

ENSAYISMO Y TRANSFERENCIA TEXTUAL EN LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS Y QUÍNTUPLES DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

Resumen

En este artículo se analiza *La importancia de llamarse Daniel Santos* para proponer una lectura del texto distinta a la que ha hecho la crítica hasta ahora. El texto de Sánchez, como casi toda su obra, intenta romper con las definiciones sobre los géneros literarios y construir un texto híbrido. Pese a ello, Vázquez argumenta que el escritor oculta el carácter ensayístico de su texto mediante el uso de superestructuras narrativas (Van Dijk), que esconden la intención expositiva de su discurso. El uso de las superestructuras narrativas es lo que ha confundido a los lectores y los ha llevado a recibir el texto como una novela; confusión generada, a su vez, por el subtítulo y por la propia organización del texto.

Palabras clave: Luis Rafael Sánchez, Daniel Santos, novela, ensayo, ironía, superestructuras

Abstract

Critical reviews have considered Luis Rafael Sánchez's *La importancia de llamarse Daniel Santos* a novel. In her article, Vázquez argues that Sánchez creates a hybrid text, which is predominantly an essay. The clue lies in discovering the narrative superstructures (Van Dijk) that hide and apparently transform the structure of the essay which covers the central part of the text. The use of narrative superstructures and a tricky subtitle has mislead readers and critics in their reception of the text as novel.

Key words: Luis Rafael Sánchez, Daniel Santos, novel, essay, irony, superstructures

A Paco Prado, *In memoriam*,
a Idalia Pérez Garay y José Félix Gómez,
Actores, por la magia...

I. INTRODUCCIÓN

Luis Rafael Sánchez comenzó a trabajar en la composición de *La importancia de llamarse Daniel Santos* a fines de la década del 70, después de que en 1976 se publicara su primera novela, *La Guaracha del macho Camacho*. En 1980 aparecen dos fragmentos del texto¹ y otro en 1982.² Estos fragmentos

¹ "La importancia de llamarse Daniel Santos", *Reintegró*, San Juan, Año I, no. 2 (agosto 1980), 14 y "La importancia de llamarse Daniel Santos", *El Nacional*, Caracas, 8 de noviembre de 1981; p. 4.

² "La importancia de llamarse Daniel Santos", *Plural*, Revista de la Administración de Colegios Regionales-UPR, San Juan, I, no. 2 (julio - diciembre 1982); p. 7-8.

conservan ciertos rasgos de estilo de la primera novela y de los ensayos de la serie "Escrito en puertorriqueño". Sin embargo, Sánchez tardará ocho años en publicar su texto definitivo por razones que él mismo explica: "cada página un cálculo, finalmente edito lo reescrito mil veces."³ Los fragmentos citados se transformaron radicalmente al incorporarse a *La importancia de llamarse Daniel Santos* publicado finalmente en 1988. En ese periodo de ocho años, que dura la elaboración del *Daniel*, Sánchez representa (1984) y publica (1985) su obra de teatro *Quintuples*⁴ y 35 ensayos.⁵ El género dominante durante este periodo es el ensayo.

La estrecha vinculación del *Daniel* con los ensayos y los rasgos del propio texto nos llevan a postular una primera hipótesis de trabajo: que *La importancia de llamarse Daniel Santos* es predominantemente un extenso ensayo⁶ experimental, pese a la opinión de los críticos y del propio autor. Y, en segundo lugar, que el *Daniel Santos* es el texto de origen de la obra dramática *Quintuples*, lo que produce a su vez, una experimentación con el género teatral⁷ que invita a una reflexión narrativo-ensayística sobre las formulaciones de la sociedad patriarcal. El paso de un texto a otro se produce como concretización o corporización de las ideas vertidas en el primero y como transferencias textuales o intertextualidad. En el tránsito del ensayo a la obra teatral se acentúa el carácter paródico del mito. Los personajes de Dafne, Mandrake y Papá Morrison son las expresiones concretas de la conducta mítico-machista del cantante, que el autor examina en el ensayo. Conductas presentadas y corporizadas en la puesta en escena por medio de los personajes que las representan y que operan

³ Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000, p. 159. En adelante *DS*. Todas las referencias corresponden a esta edición.

⁴ Luis Rafael Sánchez, *Quintuples*, Hanover, N.H., Ediciones del Norte, Primera edición, 1985, 79 p. En adelante, todas las referencias corresponden a esta edición.

⁵ Entre éstos los fundamentales "Cinco problemas al escritor puertorriqueño" (1979), "Reencuentro con un texto propio" (1981), "Fortunas y adversidades del escritor hispanoamericano" (1980), "La guagua aérea" (1983), "Nuevas canciones festivas para ser lloradas" (1984), "El corazón del misterio" (1984), "No llores por nosotros Puerto Rico" (1986) y la hasta ahora inédita "Hacia una poética de lo soez" (Existe una versión, "Apuntación mínima de lo soez", publicada en: Rose S. Minc, editor, *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*, Hispanérica & Montclair State College, 1981).

⁶ Gisela Kozak Rovero, "Bolero, calle y sentimiento: textualizar la cultura cotidiana", *Estudios*, Caracas, Año 2, no. 4 (julio-diciembre 1994): pp. 55-70; y Aura María Sotomayor, "Luis Rafael Sánchez y su localización en la cultura", en *Femina Faber* [en prensa], perciben una cierta tendencia del *Daniel* al ensayo.

⁷ Algún crítico que reseñó la representación señaló que *Quintuples* no era una obra de teatro pues carecía de su rasgo fundamental: el diálogo. El carácter profundamente narrativo de los soliloquios —que Sánchez nomina premeditada y transgresoramente "monólogos"— y la ausencia de otro interlocutor —primera persona— en el espacio escénico alteraba, indudablemente, lo que tradicionalmente consideramos teatro. Dicha crítica perdió de vista que el dialogismo dramático se había desviado hacia el público, ya que se le había transformado en actor y en el otro interlocutor: "El público espectador de *Quintuples* interpreta al público asistente a un Congreso de Asuntos de la Familia", p. xiv. (Subrayado nuestro).

como su contrapartida cómica e irónica. El "sueño público", legitimado por la heteroglosia que admira a Daniel Santos, como cantante y como macho, se desinfla en unos personajes cuyo machismo resulta una mascarada. Por otro lado, el tránsito de un texto a otro no sorprende si pensamos en el carácter profundamente dialógico y teatral del género ensayo. *Quintuples* pone de manifiesto, revela o, tal vez, enfatiza dicha teatralidad al convertir las ideas esenciales de *Daniel* en acción representada.

En resumen, debemos reiterar que la escritura trabada por la autointer textualidad produce una hibridización de los géneros que Sánchez toca con su estilo. Así, el *Daniel* es un ensayo experimental-narrativo y *Quintuples* una pieza teatral experimental narrativo-ensayística. La hibridización, entonces, se convierte en un cuestionamiento de los géneros que se traduce en formas paródico-transformistas⁸ en las que se tiende a ridiculizar las estructuras mismas de los géneros o, al menos, a marcar su relatividad. Los textos son y no son y son; esta oscilación indica el carácter transgresor de sus textos y, al mismo tiempo, el travestismo de su escritura. La hibridización y el travestismo producen un movimiento ágil y desenfrenado de su palabra artística, movimiento rítmico y transgresor que es, tal vez, una de las aportaciones importantes de Sánchez a la literatura caribeña. De alguna manera, sin embargo, todo ese aparato estilístico está montado sobre una ficción, sobre una máscara. De ahí que el lector tienda a asignarle unas categorías genéricas determinadas al *Daniel*, por ejemplo, que son las que saltan a primera vista pero que no toman en consideración la complejidad del texto ni su estructura profunda.

Sin ánimo de fijarle una definición categórica a unos textos cuya intención es relativizar los códigos institucionales genéricos, nos proponemos hacer una lectura distinta de los mismos, incluso de la propuesta por el propio autor, ya que el travestismo y la parodia nos remiten necesariamente a una estructura profunda en la que dominan ciertos rasgos genéricos que nos permiten afirmar que el *Daniel* es un ensayo experimental y que *Quintuples* es su puesta paródica en escena.

II. SOBRE EL ENSAYISMO DE *LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS*

En 1988, recién publicado el texto del *Daniel*, Luis Rafael Sánchez decía: "lo que quiero es recuperar... el mito que se forja a partir del rumor y de la murmuración..."⁹ un intento de hacer una obra narrativa más allá de los géneros literarios".¹⁰ Ésta, como otras de las entrevistas ofrecidas por el autor,

⁸ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus ediciones, 1991; p. 422.

⁹ Es interesante esta afirmación ya que muestra la intención de construir o reconstruir las múltiples voces (heteroglosia) que tejen el mito. Pero, también hay que señalar que los vocablos "rumor" y "murmuración" nos remiten al concepto "fabula" entre cuyas acepciones encontramos formas despectivas: habladuría, chisme o lio (ver María Moliner).

¹⁰ Carmen Dolores Trelles, "Luis Rafael Sánchez: ensayo y ficción", [Entrevista], *El Nuevo Día, Domingo*, San Juan, 24 -IV- 1988; p.19.

conjuntamente con el subtítulo —“fabulación”— y el prólogo del *Daniel* y las reseñas críticas que le siguieron, contribuyeron a definir el texto como la “segunda novela” de Sánchez. En la cita de arriba, el autor hace hincapié en el adjetivo “narrativa”, mientras que en el prólogo habla de “narración híbrida” (*DS*, p. 6), sin embargo, tales conceptos nos parecen un disfraz pues no necesariamente nos remiten a la novela; pero sí, a la Retórica, en la que *narratio* se refiere a la presentación de los hechos que han de servir de base a la argumentación. Algunos tipos de *narratio*, ya en la Edad Media, iban de lo ficticio a lo histórico como *fabularis*,¹¹ *fictilis*, *historica*, *civilis*¹² de manera que esta ambigüedad propuesta por el adjetivo y el sustantivo citados sirve muy bien a los propósitos del texto.¹³

Queremos argumentar que, efectivamente, en *La importancia de llamarse Daniel Santos* predominan muchos de los rasgos del género ensayo, a pesar de la intención de eximir al texto de las “regulaciones genéricas”. Creemos además, que es un texto audaz y transgresor, precisamente por el manejo audaz y transgresor del género. El carácter de ruptura del *Daniel* pasará igualmente a la obra *Quintuples*.

Podríamos decir que el ensayo es la puesta en escena textual de las ideas de un sujeto expositivo autorizado que reflexiona con el lector para compartir, convencer de o presentar su postura a través de un discurso expositivo y dialógico. Se trata de un género marcado por la ambigüedad,¹⁴ por una suspensión

¹¹ *Fabularis* quiere decir en latín: fabuloso, mítico. Sánchez examina los sucesos que se construyen en torno a Daniel Santos ya sean reales o inventados, pero también él inventa y falsifica desde su propio discurso como lo proponen las definiciones aquí citadas, lo que reitera su intención de no hacer biografía sino invención.

¹² Renato Barilli, *Rehtoric*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989; pp. 36; 45.

¹³ Creemos que al *Daniel* se le pone el traje de la narración; pero esa “narración” tiene un adjetivo híbrido; es decir, que su naturaleza es ambigua, doble, distinta. Debajo de ese ropaje vistoso, que el autor ha definido como lo que es (narración), está lo otro, lo doble, que también es: “verdad racionada” (*DS*, p. 3); que en última instancia, es lo permanente pues lo primero, es un vestirse temporal como ocurre en el caso del travestismo. La ambigüedad es una máscara tras la que se oculta el ensayo. La primera oración del prólogo destaca el valor de la reflexión como actividad fundamental del texto: “Algunas geografías... integran la verdad racionada del texto a continuación”. “Racionada” viene del latín *ratiocinor*: razonar, reflexionar, deducir, inferir; pero también calcular, contar. Es decir, “a continuación” se ofrece una realidad —el mito de Daniel Santos— sobre la que se reflexiona. Esa reflexión se cuenta —*ratiocinare*— fragmentariamente —racionada. La palabra misma es una diáloga, su carácter doble reitera los conceptos reflexionar/contar, al mismo tiempo, que señala la estructura fragmentada de la fabulación. (Subrayado nuestro).

¹⁴ Podríamos decir que en el ensayo opera una diáloga en la que el concepto ‘género’ adquiere dos significados distintos: código y máscara. Género se referiría, entonces, a la codificación de ciertas reglas que gobiernan los distintos tipos de discursos literarios y que ayudan no sólo en la construcción de los textos sino en su lectura y recepción. Pero, al mismo tiempo, podríamos leer el género como una máscara que exhibe y define unas contradicciones o unas incongruencias entre lo que se ve externamente y lo que se oculta interiormente. De hecho, la categoría gramatical ‘género’ participa también de ambigüedad pues, aunque se refiere al accidente gramatical relativo al sexo, hay sustantivos que pueden llevar indistintamente atributos femeninos o masculinos. Es decir, que el ‘género’ propicia un cierto travestismo. El ensayo puede considerarse, entonces, un ‘ilusionista del género’ puesto que es, fundamentalmente, un transformista.

temporera y aparente de las reglas genéricas, por la transformación continua. En otras palabras, esencialmente proteico por lo que se presta a experimentaciones discursivas. No es extraño que Sánchez, cuyo gusto por la ruptura y la ambigüedad es evidente, aproveche estas cualidades para ofrecernos un texto que vaya "más allá de los géneros literarios".¹⁵ Sin embargo, aun cuando el ensayo sea esencialmente proteico, podemos reconocer sus rasgos distintivos.¹⁶ Veamos algunos en el *Daniel*.

Empecemos por el emisor. El emisor del ensayo es un sujeto expositivo —yo— que está certificado en el texto por el pronombre de primera persona, por la firma del autor —Luis Rafael Sánchez— y por su posición de prestigio social, marcada en el discurso de diversas formas, —"Mire Poeta" (*DS*, p. 41); "don Luis Rafael" (p. 58); "usted" (p. 60); "Wico Sánchez" (p. 62); "seguro servidor de ustedes" (p. 144); "autor" (p. 159); etc.— que lo autoriza a usar esa *palabra autoritaria*,¹⁷ que Bajtin¹⁸ definió tan acertadamente, y cuyo uso es necesario en el ensayo. La posición de prestigio social constituye una estrategia persuasiva pues el ensayo requiere de una personalidad reconocida y autorizada socialmente a hablar, reflexionar, examinar o presentar su verdad sobre aquello que son preocupaciones contemporáneas a los interlocutores.¹⁹

El yo, sujeto de la enunciación, está siempre presente y dominando el

¹⁵ Es evidente que el escritor quiere destacar la inestabilidad y ambigüedad de dicha categoría al insistir en ella y situar el *Daniel* como un texto que rehúsa ser definido por el género.

¹⁶ Podríamos decir que Sánchez construye un texto *travesti*. El texto se 'viste' temporariamente de "lo más allá de los géneros" para negociar lo que ha construido o establecido como diferencia con respecto a la tradición literaria. Sin embargo, este 'vestirse' es meramente una ilusión, una máscara que no implica ni el rechazo ni la destrucción del cuerpo real, es decir, de los rasgos genéricos de la estructura profunda. Por eso, vamos a probar que *La importancia de llamarse Daniel Santos* es, fundamentalmente, un ensayo. El travesti es un actor. Representa la ficción de una transformación de género pues se viste de mujer para la representación pero es realmente un hombre. Diríamos que lo mismo ocurre con el texto de Sánchez.

¹⁷ Es importante entender que el ensayo exige la palabra de un sujeto autorizado socialmente para hablar. Por ello es interesante notar que la ambigüedad propuesta en el travestismo se adentra necesariamente en el ejercicio del poder. Un poder al que no se renuncia; pues vestirse de mujer es sólo una situación temporera bajo la cual está el poder que otorga el ser hombre en determinadas culturas. Madeline Kahn señala que el travesti crea "una mujer fálica". *Narrative Transvestism*, Ithaca, Cornell University Press 1991; p. 19. Así el ensayo, estructuralmente ambiguo, no renuncia al poder de la palabra autoritaria. Un planteamiento similar sobre el enmascaramiento del poder puede observarse en el ensayo de Sánchez, "Cejas sacadas, piernas afeitadas y tips", publicado en *La Jornada Semanal*, México, 25 de junio del 2000, [en Internet].

¹⁸ *Mijail Bajtin, Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus Ediciones; pp. 158-164.

¹⁹ Para que un "cualquiera" pudiera ejercer el género y persuadir al lector a continuar la lectura tendría que construirse textual y ficticiamente un prestigio social que lo autorizara a hablar sobre determinados temas de la realidad concreta. Recordemos que el ensayo no es un género de ficción que construye un universo imaginario cuya recepción por el lector es mucho más fácil, pues no tiene que negociar con el emisor sus propias y particulares opiniones sobre el tema de reflexión. El espacio ensayístico es una mesa de negociación, un espacio de poder en el que se encuentran las ideologías del emisor y del receptor, pero como el emisor es el que tiene la palabra, necesita el permiso, la reputación y el reconocimiento de su crédito sobre determinadas materias.

discurso expositivo en el ensayo. Es su palabra la que dirige la lectura y el movimiento textual. Así ocurre en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. De esta manera, Sánchez define y estructura [*dispositio*] el universo discursivo en cinco partes: La presentación titulada, "El método del discurso" nos introduce, precisamente, al sujeto expositivo sobre el que gravita el texto. Mediante el hipérbaton, reconocemos la inversión paródica del texto de Descartes. Igual que en el caso del filósofo, ese *yo pensante* es el centro discursivo. "Pienso" nos remite a la Persona; la deducción "luego existo" a su relación con el mundo. "El método del discurso" marca el *yo* expositivo y la autoridad absoluta sobre la experiencia y la invención con respecto a la materia del texto: el mito de Daniel Santos. El *yo* se presenta como autor/escritor, como viajero y recopilador, como constructor y dador de placer; placer del texto que nos ofrece como un platillo gourmet,²⁰ por tanto, como conversación de sobremesa.

El exordio —"El método del discurso"— y el final —"Despedida"— construyen un texto circular y cerrado²¹ sobre el sujeto expositivo. Texto cerrado que, como caja de Pandora, contiene las tres partes interiores: "Las palomas del milagro" —primera parte—, "Vivir en varón" —segunda parte— y los "Cinco boleros aún por melodiarse" —tercera parte. "Las palomas del milagro" y los "Cinco boleros aún por melodiarse" podrían considerarse como *narratio*; pues en la primera se recopilan los hechos *a partir del rumor y de la murmuración* y en la tercera se narran historias que comprueban los hechos. La tercera parte ejemplifica,²² ratifica o rechaza²³ "el mito populachero y al natural" como vivencia. La reflexión sobre el mito constituye el centro del texto —segunda parte—, la prueba y argumentación de sus códigos, lo que significa "Vivir en varón". El sujeto expositivo, que se había vestido con el traje de la narración, se desviste para aparecer como lo que es: un sujeto expositivo que

²⁰ *La importancia de llamarse Daniel Santos* se nos ofrece como un banquete: ¡Buen provecho! nos dice el autor. Este objeto gastronómico a degustarse reitera el valor de la palabra artística y del discurso autorizado del sujeto expositivo, pero también su sensualidad. No olvidemos lo que Barin ha señalado en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barin editores, 1971; p. 255: "El banquete, en cuanto marco esencial de la palabra sabia, de los sabios decires, de la alegre verdad, reviste de una importancia muy especial. Un vínculo permanente la unido siempre la palabra y el banquete".

²¹ La "Despedida" repite el primer párrafo de la presentación: "Algunas geografías, la letra de las canciones, su nombre, otros nombres populares, integran la verdad razonada del texto a continuación anterior. Todo lo otro es escritura hacia el riesgo adivinator, permiso a los oleajes alucinarios a mi Caribe natal, invención" (*DS*, p. 5, 215).

²² La tercera parte puede considerarse como una argumentación mediante ejemplos.

²³ La historia de Julito muestra una postura distinta y marginal frente a los códigos propuestos por el mito de Daniel Santos; aunque sea un fanático de su interpretación musical, Julito rechaza la conducta machista. La experiencia de la guerra lo convierte en un hombre diferente: "En Viet Nam se el mal que unos hombres le hacen a otros hombres" (*DS*, p. 154). Julito no se junta con los macharates ("para negarse al macherío áspero y la efébia, que se inicia en los consuelos y que, los viernes por la noche, se desmadra, Julito se coloca de espaldas" p. 149), ni tampoco le gusta la chubacancia; la música vulgar que "afrentan a la mujer" (p. 151).

reflexiona y se impone la difícil tarea de analizar para nosotros lo que significa Daniel Santos.²⁴

Como el propio ensayista señala, no se trata de un mito clásico: "un mito que no es ni griego ni romano" (*DS*, p. 75), sino más bien de su parodia: "un mito raso y sato, populachero y al natural, un mito cimarrón" (p. 78). A Sánchez le interesa la inversión de los cánones para adentrarse en lo "inferior", en esa verdad que construye y alimenta a la "gente profana". *Gente profana* cuya multiplicidad de voces se escucha y orquesta la primera y tercera partes. Detrás de esas voces se va tejiendo una respuesta a la pregunta que subyace en esta larga reflexión: ¿por qué sobrevive el mito de Daniel Santos en la "América amarga"? La parodia no se dirige al Daniel Santos como cantante, cantante admirado, venerado y recordado donde quiera que exista una vellonera. La voz de Daniel que se escucha²⁵ en las estrofas de los boleros, también sirven al sujeto expositivo de ejemplo o reiteración de lo que argumenta. La parodia se remite al mito del *macho* que se ha tejido a su alrededor para revelar aquellos aspectos que resultan risibles, contradictorios y absurdos en su permanencia. El sujeto expositivo nos obliga a entrar en el bajo mundo del mito, que es bandera que enarbolan todavía los asiduos de los bares y las mujeres que lo consumen, ahí encontramos a un Daniel Santos machista que la fuerza de la palabra artística y de la estructura textual obliga a ver. La imagen burlesca del cantante y de sus seguidores nos devuelven, como imagen en el espejo, nuestras imperfecciones y rémoras culturales: "Parecer varón es, pues, tristemente, fracasadamente, desgraciadamente, apagar los resplandores de la hombría²⁶ de bien para carbonizarse en la sordidez de un machismo que es enfermedad terminal, un machismo que indecora y bestializa" (*DS*, p. 132).

El viaje del sujeto expositivo por las geografías recorridas por Daniel Santos nos presenta a una América trágica también parodiada, como si lo trágico fuera un género inadecuado que debe corregirse con la ironía porque el heroísmo ha sido devaluado.²⁷

²⁴ "Desarmar un mito es más complejo que anestesiar un pez, operarlo y extraerle las tres letras. Desarmar un mito que no es griego ni romano ni se le apresa la figuración en las musgosas estatuas del jardín, en el busto oficinero, en las gárgolas del caño y de la fuente" (*DS*, p. 75).

²⁵ Esa voz la escucha el lector familiarizado o conocedor de las canciones de Daniel Santos; puesto que para los lectores que carecen de esta memoria cultural, las estrofas resultan modos de separar los fragmentos y de estructurar el texto. Para estos lectores la voz de los boleros sería la de sus compositores. Recordemos que la figura del intérprete aparece en el texto como antítesis: presencia/ausencia. Está presente como sujeto referido en los relatos y en el discurso del sujeto expositivo pero ausente como personaje autónomo con voz propia.

²⁶ Nótese la oposición entre el *machismo* (conducta de discriminación sexual, dominante y autoritaria adoptada por los hombres), y *hombría* (cualidades morales que enaltecen a un hombre) *de bien*, que expresa la postura del sujeto expositivo frente aquella ideología.

²⁷ "La América que saquean los militarotes rapaces... La América de los tiranos mesiánicos díz que por mesiánicos. La América que discurre como un chiste perverso. La América cuya industria solvente es la miseria. La América que se enorgullece del ridículo. La América esterilizada por los golpes de estado. La América que produce monstruos cuando opta por soñar la razón" (*DS*, p. 133).

En otras palabras, reflexionar sobre el mito de Daniel Santos le permite al ensayista ampliar su mirada hacia la cultura latinoamericana, en general, y hacia la caribeña, en particular. Se trata de extraer del mito su creación paródica,²⁸ adentrarse en las clases sociales, en sus conductas, exponer sus ideologías, sus creaciones culturales, su universo afectivo, descubrir sus contradicciones.

La reflexión en el género ensayo, sin embargo, no es únicamente una auto-reflexión sino un pensamiento dirigido a Otro. Es así, que el sujeto expositivo dirige su discurso a un receptor. Por lo tanto, el ensayo requiere de un interlocutor. Un interlocutor/receptor cuya presencia esté igualmente marcada en el discurso; puesto que —como hemos dicho— se trata de un género profundamente teatral. Así, los interlocutores tienen que estar presentes y corporizados en el espacio ensayístico que es el texto. Por esta razón, el *Daniel* es una larga conversación o “fabulación” entre el sujeto expositivo y el lector, cuya presencia se invoca a cada momento y a lo largo del texto.²⁹

El sujeto expositivo —yo— tiene un movimiento traslaticio como enunciador hacia otros sujetos personajes que también enuncian como “yo”. El yo se mueve, danza, se confunde en el conjunto de voces yendo de aquí para allá, enmascarándose y oscilando fragmentariamente entre la conversación y el relato. La conducta textual de la primera persona contrasta y se diferencia del “tú” —receptor— que, desde el primer momento, hace su entrada como parte esencial y fija de ese diálogo: “¿viste?”; “lector, ¿cuál le digo?”; “¿Ve, lector?” (*DS*, pp. 11; 12).

El “yo”/sujeto expositivo, sin embargo, se hace cargo absoluto de la conducción del *hablar* puesto que para entablar el diálogo con el lector, situado en el exterior aunque marcado en el interior del texto, es él quien lo convoca:³⁰ “Lector, me callo y echo a un lado para que se turnen las voces de los testigos apasionados” (p. 40); “Lector, ¿entiende ahora por qué camino estas zarzas tras comprometerme a desarmar un mito raso y sato, populachero y al natural?” (p. 87); “¿Sigue, Lector, mi redondear las opiniones?” (p. 90). Con ese lector debe negociar su análisis.

El ensayo se caracteriza, además, por el discurso expositivo. El carácter indefinido de los actos de habla del tipo de exposición, permite que el género

²⁸ Hay que señalar que a Sánchez no le interesa la biografía del cantante, sino la persona convertida en imagen, en personaje en las voces de la geografía que visita. De manera que el lector recibe una imagen de la imagen. Una imagen ironizada por la parodia. Es importante entender esta situación literaria, pues alguna de la crítica feminista que se acercó al Daniel malentendió la intención del texto.

²⁹ La relación yo/tú, como entidades corporizadas y presentes, manifiesta uno de los rasgos fundamentales del género ensayo: su carácter esencialmente dialógico y teatral, es decir, su tono conversacional. El dialogismo es muy caro a Sánchez, quien se distingue por una escritura cargada de oralidad y teatralidad. Ambos aspectos producen una constante hibridación en cualquier género que toca.

³⁰ Esta situación discursiva reitera el rasgo autoritario del sujeto expositivo en el género ensayo.

se contamine por las *superestructuras*³¹ diversas que le impone el emisor. La presencia de las superestructuras da la sensación de diversidad y de ausencia de formas genéricas o estructurales en el texto. Sin embargo, debajo de la superestructura subyace la exposición: el punto de vista, la opinión, la interpretación, o, sencillamente, la presentación. En *La importancia de llamarse Daniel Santos* hay numerosos tipos de superestructuras; narrativas (la historia de Julito,³² por ejemplo, en la tercera parte) o dramáticas (pp. 22-26) o del tipo entrevista (pp. 29-31) o de dictado (pp. 35-37) o autobiográficas (pp. 45-47), etc. Y funcionan como forma indirecta de presentar el material expositivo.

Sin embargo, hay una superestructura que domina el texto, lo fragmenta y le da coherencia, establece un hilo conductor y otro nivel de diálogo³³ con el texto. Esa superestructura es la del bolero. La letra de las canciones se escucha como sinestesia que obliga al lector a reconocer la voz incomparable de Daniel Santos. Así, oscilamos entre el ritmo musical de las canciones y el ritmo de la prosa de Luis Rafael Sánchez.

Es la propia hibridez del ensayo —la presencia de las superestructuras— lo que le permite a Sánchez eximir en apariencia al *Daniel* de las normas de genéricas. Así, el ensayo pierde su traza de ensayo y se torna híbrido, sincrético, manipulado por la propia voz del sujeto expositivo, quien nos ordena e impone una lectura del texto mediante su propia definición: "*La importancia de llamarse Daniel Santos* es una narración ... exenta de las regulaciones genéricas. Como fabulación, nada más, debe leerse".³⁴ Definición tramposa, de por sí; teatralmente soberbia, si se quiere, carnavalesca, tal vez. Lúdicamente tramposa porque establece la equivalencia "narración/fabulación" que el incauto aceptará y definirá, en lo sucesivo, como *novela*.³⁵ Soberbia porque declara, con un autoritarismo simulado, una posibilidad de lectura; es decir, una lectura dirigida y dispuesta por el yo. Sin embargo, un aguzado se dará cuenta de las trampas, de los artificios y de la mentira de esa propuesta.³⁶ El lector sabe

³¹ T. Van Dijk, *Macrostructures*, Hillsdale, N.J., Lawrence Earlbaum Associates, Publishers, 1980; pp. 107-132.

³² Julito tiene como antecedente al personaje de Alfonsito en el cuento "Responso por un bolitero de la 15".

³³ La letra de los boleros permite la reflexión sobre la pervivencia del melodrama y la cursilería en la cultura de nuestra América, temas que Sánchez trabaja extensamente en su obra literaria —que serían objeto de otro trabajo— y que en el *Daniel* se reiteran en las partes primera y tercera del texto. Ejemplos: "Diálogos cubanísimos, prisioneros de un sueño..."; "Del dramón al melodramón", etc.

³⁴ *DS*, pp. 5-6.

³⁵ Si los lectores aceptan al pie de la letra, la lectura impuesta por el sujeto expositivo, sabremos que se ha producido un "pacto", un pacto mediado por la firma y por la persona real del autor a quien el lector reconoce y acepta por su prestigio: "For the reader, ... the author is defined as the person capable of producing this discourse, and so he imagines what he is like from what he produces", Philippe Lejeune, *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989; p. 11.

³⁶ Vemos esta imposición de lectura como una provocación por parte del emisor, que quiere atrapar al lector en su red persuasiva pero, al mismo tiempo, indignarlo para estimularlo a emprender la lectura.

que fabulación³⁷ —aunque narración falsa— es también *hablar, conversar*. Sabe que, como fabulación/conversación entre el sujeto expositivo y el receptor, se pueden inventar fábulas, historias, ficciones artificiosas con que se disimula una verdad que se quiere examinar.

Por otro lado, aun la definición del subtítulo y la propuesta autoritaria de la forma en que ha de leerse el texto son posturas sabidamente débiles, puesto que habrá lectores que leerán como les venga en gana y otros que descubran la intención ensayística del texto, como ocurre en el *Daniel* con el puertorriqueño de Nueva York, que estuvo tentado de escribir un ensayo sobre el mismo tema. Si el personaje “no se le adelantó” a Sánchez, fue por vagancia, por falta de vocación: “¡Gózate cómo me expreso, Wico Sánchez! ¡Gózate cómo razono! Pensé una vez discurrir el mito del tipo en diez páginas inmortales. Pero...la paciencia no me da para encerrarme, días y días a escribir...escribir no es lo mío por ahora”.³⁸ El ensayista tiene, por lo tanto, una autoridad relativa sobre el tema. El carácter travestita de la primera persona y de los pronombres personales, en general,³⁹ amenaza siempre con la transformación, como vemos en la heteroglosia que se produce en el *Daniel*.

De todos los géneros literarios, el ensayo es el único que identifica el *yo* con la persona real representada por la firma del autor. Es decir, el pronombre de primera persona llena el vacío discursivo con el autor como ente real y verificable en el referente como productor del discurso. Los otros géneros literarios tienden a desaparecer al autor, como ocurre en el caso extremo del teatro y a sacarlo fuera del referente imaginario que construyen.

Sánchez lo demuestra en *Quintuples*. La postura autoritaria que asume en las acotaciones —“Así, y de ninguna otra manera que se empeñe el director, entra a escena Dafne Morrison”—⁴⁰ expresa un fracaso *a priori*; la impotencia

³⁷ La palabra latina *fábula* quiere decir rumor, conversación popular, habladuría. También, conversación familiar o privada. Sánchez aprovecha todas las acepciones de la palabra, como podemos observar en los distintos apartados del texto: “Dicen que después de cansarse de beber...” p. 28; “chismes entrecoidos” p. 37; o, por ejemplo, la conversación con su padre o con Persio Almonte. Para leer al *Daniel Santos* hay que tomar en consideración no sólo el significado denotado de *fabulación* sino las connotaciones de la palabra.

³⁸ *DS*, p. 62. Este pasaje constituye unos de los fragmentos teóricos del texto en los que Sánchez va elaborando una poética. ¿Qué es el oficio de escribir? Todos, como el personaje citado, tenemos la “posibilidad de”; pero muchos se quedan en pura posibilidad, en los escritores que pudieron ser y no fueron y que andan por el mundo con sus obras completas imaginarias quejándose del universo y envidiando a los que se entregan al ejercicio de la escritura. Para Sánchez, indudablemente, el oficio de escribir es un trabajo cotidiano y en solitario, un ejercicio que requiere entrega total, pasión y riesgo.

³⁹ Recordemos lo planteado por Benveniste en su ensayo sobre “La naturaleza de los pronombres” en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI editores, 1976; p. 173: “yo no puede ser identificado sino por la instancia de discurso que lo contenga, y sólo por ella. Sólo vale en la instancia en que es producido. Pero, paralelamente, es también en tanto que instancia de forma yo como debe ser tomado; la forma yo no tiene existencia lingüística más que en el acto de palabra que la profiere”.

⁴⁰ *Quintuples*; p. 1.

del escritor ante el género dramático. El "miedo" a perder el control sobre su texto es puro *wishful thinking*, una pataleta ficticia, una autoparodia; porque el escritor sabe que el teatro se caracteriza por la variación, por la inestabilidad de la representación, dependiente de las lecturas del director y los actores y de la función de cada noche. Sabe que el teatro es de los actores, en última instancia; pues en la representación el autor desaparece. Cuando, Mandrake afirma: "¡El cuento no es el cuento! El cuento es quien lo cuenta", reitera que él es el yo, el sujeto de la enunciación y de la acción: el productor del texto.

Al final de la representación cuando el dramaturgo concede su "derrota" frente a los personajes/actores los que narran y cuentan. La autoridad es de los actores que terminan la función y se niegan a continuar y a seguir inventando historias.⁴¹ En el espacio escénico, los actores son los dueños de la palabra. En este sentido, *Quintuples* es un elogio al inmenso trabajo de los actores; de los buenos actores. Sin embargo, en el espacio ensayístico el yo/autor es el dueño absoluto de la enunciación aunque se nos haga creer lo contrario porque se finjan otras voces.

La postura autoritaria que pasa del *Daniel* a *Quintuples* es una máscara, una parodia. Una forma velada e irónica de reflexionar sobre la posición que ocupa un autor en los diferentes géneros, sobre las transformaciones que sufre y, también, sobre los derechos que tienen los receptores de un texto en cuanto a su lectura y recepción. Por eso, tanto el ensayo como la pieza de teatro son marcadamente teóricas y metadiscursivas y expresan la poética de Sánchez y sus preocupaciones como escritor.

Para concluir nuestra argumentación sobre el carácter ensayístico del *Daniel*, queremos destacar dos rasgos fundamentales del género y que se manifiestan reiteradamente en *La importancia de llamarse Daniel Santos*: las funciones fática y metadiscursiva.⁴²

El dialogismo propio del ensayo —su tono conversacional— reitera la necesidad de verificar la atención del receptor a quien está orientado ese mensaje con la intención de persuadirlo. Algunos ejemplos de marcas de la función fática son: "¿ve, lector? (*DS*, p. 12), "Lector, le aviso" (p. 55), "¿Sigue, lector, mi cuadrar cuentas?" (p. 90), "Lector, ¿me permite una acotación?" (p. 173), etc. La función fática es una estrategia persuasiva. El sujeto expositivo se vale de ella para mantener atrapado al receptor durante el proceso textual de negociación y aceptación de su opinión o postura frente a la realidad que comenta:

⁴¹ "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" (*Quintuples*, p. 77).

⁴² En los *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975, Roman Jakobson distingue entre las funciones de la lengua, la función fática que sirve "para establecer, prolongar, o interrumpir la comunicación, cerciorarse de que el canal de comunicación funciona, ...para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene" p. 356; y la función metalingüística "que habla del lenguaje mismo" y su orientación se centra en el código; p. 357.

la propuesta de Sánchez sobre el mito de Daniel Santos. La función fática es también una marca discursiva de la presencia del interlocutor en el texto.

El ensayo literario manifiesta una doble metadiscursividad: aquella que examina los discursos culturales dominantes y la que examina el propio discurso del sujeto expositivo.

Está claro que en *La importancia de llamarse Daniel Santos* el interés se centra en el discurso múltiple, discurso cultural e ideológico, que construye el mito o la imagen de Daniel Santos. Pero, el interés de Sánchez radica en el mito hecho palabra; palabra que, a su vez, examina y parodia: "Introducción general a la historiografía de sus mujeres" (p. 11); "Diálogos cubanísimos, prisioneros de un sueño que no tiene pie, menos cabeza y que recopilo a maquinilla portátil" (p. 22); "Del dramón al melodramón —que es el sí a la eclósión y el desmelenamiento. Lipe cuenta sin contar" (p. 155); "Vida y literatura. Texto abierto y texto cerrado" (p. 157). Estos ejemplos proceden de los títulos de los fragmentos; pero otros se refieren —metadiscursivamente— al discurso de las voces: "musitaciones escalofriadas, susurros afilerados, murmullos de corazones aptos e ineptos, genuflexiones de ojos satisfechos" (p. 12); mientras que otros, examinan el discurso dominante:

"Machos que no establecen diferencia entre la delicadeza y la escabrosidad, entre el decir que regala y el que injuria. Machos que, con poética soez, redefinen el lenguaje venéreo —*Ahí te van siete pulgadas de cariño*. Machos que solapan las correrías rasas y satas con el declamado hipócrita y sensual de una milonga —*No me preguntes nunca, La historia de mi vida, Mi vida comenzó, Cuando llegaste tú*. Machos que solapan el estándar dúplice con una paráfrasis benemérita —*Yo te quiero blanca, Te quiero de espumas, te quiero de nácar*, (DS, p. 128)

La metadiscursividad del ensayo manifiesta el interés en la formulación lingüística de la realidad más que en lo real. La utilización de la parodia para acercarse al mito de Daniel Santos es también una forma metadiscursiva; pues la parodia es siempre un examen burlesco de un modelo.

En el *Daniel* aparece igualmente, el segundo tipo de la función metadiscursiva —la autometadiscursividad— de la que encontramos numerosos ejemplos en el texto.⁴³ Las explicaciones que el sujeto expositivo nos ofrece sobre la significación de su texto, el sentido de su discurso y las formas en que usa la lengua para que la entendamos como el código común, nos llevaría también a pensar en la función poética, que define el propio Jakobson. Esta forma metadiscursiva se centra en el mensaje mismo: en el texto como totalidad, como

⁴³ "Una prosa danzadísima me impuse, una prosa que bolerice con vaivenes... Los géneros literarios son calculadas sugerencias que el escritor propone" (DS, p. 5); "Ejército lo cursi porque lo cursi abriga según el filósofo Ortega" (p. 54); "Yo le debo el dramón que todavía, podo, ajusto, fiscalizo, le redirijo la furia y el sonido —escribir es borrar mil veces lo reescrito, escribir es reescribir mil veces lo borrado" (p. 144); "Veintiún boleros replican mi prosa, intermedian los trozos narrativos o los mosaicos constructores de mi fabulación" (p. 215); etc.

libro, pero también en la escritura, en el estilo de su prosa. Las funciones metadiscursiva y poética utilizadas de manera manifiesta y explícita son formas estructurales del ensayo y nos muestran reiterativamente el carácter artístico del texto. Estas funciones están ausentes de otros tipos de ensayos, en general, de los ensayos no-literarios; por lo tanto, su utilización constituye una clave o rasgo genérico para que el lector pueda guiarse en su lectura y reconocer si está ante una pieza artística o no.

La importancia de llamarse Daniel Santos puede considerarse un ensayo —a pesar de su clara intención de ruptura y de utilizar extensamente otro tipo de estructuras genéricas que lo hacen maleable— pues participa de sus rasgos fundamentales. Diremos, sin embargo, con el riesgo de contradecir nuestra argumentación y todo lo que hasta aquí hemos dicho, que el texto de Sánchez no pertenece al género ensayo en tanto es paródico. Parodia que se propone desde el título como imitación burlesca de la pieza teatral de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*. Parafraseando a Bajtín, diremos, entonces, que al ser paródico, el *Daniel* no pertenece al género: “la parodia puede representar y también ridiculizar mejor o peor estos rasgos del [ensayo] ... pero en cualquier caso, no tenemos ante nosotros un [ensayo], sino la *imagen del [ensayo]*.”⁴⁴

Lo que caracteriza a *La importancia de llamarse Daniel Santos* es la transformación, su travestismo. Pero esa transformación, paradójica y contradictoriamente, oculta la identidad del texto: la exposición de una reflexión. El cuerpo que se desnuda es el del yo pensante, el yo de la exposición: el traje es una máscara.

III. DE LA REFLEXIÓN A LA REPRESENTACIÓN

El *Daniel Santos* explora el mito de Daniel Santos convertido en “leyenda continental de que él es un macho a todo dar”;⁴⁵ mientras “los tejidos del rumor, la persistencia del mito, las servidumbres de la fama, ...temas sucesivos de las tres partes”⁴⁶ estructuran, organizan y le dan coherencia al material de la reflexión. Pero, la segunda parte, “Vivir en varón” es el eje central del texto y también participa de una estructura circular. La similitud *desarmar/desarmado* reitera la repetición y la circularidad, pero paradójicamente el “desarme” queda premeditadamente inconcluso en unas conclusiones construidas como resumen y generalización del significado del mito.⁴⁷ Conclusiones incon-

⁴⁴ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 421.

⁴⁵ *DS*, p. 4.

⁴⁶ *Ibid.*; p. 5.

⁴⁷ “Mito de Daniel Santos que confirma su complejidad cuando transgrede la norma y degrada la conducta... Transgresión y felicidad, degradación e idealidad: el malditismo seductor de Daniel Santos reverbera en dichas superficies léxicas. Que explican el techo y el subsuelo de su mito, su transparencia y convulsión como sueño público. Y la hipnosis servicial de las mujeres, el vasallaje de una legión de hombres, la multitud magnetizada. Sueño público, mito de Daniel Santos que gradúa el antiheroísmo de tibirí tábura sí y qué pasa, de proxenetismo y estupefacientes, de descaro

clusas porque el sujeto expositivo, que en la introducción ha ejercido todo su autoritarismo, se distancia del objeto de la reflexión para que sea el lector quien llegue a sus propias conclusiones. El autoritarismo se vuelve pseudo-autoritarismo, puesto que "lo que significa Daniel Santos ha sido entregado... al lector en el presente para que éste, en su particular consumo e interpretación del texto, construya su devenir en una suerte de imperativo ético a "favor de la riqueza de lo posible", la felicidad, libre del tiempo, del peso de las cosas y de los significados rígidos".⁴⁸

Sin embargo, con respecto a la cuestión del machismo como ideología y práctica, nos queda claro que su parodia y ridiculización expresan la condena de la discriminación y la opresión, por parte del sujeto expositivo. El distanciamiento del *yo* tiene que ver, en cierto sentido, con la teatralidad del texto, con su hibridez. De ahí, la necesidad de remitirnos a *Quíntuples*, un texto que nace de la composición del *Daniel Santos* como si fuera costilla de Adán. El carácter de autointertextualidad, al que aludo, nos impone una lectura total no-fragmentaria de los textos⁴⁹ de Sánchez.

Dijimos que en el *Daniel*, el sujeto expositivo deja que el lector llegue a sus conclusiones sobre el mito Daniel Santos. En *Quíntuples*, también el espectador construye la significación. Pero esto ocurre por razones distintas: el dramaturgo, ausente de la representación, no puede dar respuestas. En ambas obras el mito se presenta, se pone en escena; pero al final es el lector quien debe desarmarlo.

Ahora bien, este desplazamiento ocurre porque en ambas obras se juega con la ambivalencia del sujeto. El sujeto expositivo oscila entre la voz expositiva/voz de autor y las voces que recoge la voz narrativa de las superestructuras. En *Quíntuples*, los sujetos hablantes/personajes, son también voz de autor/voz narrativa. Son ellos los relatores, autores de su autobiografía, relato improvisado esa noche, paradójicamente, monologado. El soliloquio es monólogo, la obra también se torna híbrida pues híbrida es su procedencia. El diálogo característico del teatro ha desaparecido del espacio mimético para proyectarse hacia fuera, hacia el espectador con el que se dialoga integrándolo en la escena. El espectador se llena de ambivalencia: es público y actor al mismo tiempo. El sujeto pierde fijeza como si el travestismo fuera ahora su forma esencial.

La ambivalencia del sujeto nos indica que transitamos por fronteras movilizadas, que vivimos muchas vidas o muchas máscaras, que ellas construyen y constituyen nuestra totalidad, nuestras contradicciones como individuos y como

barriobajero; antiheroísmo que ofende, que añora la cuneta, que legitima la mística de la mierda. Sueño público, mito de Daniel Santos que publica el vivir en varón acojonante" (Ibid. pp. 138-139).

⁴⁸ Áurea María Sotomayor, "Luis Rafael Sánchez y su localización en la cultura", en: *Femina faber*, San Juan, Ediciones Callejón, [En prensa. Texto mecanografiado. Consultado gracias a la cortesía de la autora].

⁴⁹ En mi libro *Por la vereda tropical*, demostré que para descifrar al personaje de Deogracias Castro en *La guaracha* teníamos que remitirnos al cuento de 1972, "Responso por un bolitero de la 15".

pueblos americanos. Desde esa totalidad contradictoria insertada en la cultura, podemos analizar, rechazar, tomar posturas, hacer la crítica de la razón pura, pero también preguntarnos hasta qué punto esos procesos nos liberan o nos atan de lo que somos culturalmente.

Por otro lado, sospechamos que si Sánchez delega la interpretación del mito, es porque quiere romper con un género que exige un autoritarismo por parte del emisor con respecto a la interpretación del material expositivo. Se distancia y delega para evitar *predicar la moral en calzoncillos* ya que ese emisor se acerca sospechosamente al "macho depredador" (DS, p. 138) que denuncia. De alguna manera, todo escritor es también un depredador de la realidad, un dios creador, un ser autoritario que nos impone realidades ficticias, un hacedor de mitos, que nos seduce con su palabra. Así, Papá Morrison — escritor y actor— seduce al público, a pesar de la postura de su creador que lo caricaturiza y parodia. Papá Morrison seduce con su arte⁵⁰ como también Daniel Santos ha seducido al público con sus interpretaciones. Artistas ambos despiertan simpatías que provienen de la sensualidad que produce el buen arte; simpatías que en otro nivel nos remiten a la identificación de algunos sectores con el discurso ideológico que representan. A partir de ese segundo nivel, se teje la leyenda y las hazañas fabulosas del macho Daniel Santos, mientras que Papá Morrison se autoglorifica de las suyas e intenta construir su propia leyenda.

Pero en *Quintuples*, el machismo está llevado a sus últimas consecuencias y caricaturizado al extremo de reducirlo al absurdo. El examen burlesco y totalmente ironizado de la ideología se corporiza ahora en la obra teatral. El "gran semental" que es Papá Morrison es un inválido⁵¹ atado a su silla de ruedas, estrellado *como huevo en la sartén* cuando intentó subir por las trenzas de la mulata jamaíquina Argentina Watson. Argentina está casada, ¡por supuesto!, porque a Papá Morrison como a Daniel lo tientan las mujeres casadas. Es Daniel, su compañero de la noche y la bohemia, quien lo incita a la infidelidad;⁵² infidelidad irreprochable porque la mujer amada no debe pedir cuentas: "De

⁵⁰ Todo el que haya asistido a una representación de la obra condena al personaje por su autoritarismo, pero tan pronto aparece en escena se rinde ante su seductora coquetería —y ante la excelente actuación del intérprete. Papá Morrison sale estratégicamente al final de la obra cuando ya todos sus hijos lo han caracterizado positiva y negativamente. Su gran reto es cambiar la opinión del público. Aunque se presenta como un machista empedernido, el público se entrega: su ambivalencia de personaje/actor, el profesionalismo de su trabajo, conquistan los aplausos. Tal vez, ésta sea la explicación para la pervivencia del mito de Daniel Santos: lo que persiste es la calidad de su arte, la memoria de sus interpretaciones y lo que ellas suscita en la conciencia de un continente y, sobre todo, de un Caribe marcado por la música y el melodrama.

⁵¹ La invalidez es metafórica. Papá Morrison queda impotente a causa del accidente. No tiene fuerza ni vigor; sólo conserva el recuerdo de su potencia sexual engendradora de unos "cinco muchachos".

⁵² "El Inquieto Anacobero Daniel Santos me exhortaba, cómplice y dichoso: Adelante hombre enamorado ... el mundo es de los que no tiemblan ... comience la escalada ... adelante hombre favorecido por la vida y la aventura" (*Quintuples*, p. 76).

Soledad Niebla me laceran los reproches. Una mujer que se sabe querida y deseada no debe enviar cartas amargas de reproche⁵³ y justificada por la cultura patriarcal.⁵⁴

Papá Morrison conoce y practica los códigos de la cultura machista, los traspasa a sus hijos heterosexuales o viceversa: "yo salí a Dafne Morrison" (p. 71) de quien se siente orgulloso. En su concepción del mundo, exalta las aventuras amorosas de Dafne, su desorden desenfrenado, su audacia de varón y mujer.⁵⁵ En este sentido, Papá/Dafne⁵⁶ son intercambiables, seguros de su sexualidad y sujetos de una identidad idéntica.⁵⁷

Su dualidad y semejanza se manifiestan en el paralelismo del título de sus respectivas escenas; así como en la repetición de ciertas frases: "Aplausos, aplausos, aplausos que entra una mujer/hombre con causa. Gracias, muchas gracias por tan cálida ovación que, no sé, francamente, si me toma por sorpresa o la esperaba" (p. 2, 68). "Redundante es presentarme pero quiero redundar... si uno quiere redundar uno redundante" (p. 4, 68) y rasgos de personalidad: "Dafne Morrison, tú mandas, esta noche improvisamos... tú la primera que saliste a mí y eres mundanal y liviana" (p. 6). La ambivalencia del sujeto,⁵⁸ como vemos, se proyecta también en ambos personajes de *Quintuples*.

Papá Morrison y Dafne son, quizás, las transferencias textuales del *Daniel* más importantes en *Quintuples*. Pasan de un texto a otro con los rasgos que los había imaginado el autor: "cuando uno quiere redundar uno redundante sermonea en sus espectáculos el gran fantaseador y libretista Papá Morrison" (*DS*, p. 163). Ese Papá Morrison —Dafne Morrison— al que le cuadra muy bien la descripción de la cultura latinoamericana de las páginas 121-122 del *Daniel*,

⁵³ *Ibid.*; p. 70.

⁵⁴ "Los hombres estamos hechos de carne débil. Carne débil, si señora que me mira con su tonito de burla. Frívolos pero inocentes picaflores, víctimas de la cultura. La cultura fortalece nuestra ya carne débil. Pasa una mujer bonita o fea y es obligación masculina bendecirle los jugos, convidarla a la playa en plenilunio, encargarle una docena de gladiolas por cada letra de su nombre, enviarle con mensajero uniformado un estuche de chocolates rellenos de sambuca romana, regalarle dos o tres cajitas de música: los Valses de Strauss, los *Valses Nobles y Sentimentales* de Ravel, los Valses del Divino Flaco Agustín Lara ..." *Ibid.*

⁵⁵ Papá reconoce en Dafne comportamientos que la sociedad patriarcal atribuye tradicionalmente al varón como por ejemplo, el valor. Admira a su hija por parecerse a él —más bien, por ser él—, por echar abajo la teoría de la envidia del pene de Freud. Pero, al afirmar "yo salí a Dafne Morrison" reconoce en él, paradójicamente, su parte femenina que practica en su función de madre/padre: "insisto, perdóneme que insista, criar cinco muchachos no es un guame. Menos cuando el padre es el padre y el padre es la madre" (*Ibid.*).

⁵⁶ A Dafne podría aplicarse el adjetivo "hombrieriega", que Sánchez utiliza en "La guagua aérea", cuyo gusto por los hombres se expresa en la afirmación "digo varón y aunque lo evite se me hace la boca un charco" (*Ibid.*, p. 6).

⁵⁷ "Sólo Dafne Morrison no me dio ni gota de candela. No le daba miedo el cuarto oscuro por la noche. Preguntaba por qué el Cuco no venía a desayunar. Jamás, pero que jamás envidió el pipí de sus hermanos. Ellos felices con su pipí. Ella felicísima con su pupú" (*Ibid.*, p. 69).

⁵⁸ En este sentido, el personaje de Dafne lo podría interpretar un travesti si la obra no estuviera diseñada para dos actores; un tercer actor rompería la sorpresa del final.

se presenta en la obra como la corporización, concretización materialización del mito patriarcal.⁵⁹

La identificación del padre y la hija —su educación sentimental— le permite a Dafne conocer los códigos de “vivir en varón”; así que sabe que “cuando un varón que cabecea entre los pechos complacidos de una hembra tras hacer el amor loca y ruidosamente, bajo un toldo de ardientes chulerías, le murmura... Nena mía, te regalo completito el corazón”⁶⁰ dirá una mentira. La misma mentira que le dijo a la otra mujer la noche antes. Sin embargo, este conocimiento no le funciona con el enano Besos de Fuego pues como le ocurre a la mujer de las Siervas de María con Daniel Santos “el sistema que me funcionó con los otros con él no me funcionó” (*DS*, p. 15). Dafne acepta frustrada la imposición del enano de ir de rumbera cubana en lugar de princesa china a lo que aspiraba. La situación provoca el desastre, pues la obliga a plantearse el problema de su identidad: se pregunta “pero quién, pero quién, pero quién ¡Nadie es lo que quiere ser!” (*Quintuples*, p. 16).

A partir del personaje de Dafne podemos entender por qué el sujeto expositivo no pudo o no quiso desarmar el mito: le faltaba la complejidad de la persona, sus propias contradicciones: “lo difícil es calcular las cosas que viven con un hombre sin apenas él saberlas... lo difícil [es] entrar de lleno a una vida sin encanto” (*DS*, p. 78). Sin embargo, en el caso de Dafne, la ficción le permite la invención, crear un personaje más rico en matices que el propio Daniel Santos. Frente al mito consagrado que es Daniel, Dafne se queda en víspera de mito, en posibilidad, en lucha íntima y desgarrada, en su cursilería y melodrama: ella que es aspirante a mito, ella que es “modelo, finalista de certámenes, actriz honrosamente diplomada por el Conservatorio de la Madre experiencia”;⁶¹ ella que hace doblajes de películas de Hollywood y es la voz en español de la Novia del Super Ratón se retira del escenario rebajada al papel que le otorga el enano.

Después de su intervención tenemos que preguntarnos, ¿Qué es la identidad? ¿Se trata de una construcción personal, una preferencia o, una construcción social?, como dirá Baby Morrison en la próxima escena: “uno es, también, lo que los demás quieren”.⁶² La escena de Dafne abre la caja de Pandora a la interpretación. Mandrake volverá sobre el tópico: “¿Y yo? ¿Qué digo yo de mí? ...¿Cuál vida me improviso para ustedes?”⁶³ y reconoce que puede construirse distintas biografías; pero aun ninguna de ellas le serviría ya que ni siquiera su

⁵⁹ “Varón colono de la noche ... Varón histriónico que en el melodramón del bolero y el tango cotiza el poder de los lagrimones ... Varón mandamás, varón abanderado de la cultura latinoamericana de la noche que salgo a costear con Daniel Santos ... para tocar las músicas del Divino Flaco Agustín Lara” (*DS*, p. 120).

⁶⁰ *Quintuples*, p. 7.

⁶¹ *Ibid.*, p. 4.

⁶² *Ibid.*, p. 26.

⁶³ *Ibid.*, pp. 50, 51.

belleza es real sino prestada por el diablo como al Goethe del pacto. Identidad, vida, cultura, términos tan ambivalentes como los personajes, términos difíciles de abordar si no tomamos en cuenta sus complejidades.

La publicación de *La importancia de llamarse Daniel Santos* marca una nueva postura de Sánchez ante el sujeto expositivo del ensayo que se reitera en la propuesta de *Quintuples*. La autonomía que se le ofrece al público con respecto a la interpretación recuerda las posturas cervantinas; como cervantino es también el humor y la ironía con la que se enfrenta al mito de Daniel. Su actitud de crítica burlona está matizada por una ironía comprensiva, por la conciencia de que la realidad es siempre más compleja de lo que nos propone la literatura. En ese sentido, rehuye hacer una condena maniquea⁶⁴ del mito

IV. TRANSFERENCIAS TEXTUALES DE *LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS* A *QUINTUPLES*

Si hacemos una tabla de las transferencias textuales que pasan del *Daniel* a *Quintuples*, observaremos que la mayor cantidad de intertextualidades están vinculadas a los personajes que viven y practican la cultura patriarcal machista —aunque parodiada y caricaturizada:

<i>La importancia de llamarse Daniel Santos</i>		<i>Quintuples</i>
p. 13 "chacharean como posesos de la memoria que es cárcel, fantasean"	Dafne	p. 9 [Papá Morrison] "Habla, monologa, chacarea, frivoliza; heredó mi mundanidad y mi liviandad"
p. 21 "decidió intervenir con modales de león de la <i>Metro</i> y la billetera argumentosa"		p. 13 "No es desde luego el león de la <i>Metro</i> "
p. 60 "El exceso y el desorden lo hacían feliz"		p. 14 "Por el desorden me acerco a la cordura"
p. 82 "Tal vez, a lo mejor, quien sabe, quizás, quizás, quizás, como canta Toña la Negra".		p. 8 "Tal vez... a lo mejor, acaso, puede ser, quizás, quizás, quizás, como se dice en la canción que canta Toña la Negra".
p. 120 "Que lo diga con voz propia el tango matador <i>-Besándome en la boca me dijiste. Sólo la muerte podrá alejarnos</i> "		p. 5. "Los besos comprometen, lo sé, casi estoy hablando en tango, casi estoy gardelizando, un beso es un contrato lo sé. No me acusen a mí, acusen a Libertad Lamarque. (Canturreando) <i>'Besándome en la boca me dijiste, sólo la muerte podrá alejarnos</i> ".
p. 143 "fundí con mentiras livianas, de repente ascendidas a hermosas mentiras. ¡Si es que hay mentiras hermosas!"		p. 7 "Una mentira, una hermosa mentira, si es que 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".

⁶⁴ "[M]ito cimarrón de Daniel Santos que enoja a los victorianos preservados en alcanfores beatos, los que cadaverizan hasta el aire" (*DS*, p. 138).

<i>La importancia de llamarse Daniel Santos</i>		<i>Quintuples</i>
<p>p. 154 "Y aunque se me descrea, jurándolo por los huesos de mi madre"</p> <p>p. 163 "cuando uno quiere redundar uno redunda"</p> <p>p. 171 "Los primeros días fueron como son los primeros días de todo amor: el imposible estar en sí"</p> <p>p. 183 "mundanal y liviano"</p>	Dafne	<p>p. 13 "Me llamo aunque se me descrea Besos de Fuego"</p> <p>p. 4 "Redundante es presentarme pero quiero redundar".</p> <p>p. 10 "Encontré un nuevo amor. Nueve-ci-to ... Lo siento hasta en las uñas, me recorre desde los sesos hasta el peroné, me lo asegura el constante no estar en mí."</p> <p>p. 13 "Ni una coma he omitido, lo juro por la memoria de mi madre que murió dándonos la vida".</p> <p>p. 6 "Un gran tipo Papá Morrison, mundanal y liviano, fiesteo, mujerea"</p>
<p>p. 120 "¿Cómo que por qué?"</p> <p>p. 164 "Porque ese gentío que juzga los discos, los manosea y los mirotea, sufrirá una enfermedad grave que se cura o se mejora con jarabe, cataplasma, antiflojitina, unguento, emulsión, sobo, agua florida, calmante"</p> <p>p. 190 "Papa polaco"</p> <p>p. 193 "Uno decide esfumarse como un personaje en una novela de Agatha Christie"</p>	Mandrake	<p>p. 49 "La pregunta huelga. ¿Cómo que por qué? No hay dolor, espasmo, mareo, náusea, fiebre, inflamación flojera, cefalea que no sobresalte a Carlota Morrison. No hay virus, bacteria piojillo que no la incursione y amenace con veranear e invemar en ella".</p> <p>p. 52 "Mira Joe, soy un desgraciado pero te juro por la preciosa salud del Papa Polaco que yo soy el diablo".</p> <p>"Te doy pan pero desaparecete, coge el monte, esfúmate bien esfumado como un personaje que se esfuma en una novela de Agatha Christie".</p> <p>p. 46 "quizás, quizás, quizás, como dice la canción que canta Toña la Negra".</p>
<p>p. 22 "Piropaba a un palo de escoba si llevaba faldas"</p> <p>p. 35 "mientras acompañaba las canciones del divino flaco Agustín Lara"</p> <p>p. 120 "Varón mandamás, varón abanderado de la cultura latinoamericana de la noche que salgo a costear con Daniel Santos" ... "para tocar las músicas del Divino Flaco Agustín Lara"</p>	Papá Morrison	<p>p. 71 "Pasa una mujer bonita o fea y es obligación masculina bendecirle los jugos"</p> <p>p. 68 "Redundante es presentarme pero quiero redundar".</p> <p>"Papá Morrison, el Gran Divo Papá Morrison, Padre de los Quintuples Morrison, Escritor de los Libretos que Interpretan los Quintuples Morrison, Director Escénico de las Veladas Donde Triunfa el Buen Arte de los Quintuples Morrison. Fantaseador".</p> <p>p. 72 "Otro mal aire quién lo duda, las corrientes desleales del Canal de la Mona, las turbulencias que nos envía Desecho y Caja de Muertos, la agitación del Caribe".</p>

<i>La importancia de llamarse Daniel Santos</i>		<i>Quíntuples</i>
<p>p. 152-3 "El dramón sega hacia el tema del matrimonio como institución penitenciaria"</p> <p>p. 163 "cuando uno quiere redundar uno redunda sermonea en sus espectáculos el gran fantaseador y libretista Papá Morrison"</p>	Papá Morrison	<p>p. 74 "Que son mi persona como dice el bolero que canta el Inquieto Anacobero Daniel Santos, testigo ocular de mi desgracia".</p> <p>p. 75 "El matrimonio es una institución penitenciaria. Pero hay que matrimoniarse aunque las doñas nos peleen. Como me repetía el Inquieto Anacobero Daniel Santos, testigo ocular de mi desgracia".</p> <p>p. 77 "De repente... ¡Virgen de Medianoche! ... de una sola vez las trenzas de Argentina Watson se me escaparon como peces sorprendidos".</p>

La transferencia se da, entonces, como ejemplo materializado y corporizado en los tres personajes aludidos. *Quíntuples* completa el *Daniel*, es parte de su argumentación. "Vivir en varón" no explica todo lo que la existencia significa, a pesar de que vivamos cotidianamente en una cultura en la que persiste el mito patriarcal. Prueba de ello son las máscaras que los tres personajes nos demuestran y bajo las cuales reina el reino de la insatisfacción y la monstruosidad a la que alude el epígrafe de Tennessee Williams. El proceso de autointertextualidad entre ambos textos nos permite concluir que *Quíntuples* se origina en *el Daniel*.

La tabla que corresponde al resto de los personajes resulta engañosa; pues parecería que en la obra éstos carecen de importancia. En *Quíntuples* sucede algo parecido a lo que ocurre con el personaje de Doña Chon en *La guaracha del macho Camacho*. Como argüí en mi trabajo "Sexo y mulatería: dos sones de una misma guaracha",⁶⁵ Doña Chon es el personaje protagónico que representa la postura del narrador con respecto a la visión del mundo con la que simpatiza. En la obra de teatro la simpatía está claramente del lado de los personajes marginados por los tres anteriores cuya espectacularidad se roba la atención de la escena.

<i>La importancia de llamarse Daniel Santos</i>		<i>Quíntuples</i>
<p>p. 128 "Machos que solapan el estándar dúplice con ...yo te quiero blanca"</p> <p>p. 29 "Hablaba del Caribe azotado por ciclones sin ventarrón ni agua"</p>	Bianca	<p>p. 31 [Bianca] "Redundancia del nombre, ¿alegoría? Es el color blanco"</p> <p>p. 37 "Famosa también es esta antilla porque está en la ruta de los ciclones".</p>

⁶⁵ *Los Universitarios*, UNAM, México, julio 1981, no. 187, p. 22-24. La versión completa apareció en *Sin Nombre*, San Juan, julio-septiembre 1982, XII, no.4, pp. 51-63.

<i>La importancia de llamarse Daniel Santos</i>		<i>Quintuples</i>
<p>p. 181 "carajo, carajete"</p> <p>p. 193 "Uno decide esfumarse como un personaje en una novela de Agatha Christie"</p>	Baby	<p>p. 26 "Uno es, también, carajo carajete, lo que los demás quieren".</p> <p>p. 27 "Esfúmate uno de estos días me conmina Gallo Pelón, esfúmate bien esfumado como un personaje que se esfuma en una novela de la Agatha Christie, me propone Gallo Pelón".</p> <p>p. 28 "Les dije, lo confieso, una mentira, una hermosa mentira. Si es que hay mentiras hermosas".</p> <p>"A desaparecerme me marchó, a esfumarme. Como se esfuma un personaje que se esfuma de la Agatha Christie".</p>
<p>p. 143 "fundí con mentiras livianas, de repente ascendidas a hermosas mentiras. ¡Si es que hay mentiras hermosas!".</p>	Actores	<p>p. 78 "Porque se arriesga la hermosura de su mentira. Una mentira que es como una maroma entre ustedes, el público y nosotros, los actores".</p> <p>p. 77 "No puedo fabular más. No puedo armar más imaginaciones con palabras".</p>

Tanto Baby como Bianca son los personajes contestatarios.⁶⁶ Ninguno de los dos accede al invento de la improvisación ni desea parecerse a sus hermanos. Baby, porque no sabe improvisar; porque es tímido y marginal: "los tímidos no vamos al cielo".⁶⁷ Bianca, porque a pesar de su nombre y lo immaculado de su vestuario es la mancha negra del universo de Papá Morrison: su preferencia sexual la convierte en objeto de rechazo. Bianca se rebela, no improvisa, lee el libreto que siempre tiene preparado; incurre —igual que Baby— en indiscreciones que nos muestran la falsedad de la armonía familiar. Es precisamente con respecto a las sexualidades marginales —como las llama Foucault— que el machismo se revela opresivo. Pero lo paradójico en *Quintuples* es que, aun aquellos que practican el machismo, son víctimas de sus propios actos, auto caricaturas. De ahí que las identidades sean máscaras, objetos movedizos cuya subjetividad está continuamente en precario. "Vivir en varón" parece ofrecer certezas, certidumbres sobre la identidad personal; pero ¿qué sucede cuando nos enfrentamos a la diferencia representada por la pareja Baby/Bianca? El miedo a aceptarla y su rechazo develan el rostro de la inseguridad que produce la propia ideología machista y las imposiciones que la sociedad ejerce sobre los otros, aquellos considerados "normales".

Quintuples no termina ahí. Falta el personaje de Carlota. Ella parecería ser la homóloga de Papá Morrison pues es una "gran semental", la prueba concreta

⁶⁶ A partir del personaje de Bianca, por ejemplo, podemos hacer la lectura política de la obra.

⁶⁷ *Quintuples*, p. 25.

de la exaltación del machismo, si la lectura se detuviera ahí. Pero, sabemos que ella tampoco improvisa esa noche. Recita los versos de Ángela María Dávila que están en el libreto de su participación. Esta actitud contestataria nos permite interpretar su preñez no como signo de elogio de lo patriarcal sino como signo mítico, como figura de la creación. Carlota se presenta ante nosotros sin ninguna máscara pues es tan hipocondriaca como la han descrito sus hermanos. Frente a nuestra mirada atónita hace desfilar los múltiples frascos de pastillas y remedios para los males que la aquejan. Ella organiza y ordena el universo que la rodea y nos asigna a cada uno un papel en la representación. Carlota parece ser la única identidad segura y cierta en un espacio dominado por el gran teatro del mundo, por las máscaras que todos nos ponemos o que nos asignan. Así, cuando le sobreviene el parto está serena, serenidad que le ofrece la poesía: "no se preocupen. De veras. Gracias. Estoy serena. Será la poesía. Será la rosa".⁶⁸

La hiperbólica barriga opera como metáfora y proclama una poética. Carlota es una diosa de la fecundidad, una identidad múltiple y diversa en la que se funden Papá Morrison, los actores y el dramaturgo para ofrecernos su arte. El arte nos devuelve la verdad, la clara e íntima verdad y una realidad imaginaria más real que la realidad concreta. El personaje parece transmitirnos que hay y existe un espacio real en el que la humanidad se encuentra; ése es el espacio del arte.

Como Carlota, también Luis Rafael Sánchez ordena y organiza el mito de Daniel Santos; de esa manera nos permite entenderlo, captar su significado porque el arte impone la coherencia y una visión estructurada de la realidad.

V. CONCLUSIONES

El ensayo, ha dicho Sánchez, "es un género difícil de escribir con gran agilidad. La imaginación tiene que estar muy controlada y muy alerta... Me he reconciliado con el ensayo como género. Un género que es cuesta arriba" (entrevista, *ND*, 24-IV-1988).

La gran aportación de Luis Rafael Sánchez al ensayo latinoamericano ha sido la publicación de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Su escritura ensayística cobra aquí una "gran agilidad" y una imaginación desbordada y barroca por la flexibilidad que le impone al género mediante el uso de las superestructuras. El *yo* enunciador se desplaza por el texto disfrazándose, asumiendo formas diferentes que le permiten oscilar entre el discurso expositivo y el relato. De esta manera, el análisis del mito popular se desplaza también del sujeto expositor a otros hablantes cuya experiencia es la de la vivencia o la de la leyenda. El acercamiento al mito se teje, entonces, como una red de voces que lo enfrentan de manera distinta para entregarlo al lector que tendrá la

⁶⁸ *Quintuples*, p. 64.

última palabra en el juicio crítico.

La importancia de llamarse Daniel Santos es testimonio de que el mito, como la literatura, es una construcción verbal; red de voces y de escrituras; pero en Sánchez, de escrituras diversas y propias, puesto que su recurso fundamental es la autointertextualidad. Este fenómeno obliga al lector a transitar por su obra en busca de significados que se enriquecen extraordinariamente si relacionamos los textos. Así ocurre entre *La importancia de llamarse Daniel Santos* y la obra de teatro, *Quintuples*. Las relaciones establecidas por la auto-intertextualidad crean un espacio teórico, una poética en la que Sánchez propone y examina las formas y comportamientos del emisor en los diversos géneros, la función del receptor, los cambios del discurso literario y la deconstrucción de los textos. Su literatura es fundamentalmente metaliteratura, un espacio de creación que es, al mismo tiempo, un espacio de reflexión y teorización sobre el arte.

Si entre el ensayo y el teatro hay elementos comunes como el diálogo y la teatralidad, también podemos ver la diferencia entre el género referencial-no ficticio y la ficción. El *yo* que enuncia —primera persona singular— es distinto; porque su naturaleza es diferente: ente real vs. personaje ficticio. El sujeto expositivo tiene unas serias limitaciones con respecto a la ficción, pues la “verdad” se construye como opinión y no como invención. El protagonista del ensayo es siempre la voz del autor y por ello, el género tiene un carácter dual: autobiográfico (historia de las ideas del autor) y biográfico (historia de las ideas sobre el objeto que examina). Es interesante notar, en este sentido, que a Luis Rafael Sánchez no le interesó hacer una biografía del cantante; sino comentar las tramas fabulosas que tejió la memoria colectiva americana sobre el anti-héroe. Incluso, en el propio texto se enfrenta al reproche de su padre: “Enséñame, que yo de esas cosas sí que no sé. ¿Cómo es posible que tú estés escribiendo un libro sobre él y no quieras conocerlo ni de lejos?” (DS, p. 46). Para el ensayista, paradójicamente, no importa la realidad exacta sino lo que esa realidad expresa y dice con respecto a su propia interpretación. Como dije antes, la “verdad” del ensayo surge, no de la realidad concreta sino del sujeto expositivo como referente real.

En cambio, en los otros géneros importa la biografía, la construcción ficticia de la historia de los personajes sin la camisa de fuerza de la no ficción. En el teatro, el dramaturgo inventa, pero su invención es esquemática y tiene que ser completada y auxiliada por el trabajo del actor y del director, quienes completan los aspectos que faltan. En el teatro, la biografía de los personajes es siempre un trabajo colectivo aunque en *Quintuples*, la extensión de las acotaciones pretenda imponer unas formas de interpretación.

La diferencia entre un ensayo, género no ficticio, y la ficción queda demostrada en ambos textos. Si nos fijamos, en *La importancia de llamarse Daniel Santos* Daniel no tiene una voz autónoma. En realidad, nunca enuncia nada; es un personaje aludido y ni siquiera el protagonista fuera de la música

que interpreta y separa los fragmentos. En *Quíntuples*, habla Daniel Santos, invita a su compañero de bohemia, Papá Morrison, a entregarse a la aventura y a “matrimoniarse aunque las doñas nos peleen” aunque el matrimonio sea una institución penitenciaria. Voz de Daniel enunciada por medio del estilo directo que la ficción patrocina y justifica. La acción creadora, parece decirnos Sánchez, es un camino más fácil que el del análisis. Para reconciliarse con el ensayo, “un género que es cuesta arriba”, sólo ha tenido que domarlo e insertarlo en los caminos de la ficción. *La importancia de llamarse Daniel Santos* es buena prueba.

Carmen Vázquez Arce
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras