

QUÍNTUPLES: LAS MÁSCARAS DE LA REPRESENTACIÓN

En *Quíntuples* Luis Rafael Sánchez nos enfrenta a los mecanismos culturales de la represión y nos re/presenta la manera en la que el teatro y el arte en general pueden nombrar lo innombrable en el ámbito político y social. A través de la representación de las máscaras que los personajes de esta obra se van apropiando y van des/cubriendo tanto en sí mismos como en los otros, la obra deconstruye el discurso cultural y los viejos paradigmas que le niegan al ser humano (y a los pueblos) la posibilidad de ser productor de su propio proyecto vital. Sánchez va tejiendo una intrincada red dialógica que delata a los personajes y al auditorio-lector como productos de varios ejes discursivos: la intertextualidad cultural, los libretos o textos que se apropian o rechazan, los modelos discursivos familiares y oficiales y los códigos que rigen el escenario teatral, proyectado a su vez al ámbito social. En la medida en que Sánchez nos da una obra que se descompone y re/compone ante nuestros ojos y de la cual somos partícipes activamente, la autoconciencia de teatralización de todos los niveles del texto proyecta la **otredad** del sujeto y la problematización de la identidad personal. Dados esos significados, *Quíntuples* resulta ser también una obra política, toda vez que la representación de los mecanismos de represión y formación de los sujetos operan visiblemente como símbolos de la situación puertorriqueña y latinoamericana.

Quíntuples se estrenó en Puerto Rico el 3 de octubre de 1984. Desde entonces, dos actores, seis personajes, seis monólogos arman una intrincada representación de la realidad y de la imaginación; de autor, personaje, actor y público; en fin, de la vida y del teatro. Según Efraín Barradas en las notas de publicación, *Quíntuples* marca el inicio de un nuevo teatro caribeño. No sólo el lenguaje de *Quíntuples* traspasa los límites establecidos del discurso teatral tradicional, sino que tanto el asunto como la estructura dramática son innovadores en nuestro teatro. *Quíntuples* se complace en quebrar las expectativas del público puertorriqueño, anquilosado en una tradición que ha rechazado el aspecto lúdico y eminentemente transgresor del espectáculo teatral.

La estructura del género teatral siempre ha sido dialéctica dado que consiste de una serie de intersecciones entre personajes, actores y público que se producen a través de movimientos visuales y signos lingüísticos en un espacio-límite, el escenario. En el teatro moderno el escenario se proyecta hacia los espectadores, quienes se conciben como imágenes fusionadas a los personajes y reflejadas por los actores. Esta proyección logra, a un nivel psicosomático, la identificación y el descubrimiento del yo en el otro.¹ *Quíntuples* rebasa estos procedimientos al querer

¹ Miriam Balboa Echeverría, *Lorca: El espacio de la representación* (Barcelona: Edicions Del Mall,

lograr la identificación en la complicidad activa y en la constante puesta en abismo del espectáculo. La obra es un interminable juego de espejos recurrentes en la cual, y como consecuencia de este juego, se produce una autoconciencia de teatralización: los personajes serán espectadores de sí mismos. Ese juego culmina en el cambio de enfoque del texto dramático teatral del actor/objeto al auditorio/objeto.

La representación en *Quíntuples* está concebida como un teatro que se juega a sí mismo y a ser otros en un continuo movimiento de reflexión y otredad. Es un metateatro en tanto que exhibe en su texto el acto mismo de producción (Balboa, 11). La mimesis cede su lugar a la representación de una verdadera heteroglosia dialógica textual como se apunta ya desde el "Prólogo a la representación":

Quíntuples 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. El ritmo escénico tiene un brío cercano a la danza frenética...(xv)

Resumir *Quíntuples* aparenta ser una tarea sencilla. La obra está dividida en dos partes de tres monólogos-personajes cada una:

Parte I

- Dafne Morrison:** Dafne Morrison habla del amor y sus efectos.
Baby Morrison: Viaje hacia un gato llamado Gallo Pelón.
Bianca Morrison: Tema y variaciones de un amor que no se atreve a decir su nombre.

Parte II

- Mandrake Morrison:** Tango para un hombre irremediablemente bello.
Carlota Morrison: Instrucciones generales al público y unos versos.
Papá Morrison: El Gran Divo Papá Morrison habla de la imaginación y sus efectos.

El público de la obra, sin saberlo, interpreta al público de un Congreso de Asuntos de la Familia al que van dirigidos estos monólogos de la Compañía de los Quíntuples Morrison. Papá Morrison y sus quíntuples componen la Compañía, una agrupación de vodevil cuyo repertorio comprende la declamación de poemas y "el relato de sus vidas llenas de sorpresas, ocurrencias, situaciones inverosímiles que surgen entre las personas que crecen juntas" (35). Sin embargo, se nos dice que los monólogos que vemos escenificados no son parte del repertorio de la Compañía. Más aún, se insiste en que el espectáculo que presenciamos es totalmente improvisado porque Dafne Morrison logró convencer a su padre de que en un Congreso de Asuntos de la Familia, "la familiaridad procede" (6). Cada monólogo

1986): 20. La identificación se ha establecido como la característica fundamental de la interacción audiencia-lectora y narración en los estudios sobre narración fílmica (ver Constance Penley, "The Lady Doesn't Vanish: Feminism and Film Theory" en *Feminism and Film Theory*, Constance Penley, ed., (New York: Routledge, 1988). Propongo que el mismo mecanismo se establece en el espectáculo teatral.

es, entonces, producto de la espontaneidad, una improvisación de cada personaje sobre el tema de la familia.

Lo que he presentado anteriormente como el resumen de *Quíntuples* es tan falso como la realidad teatral misma. Desentrañar los mecanismos de representación de *Quíntuples* y resumir su argumento le exige al/a crítico/a participar en la "maroma sin redes" que es esta obra, "una maroma audaz, un feroz riesgo" (7) porque, después de todo, el/a crítico/a también participará de la heteroglosia y desdoblamiento textual que implica, necesariamente, el des-cubrimiento de las máscaras de estos personajes.

Si comenzamos por fijarnos en los títulos de los monólogos, que parecen apuntar a su contenido, ya comenzamos a darnos cuenta que los monólogos reflejarán las obsesiones más íntimas de los quíntuples: la sexualidad de Dafne, la rebelión proyectada de Baby, el lesbianismo innombrable de Bianca, el narcisismo de Mandrake, la maternidad de Carlota y la fantasía textual de Papá Morrison. Pero, cada monólogo es, además, un comentario sobre los otros personajes cuyas máscaras vamos des-cubriendo por medio del dialoguismo inherente en sus enunciados: cada personaje responde, añade y alude directa o indirectamente a los otros de tal manera que el público-lector presencia en todo momento la relación estrecha entre los personajes y el micromundo familiar que los ha formado, espejo, a su vez, de la sociedad puertorriqueña y latinoamericana. Esa red dialógica se va entrelazando desde tres ejes discursivos concretos: 1) los textos escritos por papá Morrison que son parte del repertorio de la Compañía de Quíntuples Morrison, 2) la intertextualidad cultural que determina los productos individuales de los hablantes, y 3) la pugna entre dos modelos discursivos, el familiar y el discurso oficial-público. Estos tres ejes discursivos interactúan en diverso grado en cada uno de los monólogos, pero tanto la presencia como la (aparente) ausencia de cualquiera de ellos tiene el mismo valor en el proceso de producción. Su interacción introduce la otredad en el sujeto y problematiza la identidad personal: delata a los sujetos no como productores de sus discursos, sino como punto convergente de discursos ajenos que los moldean y los proyectan. Presenciamos la representación de lo que Bajtín ha llamado el proceso de asimilación de palabras ajenas.² En cada uno/a de los quíntuples la presencia del otro es la marca configuradora. Baby Morrison acusa el discurso de los otros al decir:

Uno es, también, lo que los demás quieren. Es una persona encantadora, se comenta, y el encanto le fluye a la tal persona. Es una persona difícilísima, se comenta, y las dificultades le florecen a la tal persona. Es una persona razonable, se comenta, y hasta la sin razón de esa persona parece razonable. Es una persona que tiene gran talento para la desgracia, se comenta. Y la desgracia adopta de por vida a esa persona. (26)

La especulación se concreta en Baby Morrison mismo quien "termina por ser

² M.M. Bajtín, "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. (Segunda edición, México: Siglo XXI, eds., 1985): 281.

tímido” porque los otros “especulan”, “reiteran” y “establecen” que Baby Morrison es tímido (26). Es por eso que es él quien insiste en seguir un texto prescrito.

Yo insistí en que prefería 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)

Aún cuando Baby Morrison demuestra un intento de rebelión, su configuración por los otros es determinante, lo que le impide un gesto auténtico de espontaneidad. Sólo se siente seguro dentro de los parámetros que los otros le han establecido.

Igualmente, Bianca Morrison tampoco aceptó la consigna de improvisar. Ambos personajes son productos de moldes discursivos que resienten, pero de los que no pueden escapar, ya sea porque no han aprendido cómo (Baby Morrison) o porque no existe un modelo donde reconocerse (Bianca Morrison). La constricción carcelaria de estos sujetos se plasma en el personaje de Bianca Morrison. Desde el título de su monólogo, “Tema y variaciones de un amor que no se atreve a decir su nombre”, se enfatiza la censura discursiva, censura que se hace evidente en el gesto transgresor de Bianca Morrison. Es el único personaje que entra con notas y lee una especie de comunicado periodístico sobre la historia y las actividades oficiales de la Compañía de Quintuples Morrison, violando así el acuerdo de la improvisación. Esta pugna entre el discurso ‘individual’ y el discurso colectivo en la construcción del sujeto discursivo se plantea desde el mismo momento en que Bianca se presenta al público: “Buenas noches. Bianca Morrison. Bianca, sí. Como Bianca Jagger. Papá Morrison dice no. Como las Blancas de Shakespeare. Bianca es Blanca en italiano.” (32)

Más adelante y tras recobrar su aplomo, Bianca decide empezar de nuevo:

Voy a empezar de nuevo. No voy a repetir que me llamo Bianca Morrison. Tampoco repito la referencia a Shakespeare. Bianca por *La fierecilla domada*. Bianca por *El Mercader de Venecia*. (...) No es Bianca por Bianca Jagger. Bianca es Blanca en italiano. (35)

En la primera referencia a su nombre, Bianca privilegia la alusión a Bianca Jagger. Sin embargo, el nuevo comienzo es una aceptación de la alusión a Shakespeare, equivalencia establecida por Papá Morrison. La trasposición de equivalencias del nombre apunta hacia el dominio del discurso del padre (el discurso cultural) sobre el del individuo. Es el padre quien establece aquí, como en muchos otros momentos del texto, las identificaciones, apropiaciones y, en última instancia, la aprobación de los discursos aceptables. Pero si Papá Morrison tiene una función de represor en el texto, Bianca es también la única que transgrede la censura. En la primera ocasión nos ofrece una información vedada por el padre diciendo que su verdadero nombre es Ifigenio. En la segunda ocasión su transgresión de la censura es mucho más reveladora. Bianca nos informa que los quintuples Morrison nacieron el mismo año del “tiroteo al congreso norteamericano llevado a cabo por los nacionalistas puertorriqueños” (36). Tras esta revelación

inmediatamente pide perdón y explica: “¡Papá Morrison insiste que jamás se toca la política!” (36). Así, los libretos de Papá Morrison, caracterizados por la censura e impregnados a su vez de textos populares, se transparentan semi-ocultos o implícitos, y con diferente grado de otredad, en los textos individuales de cada quintuple.

Por otra parte, los personajes de Dafne Morrison, Mandrake el Mago y Papá Morrison comparten un mismo discurso como se aprecia tanto en el contenido de sus improvisaciones como en las repeticiones exactas de algunos enunciados.

Aplausos, aplausos, que entra una mujer (un hombre) con causa. Gracias, muchas gracias por tan cálida ovación que no sé, francamente, si me toma por sorpresa o la esperaba. (Dafne y Papá Morrison) (2, 68)

Hay que tener paciencia con la ciencia. (Mandrake y Papá Morrison) (45, 69)

...a lo mejor, acaso, puede ser (quién sabe), quizá, quizá, quizá como dice la canción que canta Toña la Negra. (Mandrake y Dafne) (8, 46)

Los monólogos de estos tres personajes están impregnados de los textos de la cultura popular. La preponderancia de la música popular como el tango (Gardel, Libertad Lamarque), el bolero (Daniel Santos, Toña la Negra), referencias a textos populares como Corín Tellado, Bárbara Cartland y Agatha Christie y *El brindis del bohemio* entre otros y al cine de Hollywood con sus hermosas mujeres, apuntan a la integración de estos sujetos dentro de la visión de mundo que proyectan estos textos. Estos personajes se han apropiado las ideas sobre el amor, el género y el comportamiento sexual que se propagan en estos textos populares. Pero a diferencia de Baby y Bianca Morrison, quienes pugnan contra el discurso de **los otros**, la integración de estos personajes se presenta como no-conflictiva. Dafne, Mandrake y Papá Morrison están tan formados por ese discurso como lo está Carlota por el estereotipo tradicional de las tres M—Mujer-Madre-Maestra—representado en su discurso tanto en la prolijidad de las instrucciones como en el texto de su “improvisación”—un poema—y en la irónica imposibilidad de recitar por dar paso a la función de parir. Las dos profesiones de Carlota, la de actriz y la de maestra, quedan sumidas por la función más elemental y animal del género hembra, la procreación. Dafne, Mandrake, Carlota y Papá Morrison se proyectan así como personajes enajenados dentro de un discurso apropiado no-conflictivo y se oponen, como grupo, a los personajes de Baby y Bianca Morrison.

La naturaleza del espectáculo al que asistimos, el Congreso de Asuntos de la Familia, contiene el otro eje discursivo que moldeará los monólogos: la pugna entre el discurso familiar (Asuntos de la Familia) y el discurso oficial-público (Congreso). El género discursivo familiar “percibe a su destinatario alejado del marco de jerarquías sociales y de las convenciones” y se caracteriza por su “marca de sinceridad” (Bajtín, 287). Por el contrario, el discurso oficial-público, el de los congresos y otros actos similares, reconoce las jerarquías sociales y se afianza en

los convencionalismos. Es el discurso del eufemismo. El temor de los quintuples a improvisar es, también, el temor a utilizar el discurso familiar fuera de los límites establecidos y conocidos. Toda la discusión que provoca Dafne Morrison al decir “la familiaridad procede”, apunta hacia la inadecuación entre discurso y evento.

Todos los personajes se ven afectados por esta inadecuación de discursos. En algunas ocasiones se corrigen en el momento de saberse transgresores del código:

Como cuando un varón... digo varón y aunque lo evite se me hace la boca un charco. Discúlpeme, ojalá que no enoje mi espontaneidad, trato de estar a la altura de la ocasión. (Dafne Morrison) (6)

A las señoras y a las señoritas les pido mis disculpas por el exabrupto del carajo carajete. A los señores les envío mis respetos. (Baby Morrison) (26)

Semental no es vocablo propio de los salones distinguidos como éste. (Papá Morrison) (69)

En otras, crean un nexo comunicativo más íntimo con el auditorio que el existente entre los miembros de la familia Morrison, Dafne y Baby Morrison se confían al público y hablan de su partida con el Gran Circo Antillano. Estos dos personajes tratan de crear una atmósfera de complicidad con el auditorio buscando aprobación. Así, en estos determinados momentos, el discurso familiar impera y crea una estructura socio-familiar sobre el acto oficial.

En el caso de Bianca Morrison esa estructura no puede crearse porque ella se sabe transgresora de los códigos morales establecidos por la familia. Ni ésta ni el público, espejo de la familia, darían su aprobación a un amor lesbiano. Es un “amor que no se atreve a decir su nombre” (31) porque no pertenece ni a las estructuras oficiales-públicas ni a las familiares convencionales. Su confesión ante el público trae como consecuencia una pugna entre el pronombre genérico y el referente aceptado culturalmente.

Se me han juntado los nervios, (...) la violencia de improvisar, el cigarrillo que quiero dejar y no puedo... la rabia de no estar con ella. Ella... quiero decir... ella... Una persona con quien hice de pronto amistad. Ella... es decir... la persona... se embarcaba mañana en la mañana (...) Ella... es decir... la persona... es artista de un circo (...) Ella... quiero decir... la persona llamó antes de que yo saliera a improvisar. (39-40)

Bianca es incapaz de transgredir los códigos porque aún las transgresiones de los quintuples son posibles sólo en tanto sean culturalmente viables. El objeto de su discurso, el lesbianismo, se encuentra ya valorado entre los miembros de la comunidad y ha sido condenado al silencio por el juicio de **los otros**.

Y es que el diálogo entre varias voces o el diálogo de una voz como es el de estos monólogos, sólo puede existir por un contrato entre el yo y **los otros**. Todo enunciado es una invitación al otro/a a retomar la palabra o a que reflexione sobre el objeto del que se habla. En *Quintuples* la ausencia de un diálogo entre personajes

como se da en el teatro tradicional enfatiza la apropiación y repetición del discurso de los otros quienes, en la obra, están representados en el personaje del padre, la voz de la autoridad, de la crianza y la enseñanza y de las instituciones sociales jerárquicas. Sin embargo, en el dialogismo esencial del monólogo encontramos la apertura para la transgresión. Porque aunque Bianca no se atreva a nombrar su objeto, éste es parte de la conciencia colectiva, valorado ya por los hablantes, y así es tangencialmente nombrado. Y aunque Baby Morrison sea tímido, su discurso transparenta la transgresión de ese sujeto-determinado-por-otros.

Es en el juego de ser espectadores de los otros y del público donde se deconstruye el discurso cultural cuyos códigos sociales y sexuales son fragmentados y esquizoides. El escenario asfixiante de una comunidad social, escenario que se proyecta al público-objeto, autodestruye el espacio teatral y le provee al artista nuevas perspectivas para deconstruir los viejos paradigmas que fosilizan al individuo en su conducta diaria, negándole la posibilidad de ser el creador de su propio proyecto vital. *Quintuples* arroja violentamente al público hacia el centro mismo del espectáculo. Las propias acotaciones de *Quintuples* apuntan hacia este gesto de teatralización. En el "Prólogo a la representación" lo primero que se apunta es la interpretación del público espectador: "Aunque no lo sabe de inmediato, el público espectador de *Quintuples* interpreta al público asistente a un Congreso de Asuntos de la Familia." (xiii) y, más adelante el autor insiste en que

los actores deberán incorporar al público a las peripecias de la trama mediante el lenguaje visual, las sonrisas de complicidad o la búsqueda de apoyo con los gestos indicados. Dicho involucramiento y dinámica agilizan los ritmos narrativos de los monólogos que se convierten, entonces, en diálogos para una voz. (xiv)

Son múltiples y diversos los mecanismos destinados a teatralizar al público espectador.

1. el discurso directo (o apóstrofe)

"Gracias, muchas gracias por tan cálida ovación que no sé, francamente, si me toma por sorpresa o la esperaba." (Dafne Morrison y Papá Morrison) (2, 68)

"¿Se dice filósofo?" (Dafne Morrison) (7)

"Inmediatamente, una señora, usted, se levanta y procura en mi cartera este imperdible", (Carlota Morrison) (59)

"A las señoras y a las señoritas les pido mis disculpas por la obscenidad del gato más hijo de puta que ha parido gata alguna. A los caballeros les envío mis respetos." (Baby Morrison) (22)

2. los gestos de complicidad (en las acotaciones)

Dafne Morrison prepara la putería siguiente con una mirada que pasea por entre todos

los asistentes al Congreso de Asuntos de la Familia. (5-6)

Baby Morrison prepara con la mirada sorprendente la expectación del público. (27)

Mandrake el Mago recorre con la vista al público asistente al Congreso de Asuntos de la Familia. La conciencia de su irremediable belleza la delata la coquetería—viril, desde luego—con la que intenta asesinar a hombres y mujeres por igual. (50)

Después, mira a todos sitios con embarazo. (Papá Morrison) (69)

Mira a todo el público con ánimo de crear expectación. (Carlota Morrison) (62)

3. el diálogo implícito

(Las preguntas y respuestas que siguen se formulan como si atendieran al interés de diversos espectadores) “¿El cuerpo? Duro, un hombre bien construido, bien empañetado. ¿La boca? La guarida del deseo...” (Dafne Morrison) (11)

“¿Cómo que por qué?” (Mandrake el Mago) (49)

Mandrake el Mago interrumpe la palabra y calcula el efecto de lo dicho. (51)

“Carne débil, sí señora que me mira con su tonito de burla.” (Papá Morrison) (70)

4. la interacción física

“Uno o dos buenos samaritanos recójame del suelo las fotografías de Soledad Niebla.” (...) Papá Morrison examina las fotografías que le devuelve uno de los dos buenos samaritanos. (73)

Papá Morrison empieza a repartir las tarjetitas de presentación que trae en una finísima porta-tarjetas. (69)

Carlota Morrison entrega una moña a la persona seleccionada y la instruye directamente. (62)

Dafne Morrison tiende una mano para que se la bese un espectador, veleidosa la retira, se la tiende a otro y a otro. (7)

Bianca Morrison avanza hacia los espectadores, el cigarrillo en la mano, la exigencia del vicio atravesándola. Cuando, finalmente, un espectador la socorre y le da la lumbre, Bianca Morrison fuma con histérica pasión. (41)

Las acotaciones pretenden ser un “código de señales” (xiv) que los actores Idalia Pérez Garay y Francisco Prado/José Félix Gómez hacen multiplicarse en el escenario. Sus ágiles gestos manuales, sonrisas, miradas, movimientos corporales y modulación vocal crean una interacción íntima, cómplice, que tanto convoca como provoca significados. Sobre todo, los actores violentan el espacio separado y autónomo del público espectador, instigándolo y, a veces, hasta acosándolo con

sus insistentes maniobras de acercamiento. Dentro ya de los límites del espectáculo, y parte integrante de éste, el público espectador va aceptando su papel de asistente al Congreso de Asuntos de la Familia. Su integración al acto teatral se da, necesariamente, de forma conflictiva pero impostergable. De ahí que el público-objeto, desde su espacio deferente, refleje la problematización de la identidad personal. Porque la falta de control sobre el proceso de transposición de roles de espectador/a a actor/actriz, y la violencia que implica el cambio de espectador/a a sujeto de la mirada ajena, es simbólica de la otredad del sujeto según está siendo representada por los quíntuples Morrison. El público se ve obligado a interactuar con los actores-personajes y de esa forma representar su papel de asistente al Congreso de Asuntos de la Familia; de la misma forma, cada sujeto social es obligado por los códigos culturales a representar papeles que integrará, sin darse cuenta y a veces sin querer, a su conciencia e identidad.

Por todos estos mecanismos el espacio teatral de *Quíntuples* se convierte en un espacio conflictivo de lo social. Aún en los personajes-monólogos que no exhiben un conflicto interno entre las diferentes ideologías que sustentan sus discursos, el humor contenido en estas representaciones es síntoma de la carnava- lización de los códigos culturales. El mismo recurso de la utilización de los géneros familiares, de la espontaneidad que implica la improvisación, provoca aquí la deconstrucción de los estilos y visiones de mundo oficiales y tradicionales al permitir la entrada a una lengua previamente prohibida en la literatura y todavía no aceptada en actos oficiales. La mezcla de giros familiares y espontáneos y giros solemnes y poco directos o claros que son típicos de las instituciones políticas, burocráticas y cívicas pone en evidencia el carácter artificial, hipócrita y falso de los discursos oficiales, además de enfatizar el hecho de que se usan para manipular y oprimir/reprimir a la mayoría que no domina esta forma discursiva.

La escritura de *Quíntuples* se desdobra en una reflexión sobre los códigos culturales y sobre sí misma, en una revisión intertextual de la escritura teatral como género y de la función del teatro y del arte en general, como texto cultural. El primer confrontamiento reflexivo ocurre entre las improvisaciones y los libretos de Papá Morrison. Aun cuando estos libretos apenas se asoman en las improvisaciones de los quíntuples, su presencia marca enfáticamente la distancia entre ambos textos, como es palpable en las improvisaciones de los quíntuples y aun en la de Papá Morrison cuando se le escapa su “pero enviudé pronto gracias a Dios” (72), confesión que intenta minimizar con un ataque de tos. La vida feliz de los quíntuples, material de los libretos, se yuxtapone a los recuentos individuales de cada quíntuple en los que impera la realidad opuesta. Por otro lado, las improvisaciones también entran en conflicto con el estilo de los libretos que se caracterizan por su ‘buen gusto’ —“Nada grosero encuentra entre ellos lugar. La grosería florece entre los espíritus ruines.” (36)— eufemismo para la censura tanto lingüística como temática. Las improvisaciones son, como se ha visto, una constante transgresión de la censura.

El segundo confrontamiento reflexivo se desprende de la transgresión de los códigos teatrales tradicionales: la ausencia del diálogo tradicional, la violación del espacio físico y la teatralización del público. Todos estos mecanismos se concentran en la transformación de Papá Morrison en Actor y su subsecuente confesión:

No puedo fabular más. No puedo armar más imaginaciones con palabras. No puedo construir más peripecias de unos quintuples inventados y del Padre también inventado que los acompaña. (77)

En este momento el espectáculo teatral se vuelca sobre sí mismo y teatraliza también los otros elementos del espectáculo—los actores y el autor. La oposición improvisación/libretos de Papá Morrison se convierte ahora en la oposición entre una maroma con redes y una maroma sin redes en la reflexión sobre el teatro que llevan a cabo los actores:

Actor: Una mentira que es como una maroma entre ustedes, el público y nosotros, los actores.

Actriz: Que en arte todo es premeditación y alevosía.

Actor: Una maroma sin redes.

Actriz: Una maroma con redes no es maroma, no es riesgo.

Actor: Y el teatro es, por más que lo embelequen, una maroma audaz, un feroz riesgo. (78-79)

Explícitamente, el género teatral se erige en *Quintuples* como el género dialéctico *sine qua non* que transgrede las fronteras establecidas por los estilos oficiales que quisieran cancelar el espacio de las contradicciones, de los riesgos. Es el teatro el género que se caracteriza por la tensión entre la presentación y la representación de la realidad. El monólogo de Dafne Morrison refleja este confrontamiento cuando repite, aplicándolo al amor, las reflexiones de los actores sobre el teatro.

Una mentira, una hermosa mentira, si hay mentiras hermosas; una mentira que era una maroma entre ella y él. Sin redes. Que una maroma con redes no es maroma, no es riesgo. Y el amor es, por más que lo embelequen, una maroma audaz, un feroz riesgo. (7)

El reflejo de la tensión entre la presentación/representación de la vida de los quintuples en los comentarios de los actores sobre el teatro delatan la intención de comentar sobre las oposiciones existentes en el texto entre las improvisaciones y los libretos por un lado, y entre el discurso familiar y el discurso oficial por el otro. Son, además, espejo adicional donde se vuelve a reflejar la construcción de los sujetos. La improvisación representada por los actores al descubrirse ante el público y la improvisación de los quintuples Morrison son igualmente premeditadas, en tanto son construcciones de sujetos culturales particulares. Pero, a su vez, esa construcción queda relegada a mera apropiación y repetición de discursos previos y ajenos como lo anunciaba ya el paralelismo de los títulos de las

improvisaciones de Papá Morrison (El gran Divo Papá Morrison habla de la imaginación y sus efectos) y de Dafne (Dafne Morrison habla del amor y sus efectos). Primer y último monólogos de la obra remiten, otra vez, a la equivalencia entre las improvisaciones y los libretos de Papá Morrison y denuncian, una vez más, a la premeditación y la mentira como las características esenciales de la espontaneidad improvisada de los quíntuples.

Este juego de espejos que establece el texto de *Quíntuples* abarca también al autor de la obra que se proyecta desde los personajes y los actores. Como se apunta en el Prólogo a la Representación, las acotaciones de *Quíntuples* no sólo son abundantes, sino que exhiben el mecanismo textual que denominamos literaturidad:

la prolijidad de las acotaciones, su literaturidad consciente, quiere servir como reflexión de los temperamentos, de las actitudes, de las máscaras preferidas por los personajes (xiv)

Su textualidad se acerca más al discurso descriptivo de la narrativa que al lenguaje escueto y directo de las acotaciones tradicionales

Dafne Morrison repite con el gesto lo que la palabra informa en una especie de duelo de expresión histriónica. (3)

Bianca Morrison respira hondo. Mientras lo hace se mira las manos apoyadas en el facistol. Sus manos tiemblan pero el público no lo sabe. (34)

Carlota Morrison echa la cabeza hacia atrás para evitar un vaporizo insoportable. (59)

Las líneas anteriores han llevado a Papá Morrison a un crescendo formidable, tan histérico como la música de Wagner (71)

Muchas de ellas se presentan cuasi-autónomas del texto de las improvisaciones, creando, por sí mismas, significados particulares:

Baby Morrison—será por su timidez—se ríe hacia dentro—como si la risa lo entretuviera a la par que lo avergonzara. Baby Morrison se guarda la boca con la mano y por entre los dedos la risa se le escapa. (21)

La literaturización de las acotaciones responde a la concepción de este texto como obra dramática para la lectura (de los actores y técnicos de producción), como también a la plasmación del autor como codificador de significados y no sólo como director escénico, “para que la atmósfera específica que el autor imaginó mientras construía su pieza teatral se realice” (xiv). Por otro lado, este mecanismo responde a la unificación de los diversos elementos del texto reflejando simbólicamente la oposición improvisación/libreto discutida anteriormente. Los personajes, en su improvisación, repiten exactamente información de las acotaciones: Mandrake nos informa que el traje de Dafne “se avecina a la indecencia pero no la roza” (46), descripción que es parte de las acotaciones de la Escena Primera (2). Estas

repeticiones proyectan al autor desde los personajes que, en un primer nivel, son identificados con el creador de las piezas improvisadas/prescritas. En otro nivel se establece la equivalencia entre “lectura” e “imaginación” que el texto erige como uno de los significados privilegiados. Hacia esta equivalencia contribuye también el des-cubrimiento del Actor en la última escena como creador del espectáculo:

No puedo armar más imaginaciones con palabras. No puedo construir más peripecias de unos quintuples inventados y del Padre también inventado que los acompaña. (77)

La función de autor-creador cuya imaginación controla la estructura del texto se proyecta aquí desde el Actor que privilegia en su discurso el mecanismo de “armar imaginaciones con palabras”. Se descubre ahora la ecuación fundamental del texto: las improvisaciones son literatura, imaginaciones, mentiras creadas por el Autor que es personaje y actor. De esta manera el texto teatral se proyecta no como presentación de unos eventos de la realidad, sino como representación de las formas de producción culturales a través de la representación del acto de producirlo y del autor en el proceso de componerlo. La creación de esta estructura teatral sólo es posible a partir de una aguda conciencia del autor de ser espectador y actor. La teatralización de sí mismo es el último eslabón en la cadena de transgresiones de los diferentes niveles jerárquicos que se lleva a cabo en *Quintuples*.

En palabras del conocido crítico de teatro puertorriqueño, Ramón Figueroa Chapel, en una reseña publicada a raíz del estreno de la obra, *Quintuples* es “mucho más que una obra de teatro”.³ Por eso no sorprende el fracaso crítico que consistió su estreno en Nueva York en su traducción al inglés.⁴ *Quintuples* es, sobre todo, la representación de los mecanismos de censura, represión y colonialismo que, aunque plasmados a nivel del sujeto, no dejan de ser representativos de la realidad socio-política puertorriqueña. *Quintuples* nos demuestra, a través de su espectáculo carnavalesco, cómo burlar la represión: la representación de todo el andamiaje cultural de la representatividad es la única posibilidad de nombrar lo innombrable en el ámbito político y en el social.

Johanna Emmanuelli Huertas
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Mayagüez

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. M. "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. Segunda edición, México; Siglo XXI, eds., 1985. 248-293.
- Balboa Echeverría, Miriam. *Lorca: El espacio de la representación*. Barcelona: Edicions Del Mall, 1986.
- Cidoncha, Ileana. "'Quintuples' ante la crítica neoyorquina". *El Nuevo Día* martes, 25 de abril de 1989: 63.
- Figuerola Chapel, Ramón. "'Quintuples'... mucho más que una obra de teatro". *El Mundo* domingo, 14 de octubre de 1984: 7-B.
- La Capra, Dominick. "Bakhtin, Marxist and the Carnavalesque" en *Rethinking Intellectual History. History, Texts, Contexts, Language*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1983. 291-324.
- Penley, Constance, ed. "The Lady Doesn't Vanish: Feminism and Film Theory" en *Feminism and Film Theory*, New York: Routledge, 1988. 1-24.
- Sánchez, Luis Rafael. *Quintuples*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985.

¹ René Marqués, *La máscara del hombre* (Rio Piedra: Editorial Cultural, 1965); Magall García Ramis, *Fallos de amor*, de la serie (Rio Piedra: Editorial Cultural, 1966). La primera edición de la novela de Marqués es de 1953. Toda una generación de estas novelas se coloca entre paréntesis y remite a estas referencias.

² Para un estudio de cómo estas novelas se relacionan con la literatura reciente, ver el ensayo de Nicolás Díaz Quiñones, "Los años sin fronteras", *San Juan* 127 (1994): 21-34.

³ Un texto poco atendido es el que se produce todo lo contrario—es decir, las celebraciones del triunfo electoral del Partido Popular Democrático—en la colección de ensayos y discursos políticos de Vicente Diego Polanco, *El despertar de un pueblo* (San Juan: Editorial de Andrés Bello, 1942).

⁴ Escribe Marotti: "... youth is 'disruptive' as the new speech is 'specificational' also," and it is clear that the author of *Los años sin fronteras* has a sense of the history of the term and its dynamics, and instability. Youth is, in his speech, made up of a "disruptive" the sign of a world that exists in the future rather than in the past. Franco Marotti, *The Way of the World: The Disruptive and the European Cultural Tradition* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1997) 5.