunque Marqués no aparece explícitamente en el texto, está incluido de cierto modo en el prefacio. Foster se mide cuando se refiere a Marqués y se niega a clasificar sus escritos bajo el denominativo de gay: «Me aventuro a proponer a René Marqués bajo la categoría de escritura con una “sensibilidad gay”» (Foster 1994: xi). También incluye a Sor Juana Inés de la Cruz y a Jorge Luis Borges en la misma categoría de autores con una sensibilidad gay. Foster explica por qué Jorge Luis Borges y Sor Juana se podrían considerar como autores con una «sensibilidad gay», pero deja a Marqués fuera de la explicación. Foster en ningún momento se refiere a Marqués como un homosexual; en su lugar solo se arriesga a «aventurar» que su escritura se podría considerar con una «sensibilidad gay». Alfredo Villanueva Collado explica la omisión de Marqués en el libro de David Foster en su artículo «René Marqués, Ángel Lozada, and the Constitution of the (queer) Puerto

Rican national subject»: «Me enteré de que Joe Lacomba (su amante) rehusó dar permiso para que Marqués fuera incluido» (Villanueva Collado 2007: 181)². Estas críticas recientes, que dismantelan la homosexualidad de René Marqués, siguen el patrón de las críticas anteriores en su aplicación de la biografía del autor a su producción literaria y, por ende, resultan reduccionistas.

En mi siguiente análisis de la obra *David y Jonatán* ofrezco una interpretación *queer* distanciada de la alegoría política heteronormativa que se asocia con la producción literaria de René Marqués y, por consiguiente, con la aplicación directa de la biografía del autor a sus textos. Mi análisis indaga la performatividad *queer* de la masculinidad, el deseo sexual y su relación con la producción literaria de Marqués. La performatividad de estos momentos *queer* —es decir, momentos en los que se desconstruye el concepto de categorías fijas y se retan los discursos normativos de la sexualidad y el género— se localizan en los diálogos, las acotaciones y en la escenificación. El enfoque de este ensayo se basa en la relación de los personajes bíblicos David y Jonatán, y en el análisis de la performatividad de la masculinidad, cómo se define y se va redefiniendo, y cómo se revela un posible deseo homosexual y su desmantelamiento a partir de lo *queer*. El dramaturgo logra estas desestabilizaciones y desconstrucciones por medio de las acotaciones, la escenificación, los diálogos y la acción de la obra. Al indagar la relación entre los personajes, se revelarán momentos *queer*, no solo en la desestabilización de la masculinidad, sino también en el modo en que se cuestiona y se complica: la construcción de la masculinidad en dos tiempos históricos: el tiempo bíblico, donde la acción toma lugar, y la década de 1970, cuando se publicó la obra. Este enfoque también precisa de una relectura del rol del lector, en este contexto, y su problematización.

Esto no quiere decir que el tema de lo político no esté presente en la obra o que se rechace. René Marqués basa su obra *David y Jonatán* en los dos personajes del viejo testamento del libro de Samuel, donde se relata una historia de amistad entre los dos hombres y el subsiguiente ascenso del forastero David al trono en vez del heredero sanguíneo, Jonatán, hijo de Saúl. El dramaturgo retoma la parábola bíblica de *David y Jonatán*, y se

2 Joe Lacomba es también conocido como José Lacomba. Cursó el doctorado con su tesis *Symbolism in the Works of René Marqués* en la Universidad de Kansas en 1970. También mantuvo una relación profesional con el autor. En 1951 crearon un programa de teatro que todavía existe en el Ateneo Puertorriqueño (Pottlitzer 2008: 62). Organizó el escenario para la obra *Sacrificio en el monte Moriah*: «the stage set for the production of this work [*Sacrificio en el Monte Moriah*] in the Culture Institute's Thirteenth Annual Theatre Festival» (Reynolds 1998: 97).

aproxima a David y Jonatán con un lente histórico que crea una distancia cronológica entre los eventos y lo que algunos críticos han denominado como una simbolización de la historia política de Puerto Rico. Sin embargo, Richard Dale Reitsma propone leer *David y Jonatán* como una metáfora de lo político en Puerto Rico:

Dentro de la obra teatral, la disposición que Jonatán tuvo para declarar su independencia de su padre, coronando su amante, David, es una metáfora para el estado de Puerto Rico vis a vis los Estados Unidos: la nación de la isla (Jonatán), declarando su independencia de España (Saúl) continúa coronando a los Estados Unidos (David), el guerrero rey, como su nuevo soberano (Reitsma 2007: 152).³

Aunque existan múltiples interpretaciones hacia lo político en esta obra, el propósito de este ensayo es crear un espacio en donde la desestabilización de las construcciones de masculinidades y sexualidades no heteronormativas se revelen bajo un lente *queer*. Estas desestabilizaciones se realizan a través de la performatividad de masculinidades y deseos sexuales que rompen con las interpretaciones que establecen una lectura compulsivamente binaria y, por ende, heteronormativa en varios espacios: la obra de David y Jonatán, la interpretación bíblica de la parábola de *David y Jonatán* y, a su vez, la producción literaria de Marqués. Este espacio de cuestionamiento y análisis es necesario, puesto que el cuestionamiento de la construcción de sexualidades y género ha ocupado un lugar inferior en la crítica latinoamericana. Esta posición inferior es palpable, especialmente con dramaturgos cuyos textos han gozado de interpretaciones políticas hacia lo nacional. Cuando lo nacional es intrínsecamente relacionado con la producción del dramaturgo, el acercarse a la obra con otra mirada, que se distancie de lo necesariamente político, se resiste. Este rechazo a otra posible lectura, que no participa en un diálogo con lo nacional y político, se extiende al dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas. En una entrevista, le pregunté al crítico Edgar Moreno Uribe sobre la posibilidad de masculinidades desestabilizadas en *El día que me quieras*. Él me comentó que, aunque sí existen algunos elementos en la obra y que lo nacional y la historia son muy importantes, lo político tiene más peso que lo existencial. «Creo yo, porque lo sexual o lo que se haga con el sexo no es importante, ¿o es que Julio César y Alejandro Magno, por ejemplo, no podían existir sin sus veleidades?» (Moreno Uribe 2008). Es decir, el aproximarse a la obra de una manera que no esté en consonancia con las interpretaciones normativas de lo político es desviarse del significado

³ Además, él interpreta la relación entre David y Jonatán como una relación explícitamente homosexual.

importante de la obra. Y, aún más, se entiende que lo relacionado con la sexualidad, específicamente con la homosexualidad, es un deseo vano, una frivolidad. David William Foster acierta en su artículo «Relations between queer studies and cultural studies» que este choque es común: «Nosotros, que estamos trabajando los estudios *queer* en Latinoamérica, a menudo escuchamos de nuestros colegas, los mismos escritores, y el público latinoamericano en general que la discusión de género y sexualidad es trivial —casi irrelevante e impertinente— para la apreciación artística de la calidad de un trabajo» (Foster 2006: 67). Entonces, este siguiente análisis con un lente *queer* es una pequeña intervención para la incorporación de las lecturas que rompen y desbordan las categorías fijas de lo heteronormativo en la crítica.

La obra *David y Jonatán* forma parte de lo que se ha denominado en el repertorio de Marqués como la *trilogía bíblica*. Se publicó conjuntamente antes de su muerte, el 22 de marzo de 1979, con sus dos obras teatrales, *Sacrificio en el monte Moriah* y *Tito y Berenice: dos dramas de amor, poder y desamor*, pero nunca se ha escenificado y el intento de poner la obra en escena fue censurado en Puerto Rico⁴. Este texto dramático se separa de la trayectoria tradicional de la escritura de Marqués, que se destacaba por las acotaciones detallistas, descriptivas y exuberantes. La abundancia de detalles en las acotaciones se evidencia especialmente en la primera obra de la trilogía, *Sacrificio en el monte Moriah*. También se distingue de las otras obras del dramaturgo por el uso mínimo de los decorados en la escenografía. Estos dos puntos resaltan un cambio, una ruptura en la escritura de Marqués. En donde antes se excedía con detalles descriptivos, en *David y Jonatán* se relaja con las descripciones⁵. Esto es llamativo, específicamente porque Marqués era reconocido por ser muy detallista. Cuando entrevisté a Joe Lacomba, él resaltó la importancia y preocupación por el detalle que permea las obras de Marqués:

René se adelantó mucho. René, al abordar una obra, piensa en la totalidad de la producción. No es como algunos otros dramaturgos. No solo tenía preocupación por el detalle y en eso era bien exigente. Era

4 En una comunicación con Roberto Ramos-Perea, director de Archivo Nacional de Teatro Puertorriqueño, le pregunté acerca de la censura de la obra y me comunicó:

En efecto, la obra nunca se ha escenificado. Trató de hacerse una vez en un teatro de una universidad privada [la Universidad Interamericana], pero fue censurada por la administración. Nuestros récords sobre esa obra son mínimos, pues los herederos de la obra de Marqués son en extremo celosos con esos documentos (Ramos-Perea 2008).

Esos documentos —es decir, las evidencias escritas de la censura de la obra— están protegidos por los herederos de Marqués.

5 Recuérdense las largas y puntuales acotaciones de *Los soles truncos*, por ejemplo.

muy bueno, pero ¿cuando estaba con un grupo de profesionales estaba con el látigo! Eso es así, así, así y así (Lacomba 2008).

Lacomba, que trabajó al lado de Marqués toda su vida, acierta que las acotaciones eran excesivas porque el dramaturgo quería el control absoluto de las futuras interpretaciones escenográficas de sus obras:

Porque él quería que las obras se hicieran tal como las imaginó. Él no quería las interpretaciones, no es así. Con las interpretaciones él decía: «Nacariles, esa obra se tiene que escenificar como yo la concibo porque eso es parte de la obra» (Lacomba 2008).

David y Jonatán y *Tito y Berenice* son una excepción. En donde *Sacrificio en el monte Moriah* ejemplifica el exceso de detalles y descripción en las acotaciones con respeto a la escenografía como una de las características fundamentales en la producción de Marqués, Vázquez Álamo señala otro lado del péndulo en su prólogo a *David y Jonatán* bajo el título «Técnica sorpresiva»:

Quien está acostumbrado a la exuberancia descriptiva de Marqués en relación con sus escenografías o decorados (que persiste hasta *Sacrificio en el monte Moriah*) no dejará de parecerle dramático el contraste que ofrecen *Dos dramas de amor, poder y desamor* con sus lacónicas indicaciones (Vázquez Álamo 1970: 9).

Marqués rompe con la trayectoria de ser detallista con sus descripciones en torno a la escenografía; este cambio desborda la categoría fija que lo clasificaba como dramaturgo. Es decir, a partir de las acotaciones se revela un desplazamiento, un reto hacia el concepto fijo de la trayectoria de su escritura. Este nuevo estilo expuesto en *David y Jonatán* contextualiza la siguiente interpretación *queer* de las acciones, diálogos, acción y escenografía.

La acotación que queda como una nota en *David y Jonatán* requiere una escenografía simple. La simpleza se denota tanto en la mínima descripción del decorado y las utilerías que requiere. Las diez escenas toman lugar en tres diferentes lugares: al aire libre, en el promontorio o el trono. No se especifica cómo debe decorarse el escenario: se nombran estos lugares, pero no se describen detalladamente. La única dirección para el decorado del escenario se halla en la acotación que aparece como nota: «Las cinco primeras escenas se desarrollarán a través de una gasa transparente que cubrirá la embocadura del proscenio. Las otras cinco escenas, *sin gasa*» (Marqués 1970: 20). La utilería más importante es la gasa. La manera en que se emplea esta utilería en la obra pone en cuestión las aseveraciones de críticas anteriores. De acuerdo con las críticas de Marqués, como Jossianna Arroyo, Arnaldo Cruz-Malavé y Agnes Lugo-Ortiz,

el autor nunca quería aludir a una correlación entre la homosexualidad y su persona. Sin embargo, es en las últimas cinco escenas donde se resaltan interacciones que se pueden interpretar con un tono fuerte de homosexualidad. Visualmente las primeras cinco escenas efectivamente distancian a la audiencia. La gasa literaliza la cuarta pared. También de cierta manera incita al secretismo y se puede interpretar como un velo. Montes Huidobro describe la función de la gasa en su ensayo «Bíblica histórica puertorriqueña: la impotencia según Marqués»: «Al presentarnos al desnudo el contenido sexual de la historia, al quitar el telón de gasa, René Marqués nos está diciendo que allí está el trasfondo del acontecer histórico, su verdad desnuda» (Montes Huidobro 1983: 163). Es decir, las escenas presentadas con el velo de la gasa se asocian directamente con la historia, las mentiras y las máscaras. La eliminación de la gasa delinea una relación directa con la homosexualidad, la verdad y el desmantelamiento (Montes Huidobro 1983: 163)⁶. Entonces, es la historia de la homosexualidad la que es velada con la utilería de la gasa, mientras que el desmantelamiento de la gasa teatralmente desestabiliza la historia de la homosexualidad. A partir de esta lectura, la eliminación de la gasa saca del clóset una historia que no participa con la historia heteronormativa. Esta interpretación *queer* se extiende a la audiencia, que participa y es implicada también en la historia velada. Es a través de esta técnica dramática, de la inclusión y la eliminación de la gasa, que la homosexualidad es visible.

José Lacomba concretó la importancia de lo visual y su efecto en el lector en la producción de Marqués:

Sí, lo más importante para René era el espectáculo. René tenía un concepto visual en donde va creándole imágenes al lector cuando hace su descripción, de tal modo que el lector lo va visualizando (Lacomba 2008).

El análisis *queer* del uso de la gasa revela los posibles efectos visuales en la audiencia⁷. Las últimas cinco escenas en la obra presentan la necesidad de quitar la gasa, de modo que se expone una posible homosexualidad entre los personajes David y Saúl. En otras palabras, con la eliminación de la gasa parecería que se abriera la puerta del armario para que se pueda ver lo que hay dentro. De acuerdo con la crítica tradicional sobre la obra del dramaturgo, Marqués no quería aludir a ningún tipo de asociación entre homosexualidad y su persona. Entendiendo esto, ¿por

6 En el ensayo «Bíblica histórica puertorriqueña: la impotencia según Marqués», Montes Huidobro presenta esta relación con un dibujo.

7 Me refiero a una futura audiencia o a una audiencia imaginaria, puesto que la obra nunca se ha escenificado.

qué el dramaturgo devela visual y simbólicamente la homosexualidad al lector/espectador? Este sería el momento en que Marqués pudo haber incorporado la gasa como estrategia para tapar o esconder una posible homosexualidad que se asociara con su producción literaria y su persona. Un análisis de la ruptura de las tendencias dramáticas y técnicas en la trayectoria del dramaturgo nos permite encontrar una asociación simbólicamente *queer* entre lo abierto, lo que se destapa o «sale del closet», en las últimas cinco escenas de la obra.

La implementación metateatral de la gasa en las primeras cinco escenas se pueden interpretar como un sustituto literal de la cuarta pared, mientras que la exclusión de la gasa del proscenio simbólicamente abre la cuarta pared. Visualmente, las primeras cinco escenas distancian a la posible audiencia. Aunque la gasa es transparente, sirve como una herramienta que físicamente recuerda esa cuarta pared que usualmente está presente por medio de la imaginación. Esta utilería recuerda la distancia que existe entre los espectadores y la puesta en escena. Por otra parte, la gasa sugiere secretismo. En mi lectura, es la homosexualidad, es decir, la historia de la homosexualidad que es develada. Si al principio la gasa creaba una distancia y un aire de secretismo, al remover la gasa (o la cuarta pared) efectivamente se permite un ambiente de verdades reveladas. La verdad «sale del clóset» y no tiene que ser asociada con la biografía del dramaturgo, pero lo que sale del clóset es una historia que no participa con la historia heteronormativa. Con esta interpretación *queer*, la obra *David y Jonatán* teatralmente desestabiliza esa historia de la homosexualidad. Esta lectura se extiende a la audiencia que participa en el acto de esconder, tapar o cubrir la historia de homosexualidad.

Para concluir, el análisis de la crítica tradicional que incluye la biografía de René Marqués apunta hacia una identidad homosexual, que, según la crítica, fue ferozmente escondida por el dramaturgo. *David y Jonatán* escenifica un posible deseo homosexual que de acuerdo con su crítica es algo que debería ser ocultado. Un posible deseo homosexual no es solamente uno de los temas centrales en la obra, pero, a través de mi análisis de la gasa, Marqués crea una distancia y luego la cierra con la técnica dramática de desvelar un posible amor homosexual visualmente con la eliminación de la gasa. A través de esta técnica dramática de la inclusión y la subsiguiente eliminación de la gasa es que la homosexualidad se hace visible.

Es importante notar otra función de la gasa en la obra. Como he señalado, la gasa literaliza la cuarta pared para la audiencia. El conceptualizar la gasa como una cuarta pared se hace posible solamente durante las últimas cinco escenas, cuando se elimina la gasa. Es a través de la invisibilidad de la

gasa (su eliminación) que esta se vuelve visible. En otras palabras, la escenificación exhibe la relación contrapuntual entre la visibilidad e invisibilidad de la cuarta pared y la visibilidad e invisibilidad de la homosexualidad.

Con la eliminación de la gasa, en la sexta escena aparecen Saúl con sus hijos Jonatán, su hermana Mikol y el invitado músico, David. Saúl aplaude el talento musical de David, mientras que Jonatán se rehúsa a participar en cualquier halago hacia David. Jonatán toma todas las oportunidades para insultar y retar la masculinidad de David de maneras directas e indirectas. En un diálogo, Saúl expresa a su hijo que lo echa de menos y Jonatán le responde, en parte por la rivalidad que siente hacia David, con una bravura de macho: «Estaba [...] en una expedición de caza. Cuando no combato a nuestros enemigos, me dedico al ejercicio de caza. No como otros..., desde luego» (Marqués 1970: 38). En esta última oración se denota la superioridad de Jonatán hacia otros hombres que no participan en lo que él insinúa es un deporte masculino, la caza. Saúl pasa por alto los comentarios de su hijo. David, quien está tocando la cítara, interpreta los comentarios como un reproche a su masculinidad: «DAVID. (*Dando un brusco arpegio en la cítara y dejándola a los pies de Saúl*). Sé manejar la honda» (Marqués 1970: 38). David, inmediatamente, incita un duelo: «Jonatán saca rápidamente espadas de dos oficiales que flanquean el trono y arroja una a los pies de David mientras esgrime la otra. David agarra la espada que ha ido a caer a sus pies y se levanta» (Marqués 1970: 38). David verbalmente reconoce su inhabilidad de utilizar las espadas, pero ese hecho no le impide aceptar el reto que Jonatán le ha impuesto. «DAVID. No me importa saber o no. ¡Pero en guardia!» (Marqués 1970: 38). Jonatán desarma a David de su espada y al hacerlo retó la masculinidad a David por medio de la espada, el símbolo fálico. Para Jonatán esto no es suficiente y continúa importunando a David con utilizar el sufijo peyorativo *musiquero*. «JONATÁN. Usa tu honda ahora, *musiquero intruso*» (Marqués 1970: 39). Al emplear el término con una connotación despectiva, Jonatán clasifica el don, que ha sido alabado por su padre Saúl, como una profesión inútil que no participa en una profesión masculina como la de cazador. Este acto verbal de menosprecio hacia la masculinidad de David es especialmente significativo, en el momento en que David se encuentra desarmado e impotente frente la espada de Jonatán.

Las acciones de Jonatán constantemente ponen en cuestión la masculinidad de David. David reacciona físicamente: «DAVID. (*Ciego de rabia, se abalanza sobre Jonatán, le hace soltar la espada y forcejean*)» (Marqués 1970: 38). Las acotaciones después de esta pelea resaltan un momento *queer*. «Jonatán y David, quienes habían luchado abrazados, han experimentado algo perturbador. Al separarlos, se miran asombrados, como

si se viesen por vez primera, con un súbito deslumbramiento» (Marqués 1970: 39). Justo después de la separación, pasa la emoción de agresión a una emoción perturbadora. El entender estas emociones depende de la interpretación del lector de las palabras *asombrados* y *deslumbramiento*. Considerando que estas dos palabras pueden tener diferentes definiciones, mi análisis *queer* de esta obra entiende el término *asombrado* como admiración, mientras que *deslumbramiento* implicaría una percepción alterada como resultado de una pasión. Esta nueva admiración y percepción alterada está en consonancia no solo con esta escena, sino con el siguiente momento que cierra la escena: «SAÚL. (*Persuasivo*). Jonatán, David, abrazaos, hijos míos. No perturbéis, por favor, la alegría que reina en el corazón de vuestro rey» (Marqués 1970: 39). David y Jonatán le hacen caso a la solicitación del rey Saúl. De acuerdo con las acotaciones:

David y Jonatán lentamente avanzan uno hacia el otro. Al encontrarse, se abrazan, se abrazan estrechamente, demasiado estrecha y tiernamente, quizá. Las luces de la escena bajan con rapidez dejando iluminación brillante solo en las dos figuras abrazadas de Jonatán y David (Marqués 1970: 39).

Con esta propuesta de dirección, el lector queda completamente enfocado en los dos rivales y percibe lo que el dramaturgo describe como un *abrazo tierno*. El dramaturgo facilita una focalización al estilo *close up* mediante el uso de la luz. Con las otras luces apagadas, la única luz que queda iluminaría a los dos hombres en su «demasiado tierno abrazo».

Por otro lado, en el diálogo entre David y Jonatán y su hermana Mikol se percibe una atracción física que se expresa a través del gozo de Mikol:

DAVID. ¿De qué te ríes, Mikol? ¿Es que te causa risa la canción de amor que ejecutaba?

MIKOL. No, David. Sabes que tu música llega siempre a mi corazón. Es que observo a Jonatán en la piscina. Realiza unas juguetonas piruetas, casi como si bailara en el agua. (*Ríe*) (Marqués 1970: 40).

La descripción de las piruetas de su hermano no connota un contexto entre hermanos. La risa es un gozo de placer. En las acotaciones se nota a «Mikol, recostada en el marco de la ventana (*por donde entran torrentes de sol*), mirando a medias hacia fuera, Mikol sonríe. Después de establecerse la escena, la sonrisa de Mikol se convierte en risa fresca y cantarina» (Marqués 1970: 40). Su risa es una en que se expresa un gozo sobre el cuerpo de su hermano. Esa risa cantarina es compartida con David, quien también admira el físico de Jonatán. Esta admiración se convierte a una adulación más seria:

MIKOL. ¿Lo ves?

DAVID. Sí. (*Se une al regocijo de MIKOL y ríe*). Tiene la agilidad de un pez.

MIKOL. (*Dejando de reír*). Ya sale. ¡Es hermoso su cuerpo!

DAVID. (*Quien ya no ríe*). Lo es. Como una copa sagrada.

MIKOL. Como un dios de las aguas (Marqués 1970: 40).

Las expresiones y la adjetivación utilizadas por Mikol y David evocan una conceptualización excesiva y edénica del físico de Jonatán.

Es importante destacar que esta es la única instancia en la obra en donde los personajes verbalmente expresan un placer, un goce hacia las apariencias físicas. Hay que recordar también que esta escena viene justo después del abrazo tierno entre David y Jonatán. Las emociones que antes sintieron se desarrollaron en un tiempo corto a una atracción física. Esta escena sirve como una respuesta a la perturbación que mutuamente sintieron y también continúa la atracción entre hermanos.

Aproximándome a esta escena con un lente *queer*, la dramatización exuberante del erotismo del cuerpo de Jonatán hace una *performance* del deseo explícito por parte de Mikol y David, que, como ellos afirman, Dios no les permite tener.

David reitera lo dicho en una de sus últimas adulaciones: «Como estatua de oro que Yahvé... no nos permite tocar» (Marqués 1970: 41). En esta exclamación se aclara que las atracciones no son permitidas por su Dios. Esta escena no se lleva a cabo solo por lo verbal, sino también por lo físico. A medida que elogian el cuerpo de Jonatán, David abraza a Mikol: «Durante la breve “letanía” David ha ido abrazando por la espalda a Mikol sin tener conciencia de ello» (Marqués 1970: 41). La consonancia entre lo verbal y lo físico en esta escena hace eco al previo abrazo entre David y Jonatán. David no se aproxima a Mikol apasionadamente ni tampoco evoca una atracción física hacia ella. Lo interesante es que mientras David la abraza, él continúa haciendo exclamaciones hacia el físico del cuerpo de Jonatán. Interpreto las acciones por parte de David como una expresión del goce en lo erótico del cuerpo de Jonatán. Ese regocijo —placer y goce— que siente y expresa verbalmente con sus exaltaciones hacia el cuerpo de Jonatán se desplaza en el cuerpo de Mikol. El cuerpo de Mikol, momentáneamente, sustituye el cuerpo de Jonatán.

Estos comentarios toman lugar sin la presencia de Jonatán. No es hasta más tarde que Jonatán entra en escena:

Entra Jonatán desnudo, chorreando agua, con un largo pedazo de tela que le servirá de «toalla». Al entrar, está secándose, totalmente

inconsciente de su desnudez. «En uno u otro caso, Jonatán viene feliz, casi eufórico ante su reciente contacto con la naturaleza» (Marqués 1970: 41).

Esta acotación desestabiliza el sentido de la palabra *naturaleza*. Con *naturaleza* se puede referir al ambiente, pero también a David, otro hombre. El estado eufórico de Jonatán es un momento *queer* por las múltiples definiciones de la palabra *naturaleza*. Las múltiples definiciones implicadas en «la naturaleza» plantean resignificaciones y abordan un diálogo con la ambigüedad. En otra acotación, Marqués simultáneamente intenta crear un diálogo y una crítica con el actor y la audiencia. El acto de un posible diálogo que permite el director y/o los actores un rol más activo para crear en esta obra es sumamente importante dentro de la trayectoria de la dramaturgia de Marqués, en donde, si bien recordamos, no se permitía ningún tipo de ambigüedad en la dirección:

(Si el público a estas alturas es puritano y el actor ¡a estas alturas! es muy pudoroso, puede este manejar la «toalla» de modo que oculte en lo posible lo que de modo eufemístico llamaríamos «sus partes». En el último caso, puede el actor, después de secarse, ceñir la toalla a su cintura como si fuese un «taparrabo» o ajustarla a sus hombros como si fuese túnica) (Marqués 1970: 41).

Hay que recordar que esta obra fue escrita en 1970 y estos tipos de comentarios hacia la desnudez eran un gran desafío. Si para el 1 de agosto de 2003 la obra de Robert Schrock *Naked Boy's Singing!* fue censurada en el Teatro Tapia, en Puerto Rico, por incluir desnudez, no podemos imaginarnos cómo hubiera sido recibido un desnudo masculino y que además podría tener connotaciones homosexuales en 1970⁸.

Teniendo en cuenta el momento histórico, puede decirse que la sugerencia de la desnudez es un aspecto totalmente desestabilizador en la escena del teatro puertorriqueño.

Este acto performativo es también interesante por el eufemismo utilizado por el dramaturgo para describir la genitalidad del actor. En las acotaciones, la frase «sus partes» aparece entre comillas, efectuándose de este modo un eufemismo performativo frente a un acto corporal implicado por el dramaturgo. También se crea ironía, por la connotación despectiva de la frase. Esta frase viene después de la exclamación «¡Si, a estas alturas!» (Marqués 1970: 41). Interpreto esta exclamación como un signo de la exasperación, que a su vez enfatiza la frustración que siente

8 En una entrevista acerca de la obra *David y Jonatán*, Joe Lacomba sostuvo: «En esa época era prohibido y no se podía hacer» (Lacomba 2008).

el dramaturgo hacia la condición prohibitiva del cuerpo desnudo en el escenario. La ejecución de este acto performativo revela la desestabilización de Marqués como dramaturgo y también la posición puritana de la sociedad puertorriqueña hacia la desnudez. La acotación, que en la producción literaria de Marqués se utilizaba exclusivamente para dirigir la obra, se desborda en un espacio para la expresión crítica y personal del dramaturgo. Marqués emprende un diálogo directo que está repleto de una crítica directa hacia el actor y el público que participa de una moral que, a su modo de entender, es exageradamente modesta y conservadora. Al criticar al público simultáneamente critica la censura que rige las escenificaciones de obras teatrales. Al criticar al actor, al público y, por ende, a la crítica y la censura, cuestiona sus valores. Este acto performativo está íntimamente unido al texto, puesto que se remite e incita un diálogo exclusivamente por parte del lector y, por consiguiente, la futura audiencia no tendría acceso a esta acotación.

En las mismas didascalias en donde los comentarios se hacen hacia la desnudez y el teatro, las acotaciones piden un cambio de estado anímico por parte de David y Mikol. Hasta este momento, David y Mikol estaban gozando y adulando la magnificencia del cuerpo de Jonatán. Simultáneamente, Jonatán también demuestra contentura, pero su contentura no proviene de los comentarios de David y Mikol, porque él no estaba consciente de los comentarios, ya que Jonatán no se percató de la presencia voyerista de los otros dos personajes y de las del futuro público. De repente las acotaciones piden que la contentura cambie: «En contraste, Mikol y David, quienes antes reían, ahora lo observan con sonrisas tenues que van desapareciendo» (Marqués 1970: 41). Inmediatamente, Marqués, en otra acotación, plantea una pregunta sobre el cambio de ánimo de los personajes y, a la misma vez, contesta la pregunta con otra interrogativa: «¿Por qué? ¿Quizá la misma desnudez, que parecía natural vista desde lejos en una piscina, resulta ahora perturbadora dentro del ámbito civilizado del palacio?» (Marqués 1970: 41). Otra vez, Marqués utiliza la palabra *perturbadora* en esta acotación, para describir el cambio en los personajes. El cuerpo desnudo de Jonatán dentro del palacio produce una emoción llena de perturbación. Esta emoción contrasta con las otras expresiones llenas de risas de deleite y regocijo. Parte de la excitación y del placer previamente experimentados por David y Mikol radica en el acto visual. Jonatán es «el objeto de estimulación sexual por medio de la vista» (Mulvey 1998: 1448). Las acotaciones piden que Jonatán salga de la piscina. En el texto, Marqués asocia la piscina con estar en la naturaleza y la entrada de Jonatán en el palacio como «un ámbito civilizado», como una posible razón por el cambio de humor por parte de David y Mikol. La mirada *queer* no

se refleja solo en la performatividad del cuerpo desnudo, sino también en el espacio que lo contextualiza. El lugar en donde se construye la performatización del cuerpo desnudo cobra un significado revelador porque el lugar desde donde se performatiza el cuerpo desnudo es lo que provoca y contextualiza el momento *queer*⁹.

Cuando el cuerpo de Jonatán y su *performance* estaban a una distancia, se interpretaba como un objeto de placer, mientras que cuando su cuerpo estaba circunscrito al ambiente cotidiano se interpreta de un modo inquietante, perturbador y desestabilizador. Marqués propone este razonamiento por el estado alterado de David y Mikol solo como una posibilidad, ya que le deja la decisión a los actores y a los posibles censores: «(Actores y censores llegarán a conclusiones propias, no necesariamente coincidentes)» (Marqués 1970: 41). Nuevamente, Marqués se aparta de la norma en sus acotaciones e incita un diálogo directo y abierto con los actores y los censores sobre la escenificación de la obra. Es sumamente necesario resaltar que la dirección de Marqués se definía por ser autócrata. Como explica Lacomba, «era parte de la obra» (Lacomba 2008). Sin embargo, en *David y Jonatán* el dramaturgo reitera su invitación a una codirección de su obra y advierte sobre una posible censura directamente. Las acotaciones también hacen *queer* los espacios públicos y privados, retando el binario de estos espacios. La expectativa de lo que es visto y representado en lo público y privado está invertida. El espacio público, donde se esperaría que se reprimiera la intimidad, es el espacio en donde los personajes están completamente cómodos compartiendo un momento privado. Si se entiende esta escena a través de la desestabilización llevada a cabo en la inversión de las acciones que se esperan en los lugares públicos y privados, se revela cómo el espacio y su utilización le dan forma a la obra. Es decir, los momentos *queer* en *David y Jonatán* son reflejados en la escenificación y los espacios en donde se performatiza. La escena de la performatividad de la desnudez desafía y desestabiliza las concepciones normativas del cuerpo desnudo en público como tabú y esta es reflejada en el espacio público que se redefine como un espacio *queer*.

Al distanciarnos de la crítica tradicional que compulsivamente asocia la producción literaria de René Marqués exclusivamente con lo nacional y lo político, subimos el telón a otras posibles lecturas que provean otra mirada y una nueva lectura de sus obras. Es importante recalcar que este distanciamiento no se fundamenta únicamente por ser interpretaciones

9 Para mayor información sobre el concepto teórico del «lugar desde dónde se habla», ver el artículo de Hugo Achugar «Leones, cazadores e historiadores: a propósito de las políticas de la memoria y conocimiento» (1997).

políticas, sino por el lugar desde donde se hacen estas lecturas. Como antes señalamos, las críticas tradicionales presuponen un patriarcado heteronormativo. Para poder entrar en diálogo con la teoría *queer*, este distanciamiento es necesario, puesto que es la heteronormatividad en que estas lecturas se basan y sus consiguientes construcciones se cuestionan. El otro distanciamiento que se efectúa en este estudio es la no aplicación de la biografía personal de Marqués a su texto. Los aspectos biográficos que han sido aplicados generalmente a las interpretaciones de las obras de Marqués se circunscriben al binario de su heterosexualidad/homosexualidad y no parten del lente teórico *queer*. El diálogo entre la teoría *queer* y la obra *David y Jonatán* revela las desestabilizaciones de la masculinidad a través de la performatización de los personajes, dirigida por la mirada *queer* del dramaturgo. El lente teórico también resalta los desbordes actualizados y performatizados por medio de las acotaciones que desestabilizan a Marqués de su propia producción literaria como un director autócrata convirtiéndolo en codirector. Y esto, como hemos señalado y apunta Lacomba, es sumamente importante y revelador:

Una característica de René es lo sutil: no importa que el tema sea el monte Moriah: se aplica a Puerto Rico. Siempre hay un hilito que se puede aplicar a Puerto Rico. Me parece muy importante ubicar la obra en su desarrollo temático de la obra, ubicar la obra dentro de la producción de René (Lacomba 2008).

Entonces, el lente *queer* se convierte en una herramienta más para ayudarnos a replantear no solo la performatización de la masculinidad en los tiempos bíblicos y los años 70 en *David y Jonatán*, sino también nos incita a reflexionar sobre la producción de Marqués y los binarismos existentes en su crítica tradicional y su público heteronormativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo (1997). «Leones, cazadores e historiadores: a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento». En *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, nro. 180, pp. 379–387.

ARROYO, Jossianna (2002). «Historias de familia: migraciones y escritura homosexual en la literatura puertorriqueña». En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 26, nro. 3, pp. 361–78.

CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo (1995). «Toward an art of transvestism: Colonialism and homosexuality in Puerto Rican Literature». En Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith (editores). *Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke University Press.

FOSTER, David William (1994). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.

_____ (2006). «Relations between queer and cultural studies». *Debating Hispanic Studies: Reflections on Our Disciplines*. En Luis Martín-Estudillo, Francisco Ocampo y Nicholas Spadaccini (editores). Consultado el 11 de abril de 2013 de <http://hispanicissues.umn.edu/issues/2006.html>

GAUTIER, Luis A. (1979). «René Marqués 1919–1979». En *Latin American Theatre Review*, vol. 12, nro. 2, p. 60.

JAGOSE, A. (1997). *Queer Theory: An Introduction*. Nueva York: New York University Press.

LACOMBA, José Joe (2008, agosto 5). Entrevista telefónica.

_____ (1970). *Symbolism in the Works of René Marqués*. Kansas City: University of Kansas.

LOVAAS, Karen; ELIA, John P., y YEP, Gust A. (2006). «Introduction: Shifting Grounds Surveying the Contested Terrain of LGBT Studies and Queer Theory». En *LGBT Studies and Queer Theory: New Conflicts, Collaborations, and Contested Terrain*. Nueva York: Harrington Park Press.

MARQUÉS, René (1970). *Dos dramas de amor, poder y desamor. David y Jonatán. Tito y Berenice*. Río Piedras: Editorial Antillana.

MONTES HUIDOBRO, Matías (1983). «Bíblica histórica puertorriqueña: la impotencia según Marqués». En *Crítica Hispánica*, vol. 5, nro. 2, pp. 149–168.

_____ (1986). *Persona: vida y máscara en el teatro puertorriqueño*, San Juan, Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

MORENO-URIBE, Edgar (2008). «Re: Una pregunta sobre *El día que me quieras*». Correo electrónico.

MULVEY, Laura (1998). «Visual pleasure and narrative cinema». En David H. Richter (editor). *The Critical Tradition. Basic Texts and Contemporary Trends*. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.

POTTLITZER, Joanne (1988). *Hispanic Theater in the United States and Puerto Rico*. Nueva York: Ford Foundation.

RAMOS-PÉREA, Roberto (2008, agosto). «Re: La obra *David y Jonatán*». Correo electrónico.

REITSMA, Richard Dale (2007). *Homosexuality and Race on the Plantation: Deconstructing Myths of National Identity, in the American South, Cuba and Puerto Rico*. Saint Louis: Washington University in St. Louis.

REYNOLDS, Bonnie Hildebrand (1998). *Space, Time, and Crisis: The Theatre of René Marqués*. Nueva York: Spanish Literature Publishing Co.

VÁSQUEZ ÁLAMO, F. (1970). «Análisis prologal». En René Marqués. *Dos dramas de amor, poder y desamor. David y Jonatán. Tito y Berenice*. Río Piedras: Editorial Antillana.

VILLANUEVA COLLADO, Alfredo (2007). «René Marqués, Ángel Lozada, and the Constitution of the (queer) Puerto Rican national subject». En *Centro Journal*, vol. XIX, nro. 1, p. 179–191.