

Lo uno y lo múltiple: Farsa e incesto en *Quíntuples* de Sánchez

Priscilla Meléndez

Incestuous propagation leads to formless duplications, sinister repetitions, a dark mixture of unnamable things. In short, the incestuous creature exposes the community to the same danger as do twins.

.....

Sophocles treats the essential elusiveness of the heroic difference with relentless irony, making it plain that the most conspicuous examples of "individuality" are put in doubt at the very moment when they seem strongest and most valid—when, in short, they are brought into violent opposition with another individual who turns out to be almost identical.

-René Girard, *Violence and the Sacred*

El humor, la máscara, la agresión, la burla, el excesivo histrionismo o el mero exceso, la violencia, la risa, la locura son expresiones que han sido asociadas, en distintos momentos de su desarrollo, con el género farsesco. La pluralidad de niveles semánticos de la farsa, la diversidad de elementos que la componen y la resistencia de éste y de todos los géneros a conformarse a una definición, acentúan la disparidad de perspectivas desde las cuales podemos examinar la farsa.¹ Por ello, la exégesis de una estructura que como parte de su esencia procura subvertir los rituales sociales que nos son familiares—en ocasiones mostrando a través del ritual la naturaleza esquemática de la vida, y en otras ocasiones subvirtiendo o dándole un inesperado y desordenado final al ritual (Bermel 8)—nos permite igualmente explorar la capacidad de la farsa de parodiarse a sí misma, de dismantelar sus propios rituales o esquemas. La complejidad dramática y genérica de *Quíntuples* (1984) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, sugiere precisamente el examen de esta pieza a partir de un doble pero interdependiente dismantelamiento tanto de lo social como de lo artístico. El enfrentamiento de este drama con las "reglas" o convenciones artísticas y sociales revela la dimensión farsesca de la obra y a la vez nos permite indagar en torno a aquello que ha sido revertido, o bien, negado.

Intentamos explorar el sistema de opuestos, de estructuras que se construyen y desmantelan en el proceso de ser representadas, que propone la pieza de Sánchez y que a su vez refleja la naturaleza "peligrosa, destructiva y tormentosa" de la farsa como forma antigua de hacer reír (Bermel 13). Es decir, el carácter dual de dicho género estimula la coexistencia de sistemas en apariencia contradictorios que aparecen ejemplificados en el desconcierto del público entre escenas tan irrisorias como lo pueden ser trágicas.

Más allá de la mera asociación entre los elementos mencionados antes (humor, máscara, burla, violencia, etc.), pretendemos decodificar cómo éstos han sido consciente o inconscientemente hiperbolizados, cuestionados, parodiados, desmantelados e invertidos en *Quíntuples*. El enmascaramiento de la realidad a través de la farsa—o al menos de ciertas realidades de naturaleza política, social, existencial o artística—y el desenmascaramiento de la farsa a través del carácter referencial del discurso literario, pone de manifiesto el aspecto reflexivo y trascendente de un lenguaje en apariencia vacío, irreflexivo y sin sentido que tradicionalmente se asocia con la farsa. Por ello, no resulta sorprendente descubrir las implicaciones sociales y artísticas, y el tono a la vez paródico y trágico de la implícita actividad incestuosa (como expresión deformada, y grotesca del amor) que permea *Quíntuples*. De forma indirecta, la farsa de Sánchez nos remite a uno de los mitos más trascendentes de la historia y a algunas de las tramas más reconocidas del teatro clásico como lo son las de *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y la *Antígona* de Sófocles, *Fenicias* de Eurípides y el *Edipo* de Esquilo.² Sánchez, en su contemporización del discurso mítico no sólo teatraliza desde un punto de vista político la historia de Antígona en *La pasión según Antígona Pérez* (1968), sino que en *Quíntuples* recrea con evidente ironía algunos de los aspectos más problemáticos de las estructuras familiares representadas a través del mito y la tragedia edípica. La confrontación entre una visión convencional de la familia y la implícita sugerencia del origen incestuoso de ésta crea un ambiente farsesco y pone de manifiesto la falsedad de las relaciones y acciones de los personajes. La interdependencia entre los cinco hermanos y el padre—quienes nunca dialogan en escena—adquiere dimensiones aún más grotescas cuando reconocemos el simultáneo carácter plural y singular del (los) protagonista(s), es decir, se trata de dos actores-personajes que desempeñan el papel de las seis figuras principales. En última instancia, tanto el incesto como la farsa son manifestaciones deformadas, grotescas y exageradas del amor y del arte, y en el caso de *Quíntuples* ambos esquemas pretenden subvertir las fórmulas tradicionales de la comunicación familiar y teatral.

"Outrage to family piety is certainly at the heart of farce as we know it . . .", señala Eric Bentley en su ensayo titulado "Farce," comentario que nos

invita a establecer de inmediato un vínculo temático entre *Quíntuples* y lo que este reconocido crítico norteamericano considera los códigos de la farsa (284). La pieza de Sánchez trata precisamente de la familia Morrison, compuesta por el Gran Divo Papá Morrison y sus quintuples Dafne, Baby, Bianca, Mandrake y Carlota, que ha sido invitada a participar en el Congreso de Asuntos de la Familia. Cada uno de ellos se presta a discurrir principalmente sobre el tema del amor y la imaginación, pero inevitablemente terminan examinando el acto de discurrir o el ente que discurre frente al facistol o atril. A través de seis monólogos o "diálogos para una voz", como los llama Sánchez, tenemos acceso al pasado familiar de los Morrison, a su individualidad presente, y en última instancia, a la interacción de ambos. Como señala Jorge Martínez en una de las primeras reseñas de la obra al comentar sobre los actores y sus respectivos papeles:

Francisco Prado recorre la gama desde la 'timidez' fantasiosa de 'Baby Morrison', pasando por la engreída y altanera personalidad de 'Mandrake Morrison' hasta llegar al desbordante y lujurioso 'Papá'. Por su parte, Idalia Pérez Garay rompe el hielo con una Dafne despampanante, nos congela en la frigidéz imperiosa pero equívoca de Bianca, para luego traer a una hilarante y dominante hipocondríaca, Carlota. (*El Día*, "Por Dentro", 5 oct. 1984)

La despampanante Dafne, que además de aspirante a mito es la voz en español de la Novia de Super Ratón, narra sus veleidades amorosas y su deseo de abandonar la familia. Esta secreta aspiración también la comparte su hermano Baby, pero la evidente cobardía de éste y la dependencia psicológica que experimenta ante su supuesto gato llamado Gallo Pelón le impide salirse del opresivo ambiente familiar. La hostilidad de Bianca y su reprimida sexualidad contrasta con la frivolidad y excesiva virilidad de su hermano Mandrake el Mago, quien constantemente llama la atención del público en torno a la naturaleza del arte y la representación. Carlota, a diferencia de sus dos hermanas, no discurre en torno al amor, sino que lo "encarna" a través de un embarazo. Maestra de español al fin, dedica toda su intervención a darle instrucciones muy precisas al público—y a algunos miembros en específico—de lo que deben hacer en caso que ella se precipite a dar a luz en escena. Finalmente, la figura del Gran Divo Papá Morrison (vestido de frac y con su fresca camelia en la solapa) sale a escena para discurrir sobre la imaginación y sus efectos en su característica silla de ruedas que lleva luces intermitentes, bocina y un bar con copas. Pero, en última instancia—y más allá de los seis monólogos—, la brevísima conversación que tiene lugar al final de la pieza

entre los únicos dos actores de la representación, quienes remueven su maquillaje frente al público, concluye ridiculizando el carácter teatral, fabuladorio, falso y farsesco de esta familia y de lo que cada uno ha "improvisado" en escena. El desenmascaramiento de la realidad de los actores-personajes (que de seis pasan a ser dos) problematiza las expectativas del discurso farsesco cuyo significado debía ser unívoco y transparente. Es decir, el antagonismo que dramatiza la obra entre lenguaje y acción teatral—entre lo que se dice y lo que se hace—, entre una familia que pretende encarnar la unión pero que más bien revela el quiebre de la relaciones sociales, destaca la disparidad de las estructuras que constituyen la "realidad" familiar y artística. La ausencia de interacción entre los personajes, la presencia de un atril, la escasez de decorado y la minimización en el juego de luces y de efectos musicales subraya el esquema de contradicciones evidente a lo largo de la pieza y el dismantelamiento de los códigos tradicionales del género teatral a través de la farsa.

El juego entre el implícito diálogo entre personajes y público a través de seis monólogos con visos de conferencia, la visión paródica de la comedia de suspenso que destaca el propio dramaturgo, y el falso carácter "improvisatorio" que pretende exhibir el drama (que nos remite a los pseudo-códigos de la *commedia dell'arte* teatralizados por Sánchez en una de sus primeras piezas, *Farsa del amor compradito*, 1960), promueven una discusión de *Quíntuples* en términos de su desarrollo farsesco. Reconocemos que en ningún momento la pieza de Sánchez pretende enmascarar ni su tono lúdico, ni su conflicto genérico, ni el patetismo psicológico y moral de los seis personajes representados por dos actores, ni su preocupación con la propia actividad teatral a través de la estrecha relación de los personajes con el público. Pero aunque el escueto, o más bien, descarado vínculo de la obra con los elementos asociados con la farsa, el vodevil y el sainete parecería eximirnos de analizar la pieza a la luz de las convenciones que definen estos géneros teatrales, el drama parece insistir en el análisis de la trama—de lo que se dice—a la luz del sistema dentro del cual se expresa. Es decir, la obra subraya el modo en que la acción es determinada por el marco que la contiene. Enfocaremos, pues, el examen de *Quíntuples* en la dramatización del carácter oximorónico y aporístico del texto teatral y de su discurso comunicativo.

Señalamos antes que dentro de un esquema de dualidades y evidentes contradicciones, la ausencia de diálogo en escena entre los hermanos y el padre, y la excesiva sexualidad que éste manifiesta en la relación con sus hijos cuestiona los esquemas familiares más tradicionales y la unidad e identidad de los quíntuples. Paralelamente reconocemos cómo las múltiples dimensiones de la farsa iluminan el esquema de opuestos que pretendemos destacar. Por

ejemplo, al definir la farsa se ha destacado con frecuencia la superficialidad de ésta: "[Farce] is also unintellectual, unpsychological, and uncomplex, with energetic, dream-like characters pursuing their impulses and gratifications with an amazing singleness of purpose" (Charney 97). Pero más allá de esa aparente simplicidad, descubrimos en el drama de Sánchez cómo la dramatización explícita y sistemática de acciones vinculadas a este género destaca la estructura de contradicciones sobre la cual está construida la pieza, y por ende, la complejidad de ésta. A través de una acción y un lenguaje que exhibe sus posibilidades, límites y expectativas percibimos la capacidad de la farsa de desarmar al crítico, de trascender la propia crítica. La obra, como aparente "trabajo de autocrítica", o bien como un comentario en torno a la actividad familiar, o teatral y creativa, convierte el acto interpretativo, no en una mera paráfrasis de la acción, sino en la poetización, parodia y falsificación del discurso crítico. Como señala Sánchez, *Quintuples*, además de vodevil y sainete de enredos, es "también la parodia de una comedia de suspenso", donde se define, expone y simultáneamente se desmantela el propio planteamiento genérico.³ *Quintuples* es a la vez texto, comentario de texto y pretexto para teatralizar el triunfo del arte frente al fracaso vital de los personajes.

Dentro de la amalgama de acciones, temas y conflictos de la pieza, reconocemos en la relación familiar el núcleo principal de contradicciones que resalta la obra. La temática del amor, como parte esencial de la retórica de la familia—sobre todo si se trata de un congreso sobre asuntos que le conciernen—explora tanto el discurso de los participantes como las manifestaciones del amor que cada uno de ellos es capaz de exhibir, revelar, o incluso esconder. Las evidentes variaciones del amor expresadas y vividas por los personajes entran en conflicto con los esquemas tradicionales, con las expectativas básicas de una familia de hermanos que por su quintuplicidad deben estar física y psicológicamente ligados, particularmente si pensamos que se gestaron simultáneamente.

Resulta significativo que Bentley, en su ensayo ya citado sobre la farsa, destaque el papel que desempeña el común triángulo amoroso característico del drama moderno y caracterizado en la relación esposo, esposa y amante. Pero señala que, más allá de una mera obsesión por el adulterio, el dramaturgo contemporáneo oculta su verdadera obsesión por el incesto, es decir, enmascara su recóndito interés por el triángulo padre, madre e hijo. Para Bentley es precisamente a través de la farsa que el público puede expresar o canalizar sus más íntimos deseos y secretos, aquellos que le son vedados articular—como lo sería, por ejemplo, el incesto: "Farce in general offers a special opportunity: shielded by delicious darkness and seated in

warm security, we enjoy the privilege of being totally passive while on stage our most treasured unmentionable wishes are fulfilled before our eyes by the most violently active human beings that ever sprang from the human imagination" (285).

Pero a diferencia del esquema dramático que ofrece Bentley de las relaciones entre los personajes, *Quintuples* no recurre al enmascaramiento de aquello que pretende revelar sino que exhibe directamente la trama que une y a la vez separa a los seis protagonistas. El problemático concepto de la fraternidad y las conflictivas visiones del amor que cada uno de los miembros del clan Morrison proyecta, contrastan con su no muy clara (pero sí irónica) participación en el mencionado Congreso de Asuntos de la Familia. Por otro lado, no resulta difícil caracterizar las preocupaciones esenciales que incitan al público del congreso a participar en éste, bien sean de índole académica o personal. Conjeturamos de inmediato cuál debía ser la aportación de estos personajes al ámbito de los estudios y al análisis de las relaciones familiares, aún dentro de un plano anecdótico. Señala el propio Baby Morrison: "Yo insistí en que quería repetir el libreto que escribió Papá Morrison sobre las grandes ilusiones de la vida en familia, sobre la urgente necesidad de amar . . . , sobre los recuerdos de haber crecido juntos como una familia de pollitos . . ." (23). Pero al recurrir a la improvisación y no ceñirse a un libreto, los resultados son otros. Irónicamente reconocemos desde el inicio del drama el conflicto que se suscita al teatralizar y "exaltar" temas como el narcisismo, la infidelidad, la poligamia, la homosexualidad y el incesto frente a un público que con toda probabilidad ha venido en busca de unos esquemas familiares más tradicionales. La incongruencia de estos temas dentro del Congreso de Asuntos de la Familia parece quebrar la esperada armonía que debía prevalecer en este contexto, confrontando al público asistente con las más antagónicas percepciones de la unión fraternal y filial.

Dafne Morrison, el primer personaje que aparece en escena, va a disertar sobre el amor y *sus efectos*, pero al final de esta primera escena nos hemos percatado más bien del amor y *sus defectos*. El excesivo narcisismo de Dafne y el mero hecho de haber tenido siete maridos nos remite precisamente al triángulo mencionado por Bentley (esposo, esposa, amante). Pero irónicamente, el conocimiento que derivamos del aberrante sentido del amor que expresa Dafne en su "diálogo" con el público del congreso aparece enmarcado dentro de cierta problemática del incesto. Sus imágenes y su lenguaje aluden constantemente a un erotismo poco "familiar" que se centra en la percepción del "yo" y en una alienada visión del "otro". La obsesión y la confusión del "otro" con el "yo" nos invita a reflexionar en el incesto no únicamente como una relación entre cosanguíneos—Dafne alude a su padre

como el Gran Semental Papá Morrison—sino como una necesidad del personaje de recurrir a sí misma (o a alguien que le sirva de espejo) como fuente de placer. La similitud entre el narcisismo de Dafne y su metafórica inclinación hacia el incesto radica en el carácter introspectivo de ambas acciones. Dafne define el amor no únicamente exaltando su propia belleza y sensualidad, es decir, destacando la singularidad del "yo", sino a través de su constante urgencia de pluralizar, y en última instancia, de deformar al "otro". Por ello, el abrazo que Dafne se da a sí misma (i:8), la evidente confusión en cuanto a la identidad de uno de sus súbitos amantes, Besos de Fuego—que para nuestra "sorpresa" resulta ser un enano de circo—, la temática de la redundancia que caracteriza sus parlamentos, y el contradictorio concepto de que a través del desorden nos acercamos a la cordura, nos remite a una estructura de opuestos donde lo familiar se desfamiliariza, o como dirían Shklovski y el formalismo ruso, se "extrañifica". De forma paralela vemos en la tendencia de Baby Morrison de hablar consigo mismo, en su dificultad de distinguir si es él mismo o su hermano Mandrake, y en el hecho de que él, su padre y su hermano tengan el mismo nombre, el antagónico vínculo entre los miembros del clan quienes dramatizan ante el Congreso de Asuntos de la Familia su contradictoria unicidad, pluralidad y desfamiliaridad. Más que los efectos del amor, percibimos a través de toda la pieza los defectos de éste, siendo precisamente el parlamento de Dafne el que inicialmente nos coloca dentro de un esquema de opuestos tanto en términos genéricos como dramáticos, morales, estructurales y sociales.

Como parte de la temática del incesto, y llevado a un plano simbólico-onomástico, resulta pertinente recordar que el personaje mitológico de Dafne, al huir de Apolo—nacido también de una simultánea fecundación, siendo hermano gemelo de Artemis—le pide a su padre que la convierta en árbol de laurel, eximiéndola así de corresponder al amor de Apolo. Conjeturar si existe entre Peneo, padre de Dafne, y ésta una relación más que paternal parece superfluo, pero sí enmarca nuestro comentario dentro de cierto juego intertextual o textualmente incestuoso, que en este caso resulta ciertamente paródico.

El énfasis en este concepto de "desfamiliarizar" o extrañificar—que teóricamente sugiere la conversión en extraño de lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz y situándolo en un contexto inesperado (Erllich 252)—resulta evidente tanto en las relaciones familiares como en la estructura comunicativa de la pieza, es decir, en el uso del monólogo. A partir de este último se cuestiona el vínculo dramático y espiritual entre los quintuples y la antagónica posición de un público que se debate entre su papel de partícipe del congreso o receptor de una pieza teatral. La estructura monologal y la

seudo-participación del público aparecen enmarcadas dentro de una consciente "desfamiliarización" y distanciamiento de las convenciones que rigen tanto los esquemas familiares como la actividad teatral, por un lado desnaturalizando la relación entre los hermanos, y por otro limitando el convencional diálogo escénico a un breve segmento al final de la pieza cuando el Actor y la Actriz deciden abandonar la representación.

Por otro lado, los inesperados desdoblamientos de los personajes y la constante metamorfosis de éstos (paralela a la de los únicos dos actores) destaca la dialéctica entre el "yo" y el "otro" igualmente problematizada en la figura de Bianca Morrison. El título de la tercera escena, "Temas y variaciones de un amor que no se atreve decir su nombre", alude a la insinuada homosexualidad de Bianca. La revelación involuntaria del pronombre "ella" al tratar de justificar su nerviosismo e irritación, pone de manifiesto su identidad sexual y el carácter secreto e introspectivo de su "condición": "Ella . . . quiero decir . . . ella . . . una persona con quien hice de pronto amistad. Ella . . . es decir . . . la persona . . . se embarca mañana por la mañana y nos prometimos despedirnos esta noche" (iii:40). Antes de entrar a escena, Bianca recibe una llamada precisamente de "ella" cancelando la cita de esa noche, pues su viaje ha sido adelantado. Pero la importancia de esta escena es que descubrimos la identidad de la amante de Bianca. Se trata de la Princesa Come Fuego de Catay, que trabaja como artista junto a Besos de Fuego en el Gran Circo Antillano, y quien le quitó a Dafne—cuyo apropiado nombre circense es Sensual, Melao y Bandolera—el puesto de princesa china.

El evidente juego de identidades y la incesante alusión al circo nos remiten a la propia actuación de los quintuples frente al Congreso de Asuntos de la Familia. Es precisamente Bianca quien destaca el papel de los Morrison como una agrupación dedicada a entretener a aquellos que contratan sus servicios (iii:35), mientras que en la primera y segunda escena Dafne y Baby respectivamente anuncian su deseo de unirse al circo como forma de escapar de sus problemáticas realidades. La obsesiva polémica entre los hermanos sobre el acto de improvisar revela igualmente el carácter seudo-dramático y semi-circense de la acción. Como parte de esta polémica reconocemos en el temperamento introvertido de Baby y Bianca su incapacidad de inventar frente al público, mientras que el carácter extrovertido de Dafne, Mandrake y Carlota les permite dejar que el "cuento se construya a sí mismo" en escena. Como señala Mandrake: "Así es como se improvisa, inventando las peripecias sobre la marcha, dejando que el cuento se construya a sí mismo, ajustando un nudo que amarro regularmente, reservando el buen golpe que deja aturrido a quien escucha, observa y se interesa" (iv:45).

¿Son entonces los quintuples parte de un espectáculo más amplio que se caracteriza por la prodigiosidad y frecuente deformidad física (y en este caso, psicológica) de sus miembros? ¿Podemos suponer que el carácter deformado y "desfamiliar" de Papá Morrison y sus hijos es la imagen espejística de una visión deformada y caricaturizada del espectáculo circense cuyos miembros son Besos de Fuego, la Princesa Come Fuego de Catay o el gato/león Gallo Pelón, entre otros? Irónicamente, estas incógnitas aparecen enmarcadas dentro de una estructura representacional que se manifiesta escuetamente cuando el Actor y la Actriz se desentienden de sus papeles de quintuples revelando la naturaleza ambigua de su doble realidad teatral.

Pero la pluralidad de realidades representada en la quintuplicidad de los personajes y en sus múltiples máscaras se desploma en el instante en que enmarcamos el texto dentro de una relación incestuosa. Cuando en la última escena Papá Morrison repite el parlamento inicial de Dafne—"Aplausos, aplausos, aplausos, que entra un mujer [un hombre] con causa. Gracias, muchas gracias por tan cálida ovación que no sé, francamente, si me toma por sorpresa o la esperaba" (i:2; vi:68), ésto nos remite a un esquema que, a la vez que produce una imagen circular, cancela las diferencias tanto entre los hijos y el padre como entre los propios quintuples—que son en última instancia "uno". La equivalencia lingüística y física que reconocemos al final de la obra entre Dafne y su padre—el propio Papá Morrison señala: "Yo salí a Dafne Morrison" (vi:71)—, y que hemos vinculado directamente al incesto, evidencia el colapso de unas diferencias conceptuales y jerárquicas que son la esencia de la individualidad y la base de la familiaridad. El incesto, por su parte, cancela, borra y destruye la visión del "otro" que, en términos de la pieza de Luis Rafael, adquiere unas connotaciones artísticas al borrarse en escena la realidad de esos seis personajes y revelar la presencia de dos actores. En el instante que la Actriz y el Actor abandonan los papeles que representan, logran desvincularse de su forzada otredad que irónicamente estaba encarnada en la transformación de seis en uno, caracterizado a su vez por dos personajes-actores.

A partir de este proceso de singularización en donde no sólo reconocemos la desaparición de diferencias entre los personajes (de lo plural a lo singular), sino que vemos la familia como microcosmos de la colectividad (de lo singular a lo múltiple), resulta pertinente aludir al posible vínculo que establece *Quintuples* con la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*, en cuanto a la problemática de la dualidad, la singularidad, el incesto y las relaciones familiares. Como señalamos antes, el propio Sánchez ya ha indagado en *La pasión según Antígona Pérez* en torno al origen y significado de los mitos dentro de la realidad contemporánea y ha explorado las características que

particularizan a Antígona Pérez (ausencia de hermanos sanguíneos) y sus relaciones "familiares" con sus asesinados compañeros políticos, los hermanos Tavárez; con su tío Creón Molina; su madre, Aurora; y su prometido, Fernando. Pero en última instancia, lo que justifica la mención de esta obra de Sánchez es que para examinar la fuente de la propia tragedia de Antígona, tenemos que recurrir a la discusión en torno a la figura de su padre, Edipo.

Más que un detallado análisis de la tragedia de Sófocles o del mito de Edipo—René Girard establece importantes diferencias entre esta tragedia y su respectivo mito—, nos interesa examinar las posturas del crítico francés en su examen del parricidio y el incesto como forma de eliminar las distinciones entre personajes y acciones. Según Girard, por ejemplo, el antagonismo y la violencia entre Edipo y Tiresias y la acusación mutua de la muerte de Layo, padre de Edipo, aún cuando sólo pretende desenmascarar la "verdad" del otro sin reconocer la verdad sobre sí mismo, cancela entre los personajes toda distinción y los hace igualmente responsables de la destrucción de un cierto orden cultural (71).⁴ Igualmente, el incesto cometido por Edipo crea la imagen de un personaje que en su sentido más grotesco y dramático desempeña simultáneamente todos los posibles papeles dentro del esquema familiar y teatral—hijo, padre, hermano, esposo. Edipo representa a un monstruo que mata a su padre, se casa con su madre y engendra a sus hermanos. El propio Girard señala:

Incest is also a form of violence, an extreme form, and it plays in consequence an extreme role in the destruction of differences. It destroys that other crucial family distinction, that between the mother and her children. Between patricide and incest, the violent abolition of all family differences is achieved. The process that links violence to the loss of distinctions will naturally perceive incest and patricide as its ultimate goals. (74)

Dafne, Baby, Bianca, Mandrake y Carlota representan un sólo engendro cuyo progenitor—el Semental Papá Morrison—los crea y los contiene a todos, al igual que Edipo crea y cancela simultáneamente la paternidad de sus hermanos a través de la unión física con su madre y esposa. De igual manera, no es posible pasar por alto la compleja sexualidad de los quintuples, y cómo la ausencia de un ser femenino que los engendra—es de esperarse que la madre muera dándoles la vida (i:13)—aparece reemplazada por una hija/hermana embarazada, quien igualmente engendrará quintuples. La promiscuidad de Dafne, el conflicto de identidad que posee Baby, la homosexualidad de Bianca, el narcisismo de Mandrake y la maternidad de

Carlota plantean distintas y contradictorias facetas de la vida sexual tanto del padre como de los hermanos y en última instancia manifiestan la imposibilidad de separar a cada una de estas figuras de su contraparte, de su imagen tanto espejística como opuesta.

Al recurrir al primer epígrafe del trabajo—"Incestuous propagation leads to formless duplications, sinister repetitions, a dark mixture of unnamable things. In short, the incestuous creature exposes the community to the same danger as do twins" (Girard 75)—, intentamos establecer un paralelismo con el origen y desarrollo de los personajes en *Quintuples*. A la luz del análisis de esta obra resulta significativo e incluso irónico el señalamiento de Girard de que en las sociedades antiguas se percibía el engendro de gemelos como el resultado de un acto incestuoso: "Indeed, the mothers of twins are often suspected of having conceived their children in incestuous fashion" (75). La hiperbolización y dimensión farsesca de este acto aparece representado en la gestación, no ya de dos, sino de cinco. Engendrar quintuples sería entonces el incesto llevado a sus últimas consecuencias, a su más absurda exageración—cualquiera que ésta sea. Por ello, aún cuando hemos sugerido el estrecho vínculo entre Dafne y su padre como síntesis del carácter incestuoso que permea la relación familiar entre los seis personajes, reconocemos que cada uno de ellos, en su modo particular, es engendro y a la vez víctima del otro. Señala Girard al concentrar su análisis en el "chivo expiatorio":

If violence is a great leveler of men and everybody becomes the double, or "twin," of his antagonist, it seems to follow that all the doubles are identical and that any one can at any given moment become the double of all the others. . . . A single victim can be substituted for all the potential victims, for all the enemy brothers that each member is striving to banish from the community. (79)

En última instancia, lo que destacamos al establecer un vínculo entre el estudio de Girard y la pieza de Sánchez es el intrínseco y simultáneo carácter dual y singular de los personajes en su relación con ellos mismos y con los otros. Dafne, como el doble/opuesto de Bianca, o Mandrake como el reverso de Baby terminan fundiéndose en un sólo ser, es decir, en la figura del padre, quien a su vez los contiene a todos ("el padre es el padre y el padre es la madre", vi:70), y los multiplica a través de su semen ("el Semental Papá Morrison"). Pero Papá Morrison no es el único capaz de engendrarlos y contenerlos a todos simultáneamente, sino que la propia Carlota, quien se encuentra embarazada con cinco criaturas, puede igualmente

hacerlo—probablemente con la ayuda de su padre, quien ya ha "demostrado" su capacidad generativa y deformadora del amor filial.

Resulta pertinente señalar que este esquema matemático y existencial ($1=5=2=1$) que en *Quíntuples* establece una dialéctica entre lo plural y lo singular, tiene un importante precedente en el análisis que nos ofrece Matías Montes Huidobro de *La hiel nuestra de cada día* (1961), otro drama de Sánchez que también posee un antecedente mitológico. Ambas piezas establecen un esquema numérico que nos remite a la problemática de la identidad de unos seres que intentan autodefinirse a partir y en función del otro, sin darse cuenta de que son el otro—por lo tanto uno. En el caso de *La hiel*, Montes Huidobro establece dos procedimientos de anulación existencial que toman en cuenta el uso del lenguaje tanto de base verbal como numérica (527). Como parte de una metodología matemática recurre al concepto de "anulación por adición numérica" (530), donde "el número forma parte de una lógica mágica" (530):

Su adición desafía lo objetivo y está condenada al fracaso; fracaso que representará la anulación final de los personajes. . . . El número se vitaliza dramáticamente y acabará en la destrucción misma de los personajes. . . . Al final del ciclo dramático, cuando la adversidad ha cumplido su misión, existe una reafirmación poético-existencial de los personajes expresada a través del número. Esto se logra mediante un proceso de búsqueda de lo múltiple y la integración de lo esencial. Esta esencia está representada por el número uno, centro hacia donde van los protagonistas. (531)

De forma esclarecedora, y desde un punto de vista que nos permite establecer su paralelismo con *Quíntuples*, Montes Huidobro continúa señalando en torno a *La hiel nuestra de cada día*:

Esta identificación, reconocimiento del dos (o de lo múltiple) en el uno, es lo que viene a salvar inesperadamente a los personajes camino de la nada. . . . La sustracción a que han sido sometidos los personajes verbal y numéricamente logra escapar al cero. . . . Con un sentido profundamente humano, la unidad se vuelve el número esencial y se impone a tantas sustracciones. El proceso de anulación numérica se invierte mediante la conversión de los dos personajes en uno: sustracción del dos, pero con la sabiduría de la unidad. (532)

Resulta entonces evidente el papel que desempeña en *Quíntuples* el incesto como fuerza generadora de una multiplicidad que es percibida y se transforma—por su propia naturaleza introspectiva—en un esquema singular. Recurrir a un cosanguíneo para procrear a otro, implica la cancelación o marginación del mundo exterior como fuente de vida. La problemática interdependencia entre los seis personajes, la grotesca similitud entre ellos, y el "descubrimiento" en escena de que los papeles de los quíntuples y el padre han sido representados por dos actores que revelan su identidad frente al público, desmantela tanto el concepto de familiaridad como el de unidad, creando a su vez un mundo artística y existencialmente dual.

Aún cuando reconocemos las diferencias de contexto, resulta pertinente mencionar el relato que hace Borges en "El pudor de la historia" sobre la insospechada contribución de Esquilo a la historia del teatro: "[Esquilo], según se lee en el cuarto capítulo de la *Poética* de Aristóteles 'elevó de uno a dos el número de los actores'. . . . [O]riginalmente, un solo actor . . . compartía la escena con los doce individuos del coro. . . . [P]ero un día . . . los atenienses vieron con maravilla y tal vez con escándalo la no anunciada aparición de un segundo actor. . . . En las *Tusculanas* consta que Esquilo ingresó en la orden pitagórica, pero nunca sabremos si presintió, siquiera de un modo imperfecto, lo significativo de aquel pasaje del uno al dos, de la unidad a la pluralidad y así a lo infinito" (774-75). En última instancia, aún cuando Borges destaca el reconocimiento de Esquilo de la pluralidad al aumentar el número de actores en escena, a la vez señala la evidente contradicción de éste al ingresar en la orden pitagórica, pues contrapone dos visiones conflictivas de la realidad. Su participación en esta orden sugiere que Esquilo acepta la creencia en el parentesco de todos los seres vivos y la visión de que en un mundo que Pitágoras considera dualista, el concepto de "vida" constituye de alguna manera una unidad, mientras que el cambio de uno a dos actores pretende destacar el énfasis en lo plural.⁵ Por ello, el supuesto antagonismo entre el pensamiento pitagórico y la aparición en escena de dos actores, nos remite al paralelo antagonismo que dramatiza Sánchez a través de la coexistencia de seis individuos que, aún cuando parecen establecer cierta autonomía y autoridad escénica, terminan siendo seres dependientes del proceso artístico, y que a través de su desmantelamiento como personajes, encarnan una problemática de la identidad dramático-existencial.

El vínculo que hemos intentado establecer a través del incesto entre *Quíntuples* y una serie de figuras y sucesos de la tradición y la escritura mítica nos remiten a una lectura dual, bipartita donde tanto este discurso como el de la farsa se intersecan y comparten un mismo lenguaje, una misma retórica. Los conceptos de origen, de autoridad, de unidad vs. dualidad son

interpretados a la luz del incesto, pero no únicamente dentro de un contexto mítico-social sino también artístico. La génesis del drama (del arte) coincide con los elementos que aparecen problematizados por el incesto. Es decir, tanto a través de la actividad incestuosa como de la artística (encarnada en el género de la farsa) se cuestiona el origen del ser y de sus particulares medios de expresión. Se plantea, además, un conflicto de autoridad y poder en el que se quiebran los convencionales esquemas familiares (permitiéndole a un mismo individuo ser simultáneamente esposo e hijo de su madre, y hermano y padre de sus hijos), y donde los papeles de creador, creación, receptor, realidad y ficción pierden su tradicional referente. Los seis personajes de *Quintuples* encarnan la problemática de ser uno y muchos, por lo tanto, los conceptos de origen y autoridad (quién engendra o crea a quién; cuál de ellos controla las acciones y los parlamentos de los otros) aparecen enmarcados dentro de una dual realidad que podemos llamar mítico-artística, y cuya naturaleza dual es paralela a los contradictorios y problemáticos códigos de la farsa. La anagnórisis final, alcanzada a través del desenmascaramiento en escena de dos actores que han desempeñado el papel de los quintuples y del padre, revela contradictoriamente la magia que el arte, a través de la farsa, es capaz de crear, pero a la vez la tragedia de unos actores-personajes que a través de la "infinita" representación de papeles, pierden su identidad.

Tanto el examen de la dimensión farsesca de la obra como de la temática del incesto subrayan el desmantelamiento de un cierto orden artístico y cultural, a la vez que ponen de manifiesto el carácter bipartito y contradictorio de las relaciones artísticas y humanas que destaca la pieza. La unidad teatral de *Quintuples*, representada en los seis monólogos, es una de carácter dual en la cual se entremezcla la narración y la actuación, se explora la naturaleza del arte y del teatro, y se desmantelan las convenciones que lo rigen—recordemos la ausencia de diálogo, la desnudez del escenario y la casi total ausencia de música. Pero sobre todo, en el drama de Sánchez se dramatiza la fusión y confusión, la singularidad y a la vez pluralidad de voces y realidades que se consolidan en la experiencia teatral a través del controversial y complejo discurso farsesco.

Michigan State University

Notas

1. Señala Albert Bermel sobre la dificultad de ofrecer una singular y formal definición de la farsa: "[I] still believe that farce is better described than defined, if only because definitions, even those laden with qualifying clauses, are by their very nature exclusive, restrictive, whereas farce during its long lifetime has shown itself to be by its very nature inclusive and expansive" (9).

2. Resulta pertinente mencionar algunos reconocidos autores tanto antiguos como contemporáneos que recrearon en sus obras la realidad mítica de Edipo: Séneca, Dryden, Voltaire, Gide, Cocteau, entre otros.

3. "Prólogo a la representación", *Quintuples* (Hanover: Ediciones del Norte, 1985) xv. Las citas textuales serán tomadas de esta edición e indicadas por el número de escena y la página.

4. Cabe señalar que en la primera página de este trabajo destacamos los comentarios de Bermel sobre la quiebra que provoca la farsa de aquellos rituales sociales con los cuales tenemos gran familiaridad: "Farce does at least two things, and to, such ritual. It borrows or recreates it from life, rigidifying it, making it look exaggeratedly schematic, and therefore ludicrous. . . . Farce will then often subvert the ritual, giving it an unforeseen, disorderly ending. . . . In farce the orderly ritual has a way of degenerating into chaos" (8). Vemos cómo la farsa y el incesto se convierten en estructuras paralelas que centran su respectiva atención y esfuerzo en la ruptura de cierto orden.

5. G. S. Kirk y J. E. Raven citan del texto de Porfirio, *Vita Pythagorae*: "Llegaron a hacerse especialmente famosas las (manifestaciones) siguientes: en primer lugar, su afirmación de que el alma es inmortal; en segundo lugar, que se cambia en otras clases de seres vivos, que, además, vuelven a ocurrir cada ciertos períodos y que no hay nada absolutamente nuevo; finalmente, *que todos los seres vivos deben ser considerados parientes*. Parece, en efecto, que fue Pitágoras el primero en introducir estas creencias en Grecia" (315; el énfasis es mío).

Obras Citadas

- Bentley, Eric. "Farce". *Comedy: Meaning and Form*. Ed. Robert W. Corrigan. San Francisco, CA: Chandler Publishing Company, 1965. 279-303.
- Bermel, Albert. *Farce: A History from Aristophanes to Woody Allen*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1990.
- Borges, Jorge Luis. "El pudor de la historia." *Otras inquisiciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 754-56.
- Charney, Maurice. *Comedy High and Low: An Introduction to the Experience of Comedy*. Nueva York: Oxford UP, 1978.
- Erllich, Victor. *El formalismo ruso: Historia-doctrina*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Seix-Barral, 1974.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Trad. Patrick Gregory. 1972. Baltimore & London: The Johns Hopkins UP, 1989.
- Kirk G. S. y J. E. Raven. *Los filósofos presocráticos: Historia crítica con selección de textos*. Trad. Jesús García Fernández. Madrid: Gredos, 1974.
- Martínez Sola, Jorge E. "Sánchez trae de nuevo la magia a las tablas". *El Día*, Sección 'Por Dentro', San Juan, P.R., 5 oct. 1984.
- Meyerhold, Vsevolod. "Farce". *Comedy: Meaning and Form*. Ed. Robert W. Corrigan. San Francisco, CA: Chandler Publishing Company, 1965. 304-316.
- Montes Huidobro, Matías. *Persona: Vida y máscara en el teatro puertorriqueño*. San Juan, P.R.: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Ateneo Puertorriqueño, Universidad Interamericana, Tinglado Puertorriqueño, 1986.

Rosmarin, Adena. *The Power of Genre*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.

Sánchez, Luis Rafael. *La hiel nuestra de cada día*. Río Piedras, P.R.: Editorial Cultural, 1976.

_____. *La pasión según Antígona Pérez*. 7th ed. Río Piedras, P.R.: Editorial Cultural, 1980.

_____. *Quintuples*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1985.