

Quíntuples y el vértigo del teatro autorreflexivo de Luis Rafael Sánchez

Hortensia R. Morell

La inscripción del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez dentro de la postmodernidad se manifiesta ya en su primera novela *La guaracha del Macho Camacho* (1976). Su inagotable diálogo intertextual, su constante cuestionamiento de los límites genéricos, su escritura como experiencia misma de ruptura y dislocación lingüística, sus dimensiones paródicas y autoparódicas ciertamente la colocan en el marco que la crítica Linda Hutcheon le señala a lo postmoderno, y, dentro de la narrativa, a la paradoja metaficticia. Su segunda novela, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), hace incursión también dentro de ese campo de la creación como cuestionamiento constante de las convenciones y del proceso de la escritura, dentro de lo que la misma crítica considera típico de la parodia postmoderna: la transcontextualización que confronta obras en un juego de identidades y diferencias, el complejo reciclaje artístico y literario.

Entre ambas metaficciones, Sánchez también cultiva el teatro desde una perspectiva postmoderna con su más reciente pieza dramática autorreferencial, *Quíntuples* (estrenada en 1984). En esta muestra de metateatro, lo que el crítico alemán Manfred Schmeling define en *Métathéâtre et intertexte* como "juego dramático de forma reflexiva" o "teatro dentro del teatro" (Schmeling 5, 6), Sánchez formalmente dramatiza la dramaturgia y pragmáticamente provoca la incertidumbre ontológica del espectador desdibujando los límites entre la realidad y la máscara. Al mismo tiempo, plantea la convencionalidad de las relaciones familiares y los espejismos teatrales de la identidad, de acuerdo con la perspectiva de Elizabeth Burns cuando examina en *Theatricality* las bases escénicas de las teorías sociológicas del rol y su presencia en escritores como Pirandello, Brecht, Genet y Pinter.

Burns apunta especialmente cómo la obliteración de las fronteras entre vida privada y vida profesional en grupos teatrales como La Mama y Living Theatre señala la conciencia entre esas familias de actores de la convencionalidad teatral

de lo real: "An extreme development of this normal professional tendency can be seen in theatre groups such as La Mama and the Living Theatre. Such groups live as a family and try to obliterate the distinction between their professional and private selves; in fact they scarcely recognize the distinction" (Burns 153). Un tipo de agrupación de teatro familiar semejante existe ya en la tradición francesa con Molière y su *comédie des comédiens*, como observa Robert Nelson en *Play within a Play* (Nelson 63, 64), destacando la conexión entre la farsa y la voluntad de los actores de no despojarse nunca de la máscara. Y el mismo fenómeno caracteriza la contrapartida italiana de esas familias de actores, la *commedia dell'arte*. Mas corresponde a los personajes metaficticios del drama actual, según June Schlueter explica en *Metafictional Characters in Modern Drama*, la "visión bifocal" de lo real ficticio, donde ser y apariencia entran en un constante y problemático rejuego filosófico y artístico: "By insisting that the audience maintain bifocal vision, the playwright is constantly and overtly sustaining the dialectic which exists between reality and illusion" (Schlueter 13). La familia de actores de Sánchez en *Quintuples* ciertamente se guía por las pautas trazadas desde la tradición hasta el moderno personaje metaficticio encarnado en el Guildenstern de Stoppard cuando reza "Give us this day our daily mask" (citado por Schlueter 11).

Si Sánchez ya explora los límites de la *commedia dell'arte* en *La farsa del amor compradito* (estrenada en 1961) y desvela la mecánica teatral de acuerdo con las teorías brechtianas en *La pasión según Antígona Pérez* (estrenada en 1968), no es sino hasta *Quintuples* donde realiza la "visión bifocal" en la recreación crítica de la familia de actores en los quintuples Morrison. Mi estudio de *Quintuples* se propone relacionar esa visión con la calidad autorreflexiva de la obra: señalar sus manifestaciones metateatrales en su tematización del teatro como medio, en su problematización de modelos teatrales a través de la parodia y la autoparodia, en su exploración de las fronteras movedizas entre la representación y la realidad, entre la cordura y la enajenación, y la imposibilidad de (completar) la obra, motivos todos apuntados por Schmeling en *Métatêâtre et intertexte* como típicos del teatro dentro del teatro. En esa práctica teatral afincada en un profundo conocimiento técnico y formal del medio, Sánchez confirma las observaciones de Hutcheon en cuanto a las implicaciones hermenéuticas de la parodia postmoderna, "Perhaps . . . today's turning to parody reflects what European theorists see as a crisis in the entire notion of the subject as a coherent and continuous source of signification" (Hutcheon 1985, 4-5).

El juego teatral de *Quintuples* se conduce en un vertiginoso *tour de force* de deslizamientos de niveles de realidad: una actriz y un actor interpretan a actores que a la misma vez interpretan tres papeles correspondientes a tres miembros de una familia de actores (los cinco quintuples Morrison y su padre

libretista y director), que en un Congreso de Asuntos de la Familia presenta una función de fin de fiesta, pretendiendo improvisar. En secuencia y por separado, cada uno de los Morrison (Dafne, Baby, Bianca, Mandrake el Mago, Carlota y el Gran Divo Papá Morrison) se dirige directamente al público, haciéndolo así partícipe de la representación dentro de la representación: el público interpreta al público que asiste al Congreso. Y a ese auditorio cautivo le corresponde la tarea de meditar sobre el más obvio y apremiante de esos asuntos: cómo cada uno de los hermanos del quinteto se forja su persona, especialmente su identidad sexual, dentro de parámetros contrastantes casi siempre modelados de acuerdo con imágenes provenientes de los medios de comunicación masiva. Al mismo tiempo, contempla cómo esa identidad se fuga constantemente de sí misma, como amenazada por un mecanismo que la llevara a estallar. La visión bifocal a través del lente de la postmodernidad paródica produce ese inestable equilibrio.

Si el desdoblamiento apunta en la dirección del juego dentro del juego en la historia del teatro dentro del teatro, el título de Sánchez señala la posibilidad de un quintuplicamiento explosivo. En este sentido, cada personaje lleva indicios claros de la teatralidad que le permite ser a la vez nadie, el otro y el mismo. Cuando la primera se define, "¡Dafne Morrison!, modelo, finalista de certámenes, actriz . . . Quíntuple desde luego . . . lectora devota de Corín Tellado, lectora devota de Barbara Cartland, hago doblaje de películas de Hollywood . . . la voz en español de la Novia del Super Ratón . . . ¡Soy aspirante a mito!" (4-5), deja clara la enajenación de su estofa personal en los modelos de las cintas de celuloide y de la novela rosa. Y cuando reitera "Dafne Morrison, víspera de mito, aspirante a heredera de toda la belleza que reinó: Ava Gardner, María Félix, Sophia Loren, Brigitte Bardot" (8), confirma lo elusivo de su sustancia. Sánchez manipula las connotaciones clásicas de su nombre: Dafne es la ninfa transformada en laurel en el momento en que Apolo quiso poseerla, y Dafne Morrison, si no patológicamente ninfómana, va en constante fuga de marido en marido hasta el enano circense Besos de Fuego. Ya que el enano es un *gigolo*, su relación con Dafne es paradigmáticamente teatral: ella paga para hacer coincidir apariencia y realidad. A pesar de que se modela afín a las imágenes más apetecibles de la sexualidad, según las acotaciones "como Vanessa Williams . . . como si fuera un cruce mejoradísimo de la Catherine Deneuve y la Sonia Braga y la Jane Fonda . . . y la María Félix . . . y la Bette Midler . . . y la Diana Ross" (1), en su contacto con el público se conduce como la Dafne del mito clásico, es decir mujer sólo imagen, promesa, inaccesible en el momento de la posesión. Es lo que en inglés se denomina como la "teaser" y que las acotaciones apuntan muy claro en puertorriqueño: "Dafne Morrison tiende una mano para que se la bese un espectador, veleidosa la retira, se la tiende a otro y a otro con el resultado de una danza para pingas" (7).

Si Dafne concluye su parlamento con la sentencia "¡Nadie es lo que quiere ser!", Baby Morrison la sigue en escena proponiendo, tal un personaje de Genet, "Uno es también lo que los demás quieren" (26). Sartreanamente, Baby necesita de la percepción del otro para confirmar su existencia, y por eso utiliza fáticamente la lengua: entra con la pregunta "¿Se oye?" (19) y sale con la consecuente "¿Se me oyó? ¿Se me oyó claramente?" (29).¹ Baby necesita mantener el contacto con el otro precisamente para devolverle sus expectativas encarnadas: "Baby Morrison es tímido especulan. Baby Morrison es tímido reiteran. Baby Morrison es tímido establecen. ¡Y Baby Morrison termina por ser tímido aunque Baby Morrison no lo sea!" (26). Es la problemática de Sartre en *Saint Genet: Comédien et Martyr*, que resume Schlueter: "It is the very experience Genet himself had when he found himself labeled thief, homosexual, racketeer, traitor. If this was the image others had of him, then he would validate the picture by playing that role" (Schlueter 49). La descomposición del rostro de Baby en escena desde el patetismo y la desolación hasta el "grotesco final" (20) configura el paralelo con el rol encarnado por Genet, y que Schmeling aclara: "Sous le regard d'autrui, jouer un rôle devient une obsession" ("Bajo la mirada del otro, hacer un papel se convierte en obsesión," Schmeling 72). Así, la pieza juega paródica y vertiginosamente con la identidad sobre el modelo del personaje real Jean Genet, modelo a su vez de los personajes teatrales de ese dramaturgo francés.

Bianca Morrison, en lucha constante entre lo que quiere ser y lo que los otros quieren que sea, presenta imágenes en contradicción (femenina y masculina en su vestimenta, dueña aparente, seguridad que se quiebra en su conducta) que terminan por deshacerse por el retorno de lo reprimido, su lesbianismo, como una suerte de *Naranja mecánica*. En esa cinta de Stanley Kubrick la programación fisiológica del protagonista para alejarlo de su conducta delincuente falla porque no parte de una convicción moral. Y Bianca, condicionada a no fumar y reprimida sexualmente, tampoco tiene éxito en su programación. Se descompone en escena en la lucha entre fumar (lo que desea) y no fumar (para lo que ha sido condicionada), triunfando el deseo sujeto de la represión, índice de su lesbianismo. Bianca misma plantea su teatralidad conflictiva cuando se presenta dos veces, la segunda modificando la inicial: "Bianca Morrison. Bianca sí. Como Bianca Jagger. Papá Morrison dice no. Como las dos Biancas de Shakespeare" (32), "Voy a empezar de nuevo. No voy a repetir que me llamo Bianca Morrison. Tampoco repito la referencia de Shakespeare. Bianca por *La fierecilla domada*. Bianca por *El mercader de Venecia* . . . No es Bianca por Bianca Jagger" (35). Con ello apunta en Jagger hacia las mismas imágenes de los medios de comunicación masiva que mueven a su hermana Dafne, de la que se quiere distanciar no obstante y negar su identidad con ella cuando apunta, "No

exagero. No finjo. No hablo rebuscado. No me llamo Dafne Morrison" (33). Mediante los parlamentos de Bianca, Sánchez se coloca junto con uno de los maestros del juego dramático reflexivo y con una de sus obras de montaje más controvertible precisamente por ese juego metateatral: Shakespeare y *La fierecilla domada*.²

Mandrake el Mago también sugiere las paradojas de la gesticulación como realidad. Aunque interpretado por el mismo actor que Baby, aunque ambos comparten también el nombre de su padre (Ifigenio), la máscara del vestuario comienza a establecer la más clara diferencia entre ellos: del total desentono y desastroso patetismo de Baby, el mismo actor se transforma en un hombre de "elegancia apabullante," el "irremediamente bello" Mandrake el Mago (43, 44). A través de aquel nombre, Sánchez puntualiza siempre la teatralidad de sus personajes; evoca toda una historia teatral desde la *Ifigenia* griega hasta su recuperación por Racine y Goethe, entre otros. La *Ifigenia* de Racine se desarrolla precisamente en torno a una confusión de personas y sus destinos porque llevan el mismo nombre. Sánchez consigue al mismo tiempo la tensión del desdoblamiento, la paradoja de la identidad entre el mismo y el otro, siempre en forma paródica, según se observa en los comentarios de Bianca, alusivos al misterio cristiano de la identidad divina en la Santísima Trinidad (tres personas y un sólo dios verdadero): "Mandrake Morrison, Baby Morrison y el Gran Divo Papá Morrison. Tres personas distintas y un sólo nombre verdadero: Ifigenio. No es cómico. Es trágico. Papá todavía cuenta cómo le enfermaba su nombre. Cuando tuvo dos hijos varones decidió compartir su enfermedad. Mandrake Morrison se llama, realmente, Ifigenio Dos. Baby Morrison se llama, realmente, Ifigenio Tres" (33). Así, el contraste entre personajes con el mismo nombre y desempeñados por el mismo actor queda aun más asignado a la realidad del gesto. En Mandrake, el "napolitano apócrifo pero válido" de su presencia, modelada en los "grandes gesticuladores del cine italiano, Vittorio Grassman, Marcelo Mastroianni, Nino Manfredi, Alberto Sordi, Giancarlo Giannini" (44), lo convierte en contrapartida de su hermana Dafne. Como en el caso de Dafne, Sánchez conjuga la tradición y lo nuevo, en continuo cuestionamiento del medio donde se coloca. Mandrake resulta más complejo cuando se entiende su calidad de reelaboración del *Fausto* de Goethe, mediante las alusiones a la apuesta y al pacto con el diablo (50-53). Esa conexión con el mito se encarna en su capacidad traslaticia y contradictoria, que alcanza hasta su sexualidad mudable e inasible, "la coquetería -viril desde luego- con la que intenta asesinar a hombres y mujeres por igual" (50).

Carlota Morrison, en parte también por ser interpretada por la misma actriz que sus hermanas, empuja la incertidumbre ontológica hacia sus límites: "Corriente, corrientísima en su esencia y apariencia de esposa amantísima" (55),

contrasta en su "ordinariedad decente," con la espectacularidad de Dafne y Bianca. Carlota se inscribe dentro de la realidad de la hipocondria: "Hundida en ella misma, desaparecida en sus enfermedades" (56), trasciende postmodernamente el modelo de Molière en *Le malade imaginaire* cuando incluye el embarazo, la creación de la vida misma, dentro de su representación hipocondriaca. La hipocondria como forma de control de la realidad, en conflicto con su misterio o poesía, se subraya en el título del monólogo de Carlota, "Instrucciones generales para el público y algunos versos."³ Sánchez explora aquí la realidad de la demencia desde el nombre mismo del personaje, Carlota, alusivo a la enajenada emperatriz de México. Con ello, vuelve sobre su propia carrera dramática y las obras donde pondera la realidad del fingimiento y de la ilusión, superándose a través de la autoparodia. En *Los ángeles se han fatigado* (1961), el estribillo de la protagonista, "Mi nombre es Angela pero me dicen ilusión" (14, 16, 26, 29), resume la capacidad de su locura para recrear su vida de prostituta como una horriblemente bella mentira. Angela se dirige a su bebé imaginario, y tiene en sus desvaríos delirios de un pasado patriarcal perdido en Yauco, que relaciona con la historia de Maximiliano y Carlota: "Maximiliano nunca debió abandonar el imperio . . . Austria pudo ceder . . . Abuela repetía cada noche: Carlota es una mujer ambiciosa y ha roto todo el hechizo . . . Pero Carlota era noble y usaba peluca de rizos blancos" (24). La enajenada Angela evoca a la enajenada Carlota y se confunde con ella, como sugiere su identificación final: "Sale con la prestancia de una reina dejando abierta la puerta" (35). Al mismo tiempo, el teatro de Sánchez entra en un vertiginoso juego de reciclaje: Angela evoca posiblemente a la Carlota de Usigli (*Corona de sombra*), y en el caso de *Quíntuples* y su personaje de Carlota Morrison, Sánchez evoca a Sánchez (Angela), que evoca a Usigli (Carlota), evocando toda la realidad histórica demencial de una emperatriz (Carlota) ante el trastorno del Imperio en México.

Más significativo aún en cuanto a la autorreferencialidad de la obra, se observa el embarazo real/imaginario (hipocondriaco) de Carlota Morrison. Cuando Carlota le informa al público que "las criaturas están colocadas en posición de salir, con la cabeza encajada hacia abajo. El parto se prevee sin mayores dificultades. Será un parto largo, eso sí. El médico nos informó que son ¡quíntuples!" (63), resulta que una quintuple dentro de *Quíntuples* está a punto de dar a luz quintuples que sólo tienen la existencia sicosomática que les brinda Carlota. En esa reflexividad con calidad de espejismos de muñeca rusa, Sánchez pone en duda la realidad misma de la obra y de su representación, y con ello la del público y el lector. Utiliza una suerte de "puesta en abismo" (*mise en abyme*) o "regreso infinito," la autorréplica continua típica, según Linda Hutcheon y Manfred Schmelting, de la parodia postmoderna, de la metaficción y del metateatro.⁴

En el caso del Gran Divo Papá Morrison "como una estrella cinemática que desconoce su ocaso" (68), el personaje problematiza las conflictivas imágenes culturales del machismo y la vida familiar. Con ello vuelve sobre el territorio explorado en *La guaracha del Macho Camacho* al mismo tiempo que se ubica anticipadamente en la zona conflictiva y contradictoria de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. No sólo pondera su epíteto de "Semental," "Los hombres estamos hechos de carne débil . . . Frívolos pero inocentes picaflores, víctimas de la cultura" (70), sino también justifica su infidelidad matrimonial, motivo de su impotencia: "el matrimonio es una institución penitenciaria" (72). Papá entra en el juego metateatral en sus alusiones a Shakespeare, "Voy a morir en el escenario como mueren los actores ingleses. ¡Y no saberme Hamlet de rabo a cabo!" (72). En su conexión con la última novela de Sánchez, el personaje contrapone los parámetros sexuales de conducta instalados mediante los íconos de los medios de comunicación masiva y su realización en la vida cotidiana. Según puntualiza el título de esa novela, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, lo validado a nivel de esos íconos culturales resulta repulsivo como conducta práctica. Papá Morrison cita a Daniel Santos como guía en su lance amoroso: "como dice el bolero que canta el Inquieto Anacobero Daniel Santos, testigo ocular de mi accidente, mi desgracia" (75), "El Inquieto Anacobero Daniel Santos me exhortaba, cómplice y dichoso: Adelante, hombre enamorado . . . Adelante hombre favorecido por la vida y por la aventura" (76). Mas también observa las contradicciones de la cultura cuando sigue las pautas recomendadas por los medios de propaganda musical: "Un lance galante, atrevido, nocherniego; lance que la humanidad aplaude cuando lo oye en forma de bolero que compone el genio de Pedro Flores. Y que aborrece en cuanto le ocurre a cualquier hijo de vecino" (75).

Además de esa exploración paródica de los niveles de realidad de los personajes, *Quíntuples* también muestra señales típicamente metateatrales según las especificaciones de Schmeling, como son el prólogo y el epílogo. Dentro de la escena final del Gran Divo Papá Morrison se observa una parte que funciona como epílogo, al mismo tiempo echando mano del motivo autorreferencial de la imposibilidad de completar la obra.⁵ Narrando sus aventuras amorosas, Papá Morrison llega al momento de la caída final que le ha dejado inválido en su flamante silla de ruedas, "No pude más, no pude más, no pude más" (77). Y en un desliz de niveles, según las acotaciones, "El Gran Divo Papá Morrison, o El Actor que interpreta a Papá Morrison," exclama también "más allá de la euforia": "Yo tampoco puedo más. No puedo fabular más. No puedo armar más imaginaciones con palabras. No puedo construir más peripecias de unos quíntuples inventados y del Padre también inventado que los acompaña" (77). En cuanto al motivo de la imposibilidad de completar la obra, *Quíntuples*

establece un diálogo intertextual con *Tres tristes tigres* y su última línea al final de su "Epílogo," "Ya no se puede más." También lo hace con *Cien años de soledad* y la imposibilidad del personaje de Aureliano Buendía de llegar al final del pergamino de Melquíades para descubrir su propia muerte, motivo que se sugería ya en los indicios del parlamento de Mandrake El Mago. Cuando, justo a mitad de la pieza, Mandrake funciona como director que comenta, resume y adelanta la obra en su calidad de teatro, presenta también varias referencias metaficticias: "El turno de morir a cada quien está asignado en los pergaminos de Melquíades el Gitano" (45).⁶

Mas en su calidad de epílogo, el final es mucho más complejo y vertiginoso. Es allí donde se desenmascaran la Actriz y el Actor, desmaquillándose frente al público mas paradójicamente dando a entender que son actores que hacen el papel de actores: se desenmascaran reafirmando su realidad de máscaras. Estructuralmente, esta escena opera una suerte de repliegue de la obra sobre sí misma mediante el juego de paralelismos y repeticiones con variación que establece con la primera escena. Son los parlamentos correspondientes a Papá Morrison y Dafne, significativamente el libretista del conjunto y la hija que propone la improvisación de esa noche. Aunque considerada por todos como la más loca del grupo, Dafne es también la hija más afín a su padre, relación que se sugiere en la identidad de partes de sus parlamentos (2/68, 4/68), además de en la semejanza de sus títulos correspondientes. La escena primera se anuncia "Dafne Morrison habla del amor y sus efectos," mientras que la sexta de cierre lee "El Gran Divo Papá Morrison habla de la imaginación y sus efectos." La sustitución de "amor" por "imaginación" parece identificarlos, operando a ese nivel el desenmascarar del "libreto que escribió Papá Morrison sobre las grandes ilusiones de la vida en familia, sobre la urgente necesidad de amar" (23) con la improvisación del fin de fiesta a urgencias de Dafne. Sánchez logra aquí el cuestionamiento ontológico simultáneo al creativo, según completa la identidad de "amor" e "imaginación": la teatralidad o fingimiento de la realidad. Dafne define el amor: "Una mentira, una hermosa mentira que era una hermosa maroma entre ella y él . . . Y el amor es, por más que lo embelequen, una maroma audaz, un feroz riesgo" (7). Y el Actor que interpreta a Papá Morrison comenta al público, "No queremos ahondar más en la magia porque le dañamos la magia. Porque se arriesga la hermosura de su mentira. Una mentira que es como una maroma entre ustedes, el público y nosotros, los actores," "Y el teatro es, por más que lo embelequen, una maroma audaz, un feroz riesgo" (78, 79).

Al identificar teatro o imaginación con amor o realidad, y definirlos en la "hermosura de su mentira," Sánchez vuelve sobre un problema que le apasionaba ya, no sólo en *Los ángeles se han fatigado* (1961), sino también en *Casi el alma* (1964) y *La parábola del andarín* (estrenada en 1979). Maggie, de *Casi el alma*,

prostituta en la miseria pero incapaz de prescindir del cine de la tarde, provee con su profesión la mentira del amor falso: "Todos andan buscando . . . la ilusión" (33). Con el Hombre/Cristo inventa el milagro que ellos mismos acaban por creer, cambiando su nombre por el del personaje que interpreta, Magdalena: "La verdad es casi siempre mentira pero está tan bien construida que incluso los que los saben llegan a creer la mentira de que es verdad" (48). Angela, de *Los ángeles*, también es una prostituta que crea con su oficio la mentira hermosa, y en *El andarín* la protagonista femenina, Futura Estrella del Cine Mexicano, adelanta el modelo de Dafne Morrison. Sánchez incurre así en la autoparodia y en la parodia postmoderna puesto que presenta esa cuestión tan afín al teatro de Pirandello con un epígrafe que toma de Tennessee Williams, *Sweet Bird of Youth*: "Monsters don't die early; they hang on long. Awfully long. Their vanity's infinite, almost as infinite as their disgust with themselves." Los protagonistas de Williams, el actor fracasado y rebajado a *gigolo* (Chance Wayne) y su cliente, la actriz envejeciente e incapaz de discernir si está o no en la decadencia (Princess Lagos), viven ambos la monstruosidad de sus respectivas máscaras, maestros de la hermosura de la mentira.

Corresponde, por fin, comentar la presencia del prólogo como señal de metateatralidad. En la historia del teatro dentro del teatro, ese prólogo se comunicaba directamente al público, usualmente mediante el personaje que representaba a un director en escena. El "Prólogo a la representación" de Sánchez, al contrario, sólo es accesible al público lector, manifestándose con ello otra forma de exploración de límites: la obra tiene calidad a la vez dramática y narrativa (¿contrapartida de la presencia de procesos dramáticos en *La guaracha*?). No obstante, importa más en cuanto a los códigos de montaje y a los indicios de interpretación que establece, reafirmando la colocación consciente, postmoderna, de la obra dentro de la historia literaria del teatro: "*Quintuples* es un vodevil, un sainete de enredos. Es, también, la parodia de una comedia de suspenso. Y, finalmente, una aventura de la imaginación, una obra dentro de otra obra" (xv).

Entiendo que Sánchez opta por este rejuego vertiginoso como paralelo a lo efectuado narrativamente en *La guaracha*, donde observaba el maridaje de tradiciones y lenguajes cultos con los populares. Al seleccionar "vodevil" y "sainete de enredos" se vale del teatro alterno, de vena popular, para reanimar el "drama legítimo" en una revitalización postmoderna de las tablas. Coincide, al utilizar el saiente de enredos, con los revitalizadores del teatro español a través del modelo de Arniches.⁷ Más importante aun, la opción de vodevil y sainete representa una solución efectiva al dilema del distanciamiento que preocupa tanto a Sánchez y que lo llevara antes a la farsa (*La farsa del amor comprado*) y la vena brechtiana (*La pasión según Antígona Pérez*).

El vodevil (de origen francés mas transplantado exitosamente a los Estados Unidos) y el sainete de enredos (representativo del "género chico" español) son equivalentes del "music-hall" británico. Según Peter Davison en *Contemporary Drama and the Popular Tradition in England*, la importancia del music-hall en el mejor teatro actual se adscribe a la complejidad de la respuesta que exige del público teatral: su vacilar entre participación y distancia. Contrario al "total suspension of disbelief" del drama legítimo y a su diferenciación clara entre el público y la escena mediante la iluminación de las tablas y oscuridad de la sala, el music-hall provee una situación de fronteras movedizas entre descreimiento y suspensión, en un público consciente de que está en el teatro, pero a la vez capaz de entrar y salir de lo narrado a la función misma. En *Quintuples*, las direcciones del prólogo especifican de entrada: "Aunque no lo sabe de inmediato, el público espectador de *Quintuples* interpreta al público asistente a un Congreso de Asuntos de la Familia" (xiii). También indican la opacidad del escenario, con una misma luz para el público y la escena, y telón al final del Acto Segundo, no en el Intermedio. Además, observan el contraste requerido entre esa parquedad y el "histrionismo permanente," "la locura instalada en la cordura," "la wagnerización de las anécdotas o de su relato al público": sobriedad ambiental vs "yo histórico" (xiii). Esa tensión de niveles de realidad se anota en las acotaciones que apuntan deslizamientos: "Dafne Morrison entra y sale del relato central mediante unas coqueterías fogosas" (3), "Continuando el relato entusiasmada, yendo de persona en persona" (7).

El análisis de Davison es relevante para *Quintuples* en cuanto el crítico esclarece el fracaso de las teorías de Brecht dentro de un contexto británico, con un público acostumbrado por el music-hall al vaivén entre identificación y distanciamiento. Davison observa la importancia del teatro isabelino en la pervivencia de esa tradición, especialmente la influencia del "induction drama" de Jonson (drama que incluye la alocución directa al público) sobre el metateatro alemán de Tieck, que a la vez influye sobre Pirandello (durante sus estudios en Alemania), y éste sobre Brecht. Sánchez deliberadamente se aparta de la vena brechtiana cuando establece en el "Prólogo": "De ninguna manera, bajo ningún pretexto de experimentación, distanciamiento o muestra de originalidad, deberán dichas acotaciones ofrecerse al público" (xiv). Se mueve en la dirección no menos compleja de *Quintuples* como "diálogos para una voz" (xiv), comparables al teatro para personajes y público de Pinter, dramas que aclara Davison: "They are not simply plays for two or three characters respectively, but plays for character and audience -just as a music-hall act or song is for performer and audience" (Davison 66).

En esta exploración teatral del teatro, de la realidad teatral y de la teatralidad de lo real, Luis Rafael Sánchez se observa en completo dominio de la historia de

esa misma exploración. Su enfoque postmoderno paródico le permite volver sobre la historia del teatro (su propia obra inclusive) para replantear dilemas tan urgentes como los de la naturaleza de las relaciones de identidad, especialmente en lo que compete a las definiciones familiares y culturales de la sexualidad y la personalidad. Mas no se limita a la experiencia teatral: *Quintuples* se enriquece simultáneamente mediante la incorporación transgénica de motivos de la metaficción narrativa (también la propia). En su calidad de reciclaje que no alcanza solución o integración final (según se destacara en el motivo metateatral y metaficticio de la imposibilidad de completar la obra), la pieza cumple con lo apuntado por Linda Hutcheon en torno a la política de lo postmoderno y de sus factores paródicos. En *The Politics of Postmodernism*, Hutcheon aclara en cuanto a sus elementos formales: "Not only is there no resolution (false or otherwise) of contradictory forms in postmodern parody, but there is a foregrounding of those very contradictions" (Hutcheon 1989, 94). Para la crítica, y habría que decir paralelamente para Sánchez en *Quintuples*, el cuestionamiento formal corresponde al ontológico: "postmodernism works both to underline and to undermine the notion of the coherent, self-sufficient subject as the source of meaning or action" (Hutcheon 1989, 108). Si queda al lector o al público espectador de *Quintuples* certidumbre alguna, es tan sólo la del vértigo.

Temple University

Notas:

1. Roman Jakobson explica la función fática de la lengua: "Hay mensajes que sirven sobre todo para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona ('Oye, ¿me escuchas?'), para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene" (Jakobson 356). Esta función se ocupa de mantener el contacto entre el emisor y su receptor, indispensable para Baby poder saberse percibido.

2. Tori Haring Smith dedica especial atención en *From Farce to Metadrama* a la historia del montaje de *La fierecilla domada* y a los problemas que representa para ese montaje su calidad metateatral.

3. Este control se esclarece en los comentarios de Peter H. Nurse cuando observa al hipocondriaco de Molière en *Le malade imaginaire*: "The instinctive tendency of the human ego is to attempt to dominate reality, to bolster self with a fictitious self-esteem and sense of authority in the face of the unpalatable evidence of its own inadequacy. Molière's protagonists are all, in a sense, *imaginaires* who create a false image of their own self which disguises the truth and serves to conceal their own insecurity" (Nurse 30). La enajenación como forma de control se observa también en el teatro de Pirandello, paradigmáticamente en *Enrique IV*.

4. Linda Hutcheon comenta la *mise en abyme* como parte de la paradoja metaficticia de la autorreflexividad: "the 'regressus in infinitum' suggests that there may exist more than just simple mirroring in *mise en abyme* . . . Lucien Dalenbach's extensive study of this reflexive modality, in *Le récit spéculaire* (Paris: Seuil, 1977), traces the term itself back through its critical heritage in the works of C.E. Magny and P. Lafille in the 1950's to Gide's own use, taken from the heraldic image of an escutcheon bearing in its center a miniature replica of itself" (Hutcheon 1980, 55). Hutcheon también la conecta con la parodia postmoderna: "the novel today often still claims to be a genre rooted in the realities of historical time and geographical space, yet narrative is presented as only narrative, as its own reality -that is artifice. Often overt narratorial comment or an internal self-reflecting mirror (a *mise en abyme*) will signal this dual ontological status to the reader. Or . . . the pointing to the literalness of the text may be achieved by using parody: in the background will stand another text against which the new creation is implicitly both to be measured and understood" (Hutcheon 1985, 31). Schmeling también conecta la puesta en abismo con la metateatralidad en Tieck, particularmente en *El mundo al revés*: "Ce passage nous montre un *jeu dans le jeu* non seulement dramatiquement actualisé, mais encore éloigné d'un degré par un texte qui s'approche de la narration et qui annonce les procédés du *Episches Theater* de Brecht et de certaines formes modernes de la *mise en abyme*" (Schmeling 6-7).

5. Schmeling explica el fracaso de la representación teatral en el interior de la pieza como un motivo tradicional, y el que practica Tieck como un desarrollo más complejo de ese motivo en cuanto cuestiona más profundamente la posibilidad misma de la pieza como obra de arte: "L'échec de la représentation théâtrale à l'intérieur de la pièce est un motif traditionnel . . . L'échec du jeu de Tieck, par contre, met en question la comédie comme moyen de communication artistique général. Au moment même de sa naissance, ce théâtre semble se suicider" (Schmeling 45).

6. Otras alusiones metaficticias se comprenden cuando el personaje narra la historia de Noé con referencias directas a Fellini y García Márquez (47, 48). Todo el parlamento de Mandrake el Mago destila metateatralidad, desde su entrada misma marcando el fin del Intermedio (44), hasta su función como maestro de ceremonias y director de montaje (44-45). También es instrumento de reflexión teatral cuando recurre al metalenguaje de la ficción para plantear las contradicciones de la fabulación escénica (50). Mandrake también resume con sus titulares lo ya representado (las historias de Dafne, Baby y Bianca), y anticipa lo por venir (la de Carlota y su hipocondría, 48-49).

7. Dentro de la tradición española es precisamente Carlos Arniches, con su estilización del género chico (sainete) hacia la tragicomedia grotesca paralela al grotesco pirandelliano, quien se presenta como modelo a los nuevos dramaturgos. Según Lauro Olmo, "Una de las figuras, no ya más importantes, sino claves de nuestro teatro último, es don Carlos Arniches" (citado por Ruiz Ramón 48).

Obras citadas:

- Burns, Elizabeth. *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman, 1972.
- Davison, Peter. *Contemporary Drama and the Popular Dramatic Tradition in England*. London: Macmillan Press, 1982.
- Haring-Smith, Tori. *From Farce to Metadrama: A Stage History of The Taming of the Shrew*. Westport: Greenwood Press, 1985.

- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- _____. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- _____. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1980.
- _____. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Jakobson, Roman. "Lingüística y poética," en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975, trad. Josep Pujol y Jem Cabranes.
- Nelson, Robert J. *Play within a Play. The Dramatist's Conception of His Art. Shakespeare to Anouilh*. New Haven: Yale, 1958.
- Nurse, Peter H., ed. *Molière. Le malade imaginaire*. London: Oxford University Press, 1965.
- Sánchez, Luis Rafael. *Casi el alma*. Río Piedras: Cultural, 1974.
- _____. *La farsa del amor comprado*. Río Piedras: Cultural, 1976.
- _____. *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: La Flor, 1976.
- _____. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- _____. *La pasión según Antígona Pérez*. Hato Rey: Ediciones Lugar, 1968.
- _____. *Los ángeles se han fatigado*. Río Piedras: Cultural, 1976.
- _____. *Quintuples*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985.
- Schlueter, June. *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York: Columbia, 1979.
- Schmeling, Manfred. *Métatêâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.