

# *Quíntuples*, de Luis Rafael Sánchez y el canon del teatro puertorriqueño<sup>1</sup>

*Quíntuples*, by Luis Rafael Sánchez  
and the Canon of Puerto Rican Theater

Lowell Fiet, Ph. D.  
*Profesor Jubilado*  
*Departamento de Inglés*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Correo electrónico: fiet.low73@gmail.com*

## **RESUMEN**

Este ensayo analiza y traza el tema y estilo de *Quíntuples* de Luis Rafael Sánchez desde su primer montaje en 1984 hasta la última década, además de otras obras de dramaturgos y directores puertorriqueños. Su forma «posdramática» (Lehman) consiste de seis monólogos –de los quintuples Morrison y del gran divo semental Papá Morrison– interconectados por referencias laterales y un breve final de desenmascaramiento en que los dos actores hablan directamente al público. Los espectadores también han actuado papeles como supuestos miembros de un Congreso de Asuntos de la Familia que presencian las improvisaciones de la compañía teatral de Los Quintuples Morrison. Los personajes reflejan disecciones de las opciones e identidades socio-sexuales y de la masculinidad y la feminidad puertorriqueñas en crisis. La crisis extiende a la misma compañía teatral,

---

<sup>1</sup> Este ensayo es una revisión de la sección sobre *Quíntuples* de L. Fiet, *El teatro puertorriqueño reimaginado: Notas críticas sobre la creación dramática y el performance*. San Juan: Callejón, 2004. 287-295.

y tres de sus miembros –Dafne, Baby y Bianca– piensan viajar al Caribe con el Gran Circo Antillano. En este análisis el Circo se traduce a la Diáspora en que el estatus social puede bajar, pero donde tal vez resultará más factible abordar complejidades de la identidad de cada una/o de ella/os. En el proceso también se discute las acotaciones de escena que el autor incluye en el texto publicado, la noción de la «comedia seria» en relación a otros dramaturgos del Caribe y la reacción de Sánchez al montaje de *Hamilton* en Puerto Rico en enero de 2019.

**Palabras clave:** *Quíntuples*, Luis Rafael Sánchez, Puerto Rico, teatro, canon

#### ABSTRACT

The essay traces and analyzes the form and theme of *Quíntuples* (“Quintuplets”) by Luis Rafael Sánchez from its original production in 1984 up to the last decade and works by other Puerto Rican playwrights and directors. The play’s “postdramatic” (Lehman) form consists of six monologues –one by each of the quintuplets and another by the patriarch, Papa Morrison– interconnected by cross references and a brief final sequence in which the two actors speak directly to the audience. The spectators also have roles to play as supposed members of a Family Affairs Congress that witness the improvisations of the Morrison Quintuplets Theater Company. The characters reflect dissections of options and socio-sexual identities and of Puerto Rican masculinity and femininity in crisis. The crisis extends to the theater company as well, as three of its members –Dafne, Baby, and Bianca– plan to leave and join the Greater Antilles Circus. In this analysis, the Circus translates to the Diaspora in which social status might be reduced, but the ability of each to address issues of socio-sexual identity may improve. The playwright’s scene directions –available only in the published text–, the idea of “serious comedy” as it relates to other Caribbean dramatists, and Sánchez’s reaction to the January 2019 staging of *Hamilton* in Puerto Rico also receive attention.

**Keywords:** *Quíntuples*, Luis Rafael Sánchez, Puerto Rico, theater, canon

## Un comienzo desde 2019

En un comentario titulado «Oro teatral» (*El Nuevo Día*, 18 enero 2019), Luis Rafael Sánchez escribe que la puesta en escena «ya legendaria» de la obra musical *Hamilton* «[e]nriquece y dignifica [su] currículo del espectador». Desde su estreno en 2015, *Hamilton*, escrita, actuada y cantada por Lin-Manuel Miranda, puertorriqueño nacido en Nueva York, ha sido la obra de teatro musical más exitosa en la historia de Broadway, el teatro comercial más importante de Estados Unidos y tal vez del mundo. La obra re-estrenó en el Centro de Bellas Artes de San Juan, Puerto Rico, el 10 de enero de 2019, con Miranda retomando su papel original como Alexander Hamilton.

Para Sánchez, este re-estreno entra a su «puñado de representaciones inolvidables» que incluye el estreno de *Los Soles Truncos* de René Marqués, la producción londinense de *Evita, A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre en Barcelona, *Hogar* de Ignacio López Tarso en México, *El maestro* de Nelson Rivera con Teófilo Torres en Puerto Rico, *Madre Coraje* en Broadway con Anne Bancroft, *La ballena blanca* con Vittorio Gassman en Sevilla, y *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda en Lima.

Al mirar este ejercicio de agregar un «puñado» de representaciones, me parece que el teatro puertorriqueño de los años 1970 y 1980 ofrece representaciones que entrarían en cualquier «currículo del espectador». Para muchos *La verdadera historia de Pedro Navaja* (1980) sería entre las primeras. No obstante, yo enfocaría en dos otras: el mimo-drama *Abelardo y Eloísa* (1978) de Gilda Navarra y el Taller de Histriones y *Quíntuples* (1984) con Francisco (Paco) Prado e Idalia Pérez Garay del autor magistral puertorriqueño, Luis Rafael Sánchez.

Dentro del ambiente de bacanal que surgió alrededor del montaje de *Hamilton* en pos-María Puerto Rico y el deseo de muchos puertorriqueños de compartir la celebridad de Miranda, también debemos recordar otros logros internacionales del teatro puertorriqueño. Además de *Los soles truncos*, *Abelardo y Eloísa* y *Quíntuples*, yo incluiría *Acceso controlado* de Teresa Hernández (1995), el *Prometeo* (2000) de Aravind Adyanthaya, *Cloche y el cuervo* (2002) de Deborah Hunt, *El maestro* (2006) –igual que Sánchez– de Nelson Rivera e *Hij@s de la*

*Bernarda* (2016-17) de Rosa Luisa Márquez y Jean d’Arc Casas<sup>2</sup>.

No obstante, *Quíntuples* ocupa un espacio privilegiado entre ellas, aún en consideración al éxito de *Hamilton*, por su carácter como obra literaria –un libro para leer– además de ser el texto de un acto teatral. Efraín Barradas se refiere a «las dualidades de *Quíntuples*» (74-88) y a la obra escrita como un über-texto (palabra mía) que contiene los seis monólogos que el espectador comparte a través del montaje teatral además de las extensivas acotaciones escénicas accesibles solamente al lector en la obra publicada. Para él, este doble texto busca dos públicos: el de los espectadores que presencian la acción teatral pero no leen las acotaciones y el de los privilegiados lectores que pueden experimentar los monólogos, el prólogo y las acotaciones; potencialmente habría un tercero: esa pequeña minoría que tanto lee la obra como responde a los personajes encarnados en el escenario.

Concuerdo que *Quíntuples* es la mejor obra literaria del teatro puertorriqueño de las últimas cuatro décadas. Además, la distinguen aún más el efecto meta-teatral de suspender la acción en el vacío (*flung into space* decían de obras expresionistas y surrealistas) sin anclaje geográfico local y la ausencia de los temas, según Barradas, «dominantes del teatro puertorriqueño: la denuncia de la condición colonial del país y de la pérdida de su identidad nacional» (80). Por ende, aunque la obra es altamente política, lo es precisamente por su rechazo de los discursos normativos ideológicos, partidistas y de identidad. Curiosamente, hace más de tres décadas después, *Hamilton* haría algo similar al despolitizar la guerra revolucionaria americana por ampliar y hasta reinventar la noción de la identidad americana ya como una utopía de entremezcla e inversión racial y étnico-cultural<sup>3</sup>. Sánchez, muy justamente, responde al montaje sanjuanero de *Hamilton* por aseverar: «[s]i el arte no refuta los supremacismos ideológicos y morales, raciales y sexuales, hay que ponerlo en entredicho». La obra musical también muestra «la dificultad colosal de edificar un

---

<sup>2</sup> Sería fácil ampliar esta lista. Incluyo las más esenciales desde mi punto de vista.

<sup>3</sup> Esta propuesta es, tal vez, el factor más significativo de *Hamilton* y, en gran parte, responsable por su enorme popularidad. En efecto, con el “*cross-racial casting*”, *Hamilton* hace lo que debe haber pasado en el teatro americano hace décadas y recibe una respuesta abrumadoramente positiva por haberlo finalmente hecho.

país sobre la tirijala colonial». Sería posible, con modificaciones menores, decir lo mismo sobre *Quíntuples*.

No obstante, en Puerto Rico en enero de 2019, *Hamilton* cosechó controversia al igual que acoladas, frustración al igual que la alegría carnavalesca. El andamiaje de su presentación integraba los elementos crudos de la crisis fiscal de la isla, la ley PROMESA, la Junta de Control Fiscal, el ataque abierto a la Universidad de Puerto Rico por el gobierno isleño, el todavía presente choque de los huracanes Irma y María y la patente incompetencia de las autoridades locales y federales para entender y enfrentar la gravedad del proceso de recuperación después de los huracanes. En vista del azote económico, climatológico, burocrático y demográfico, tanto para *Hamilton* como para *Quíntuples*, es difícil pretender que la identidad puertorriqueña y la cuestión nacional han dejado de ser problemáticas. Todavía flotan en el aire nociones de ¿española o americana; europea, africana o indígena; caribeña o latinoamericana; colonial o nacional; dócil producto del *welfare state* o resistente, combativa, autónoma y hasta anárquica; sujeto global creado a tono con los medios de comunicación o heredero de un chauvinismo cultural insular y provincial; isleño o diaspórico o ambos a la misma vez? Y ¿qué reflejo de este mosaico de identidades solapadas sigue surgiendo en el teatro puertorriqueño? Desde aquí examinaremos cómo *Quíntuples* provee una manera de dar respuestas parciales a varias de estas preguntas y dejaremos a *Hamilton* para un comentario final.

### **Un texto diferente<sup>4</sup>**

Durante los años 1960 y 70, el teatro puertorriqueño experimentó un proceso de fragmentación que respondió tanto a las nuevas corrientes internacionales del teatro del absurdo, del teatro épico, del teatro documental y del teatro callejero y de protesta política, como

---

<sup>4</sup> «Muchos de los textos escritos, mejor conocidos del teatro mundial contemporáneo, ya no son dramas dialogados, sino mitos, poemas, cuentos, coreografías, pinturas y narrativas de ficción y de la vida real transformadas en teatro. También se basan en transcripciones de juicios, diario de viajes, actas de reuniones, artículos y noticias periodísticas, análisis históricos y . . . hasta informes sobre investigaciones científicas reinventados en un lenguaje, en el que la palabra hablada [o escrita] es solo una, de las muchas formas de expresión teatral» (*El teatro puertorriqueño reimaginado*, 275).

a las condiciones sociales y políticas locales en su intento por transformar o circundar el estático teatro nacional. Las primeras obras de Luis Rafael Sánchez también muestran un interés en experimentar con formas dramáticas populares, alegóricas y no realistas, pero poco dentro de esta primera etapa de su obra delata la dirección estética y temática que tomará en *La pasión según Antígona Pérez* (1968). El cambio es evidente en el estilo de «teatro total», el enlazamiento regional y su manera de «citar» tanto el estilo del teatro existencialista de Jean-Paul Sartre y Albert Camus como el teatro épico de Bertolt Brecht. *Antígona Pérez* también refleja una preocupación por la identidad criollizada. Las líneas «Nombre, Antígona Pérez. Edad, veinticinco años. Continente, América. Color . . . . (Sonríe.) No importa»(13) refocan el debate sobre la identidad étnico-cultural porque el «color» siempre importa en Puerto Rico. Al decir «No importa», Antígona no solamente proclama que sí tiene algo de «color» pero también cuestiona lo que José Luis González en *El país de cuatro pisos* nombra «el mito de una homogeneidad social, racial y cultural que ya es tiempo de empezar a desmontar . . . para entenderlo correctamente en su objetiva y real diversidad» (25). El sentido es, aún más agudo en cuanto a que la acción política de la obra parece más dominicana que puertorriqueña, y Creón Molina refleja mucho más a un Rafael Trujillo que a un Luis Muñoz Marín o a un Luis Ferré. Sin embargo, se puede interpretar como un acto innovador el mero hecho de comparar el supuestamente moderno, democrático, americanizado Puerto Rico con el resto del Caribe y América Central, que se ve como más pobre, más mestizo, más negro.

*Antígona Pérez* cierra, simbólicamente, una etapa en la trayectoria del teatro nacional puertorriqueño, de la misma manera que el próximo éxito teatral de Luis Rafael Sánchez, *Quíntuples* (1984), propone una doble indagación sobre qué constituye el nuevo texto dramático y cómo ese texto se acerca a la «objetiva y real diversidad» de la identidad puertorriqueña. Durante los años 1970, Sánchez se ausentó casi por completo del teatro puertorriqueño. Su única obra nueva fue *Parábola del andarín* (1979), la recreación del personaje histórico del andarín que iba de pueblo en pueblo con su espectáculo de andar y hablar sin parar. La obra no cumplió con las altas expectativas críti-

cas y del público<sup>5</sup> y no se ha vuelto a representar. Sin embargo, para esa misma época, Sánchez se había destacado local y regionalmente como cuentista y novelista. Su novela *La guaracha del Macho Camacho* (1976) atrajo la atención de la crítica internacional y, su traducción al inglés, se publicó en Estados Unidos en 1980. Una década más tarde, su ensayo novelístico *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) recibiría una recepción similar a través de América Latina. Cuando *Quíntuples* estrenó en el teatro experimental del Centro de Bellas Artes de Santurce en 1984, Sánchez ya se consideraba uno de los más reconocidos escritores puertorriqueños.

Al menos dos factores distinguen a *Quíntuples*: el primero consiste en el «irremediable» don de palabras del cuentista, y el segundo, que va entretelado con el primero y mediatiza toda la «maroma» narrativa-teatral, es la arriesgada, irónica y tajante comedia que disecciona transversalmente posibles identidades sexuales/culturales puertorriqueñas. Las comparaciones que surgen rápidamente son de obras de dramaturgos conocidos internacionalmente como Caryl Churchill (Inglaterra), Derek Walcott (Santa Lucía), Athol Fugard (Sud Africa), Trevor Rhone (Jamaica) y Dario Fo (Italia), quienes escriben comedias igualmente arriesgadas, que también exploran identidades en transición, entre un pasado congelado y folklorizado y un presente de realidades precarias y, a la vez, alentadoras.

*Quíntuples* prueba que Luis Rafael Sánchez es un «hombre de palabras» (“*man of words*”, Abrahams), un cuentero-mago dentro de la larga tradición de la cultura oral/verbal puertorriqueña/caribeña. Este texto propone la unión de esa tradición popular con el texto culto-escrito. *Quíntuples* contiene un juego de múltiples sentidos teatrales: es el juego entre la cultura popular y la cultura escrita e inscrita en un texto literario fijo que es, a la misma vez, siempre una improvisación del autor en la página y (según el texto) del actor en la escena. Es el juego entre el cuentero del barrio y su público, ya convertido en obra de teatro formal, pero siempre abierto a reinterpretaciones

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, James Collins, “Sánchez' *Parábola*: Intriguing But Uneven” [SJS, 5 junio 1979], *Contemporary Theater in Puerto Rico*, 88, encontró en la obra “*far too little dramatic substance*”.

–«¡El cuento no es el cuento! ¡El cuento es quien lo cuenta!». Por un lado, es un texto estilo «posmoderno» –pero mejor dicho «posdramático» (Lehman)– enraizado en la precariedad social y artística que siempre ha sido la condición cultural puertorriqueña y caribeña. Es aquí, tal vez, donde Sánchez comparte terreno con el dramaturgo nuyorquino Lin-Manuel Miranda –el uso de la palabra y el junte de lo popular con un cuento; el actor como rapero callejero se convierte en performer para interactuar directamente con su público y el escritor adapta un estilo de “*orature*” (Ngugi wa Thiong’o) popular para deleitar públicos del teatro formal.

En ese sentido, los seis discursos –uno de cada quintuple Morrison y el último del gran divo semental Papá Morrison– no son tanto monólogos dramáticos o diálogos con el público, sino fábulas intercaladas que pretenden ser improvisaciones narrativas hechas dentro del improbable marco de la compañía teatral «Los Quintuples Morrison», que viene precisamente a improvisar frente a un Congreso de Asuntos de la Familia. Es una situación fantástica, improbable y, tal vez, por eso mismo es absolutamente creíble en escena –hasta aceptamos la caída de Papá Morrison mientras trataba de subir las trenzas de la mulata jamaicana, Argentina Watson, como una fantasía real. Cada personaje relata un cuento de hadas contemporáneo que es, a su vez, una historia personal, que es, a su vez, un fragmento del retrato colectivo, familiar, presentado al Congreso de Asuntos de la Familia, que somos nosotros como público y como personajes en nuestro diario vivir en familia. Cada familia tiene su mitología, sus fantasías, su texto imposible, pero absolutamente concreto y creíble. Cada familia es su propia compañía de teatro de máscaras, de inventos, de memorias elaboradas. Por eso, el papel del espectador de actuar como si estuviese en ese Congreso tampoco es difícil. Vivimos un congreso familiar todos los días.

Cada personaje representa un «gesto social» de una posible identidad personal / social cómica dentro de las complejidades de género, familia, clase y quehacer cultural que caracterizan la sociedad puertorriqueña. Hay dos actores y seis papeles; tres femeninos y tres masculinos; los quintuples: la «matadora», el «afeminado», la «acomplejada», el «matador» mago / macho y la «madre tierra», más el «pa-

terfamilias», supuesto arquitecto de todo. La «madre-esposa» es la ausente-inconsecuente, porque no sobrevivió el parto. Son repeticiones –*répétition* significa ensayo en francés– tal vez como la isla repetida que Antonio Benítez Rojo bosqueja para desenredar las trenzas de la historia cultural del Caribe. Los actor-narradores dialogan sólo a través de sus referencias del uno al otro, lo que nos muestra, de forma jocosamente comparativa, las opciones personales limitadas que resultan de una sociedad rígida, sexista, racista y patriarcal. Los personajes-gestos están inscritos en un juego del lenguaje con resonancias de una escala que viaja entre lo crudo y lo elocuente, lo chistoso y lo verídico, lo banal y lo poético, elementos que caracterizan el habla y la experiencia cotidiana puertorriqueña. Es un lenguaje que incluye los sonidos del campo y de la ciudad, los dichos de la televisión y los ritmos de la música popular; que recoge el sabor de conversaciones en barras de mala muerte, así como en el casino del Caribe Hilton o el restaurante japonés dentro de Museo de Arte de Puerto Rico; que se burla de los anuncios de las agencias de publicidad, al igual que de los debates de los pasillos de la Universidad de Puerto Rico; y que penetra los rincones recónditos del arrabal y de la urbanización exclusiva de Santa María.

*Quíntuples* juega con los límites del sentido común de su público y es picantemente peligrosa y amenazante, sobre todo porque su tema más frecuente es el sexo o, mejor dicho, una redefinición sexual-corporal que muestra precisamente cuán arbitrarias son las estructuras de género, identidad y cultura. La obra muestra una corporalidad de acción –“*performativity*” y “*embodiment*”– en la presencia, el movimiento y las expresiones de los actores, pero también del lenguaje que provoca una risa no-mediatizada, no-censurada que tiende a desafiar y desplazar los parámetros normales de los valores sociales aceptados e institucionalizados, subvertir los significados consagrados y, a la vez, alentar una respuesta desenfrenada de su público.

Dafne –«*en la boca la promesa del resolutivo sexo oral*» (2)– «la voz en español de la Novia del Super Ratón» (4) –con sus siete maridos– va con el enano Besos de Fuego y el Gran Circo Antillano como rumbera cubana con el nombre artístico de Melao, Sensual y Bandolera. Ella es divina, una *femme fatale* falsa, que se escapa al bar de al lado y a

la soledad después de su participación. ¿Qué mensaje puede impartir ella al Congreso de Asuntos de la Familia? ¿Y Baby Morrison? El tímido, inseguro, resentido (y ¿tapado?) hermano del «irremediamente bello» Mandrake el Mago. Baby busca su gato que se ha escapado, Gallo Pelón, porque él también va con el Gran Circo Antillano, pero como «enfermero del único león que tiene el circo» (28). O, ¿la complejísima y acomplejada Bianca Morrison?, con su «rabia de no estar con ella. . . ella . . . una persona con quien hice de pronto amistad» (39-40). La amiga de Bianca, también, es del Gran Circo Antillano.

Mandrake el Mago alimentó por la boca a un diablo endrogado y con manos sucias, con tres libras de pan de agua y tres de pan francés –una imagen cómica e inquietante– y el diablo le prestó sus topos y su belleza irremediable. Sin embargo, a Mandrake le preocupa cuándo volverá el Diablo, y tres toques fuertes en la puerta lo descomponen. Es el personaje de Carlota el que en términos teatrales mejor interactúa con el público. Cada texto-personaje incorpora la participación del público de una forma u otra. Sin embargo, Carlota moviliza al público a responder como ayudantes y paramédicos a su delicada situación de casi nueve meses de preñez. Además de estar a punto de dar a luz a quintuples, es hipocondríaca y madre tierra organizada como la maestra de español que es, «aunque no ejer[ce]». Sin embargo, termina su participación recitando un poema –«¿Será la Rosa?»– de Ángela María Dávila. Queda sólo el Gran Divo Papá Morrison. Es él quien dirige y escribe los libretos, quien controla todo el *show* de los Quintuples Morrison. Sin embargo, es un patriarca parapléjico e impotente.

Se forma grietas irónicas que nos permiten verlos como Jano: Baby es la otra cara de Mandrake y Bianca es la otra cara de Dafne; Carlota es controladora maternal pero finalmente tan dependiente de otros como es el gran patriarca impotente confinado en silla de ruedas. En el proceso, el escritor es cartógrafo de identidades sexuales existentes. Seguramente hay más posibilidades, pero los tres hombres –el «tapa'o», el macho y el impotente patriarca– son repeticiones variadas del mismo hombre (y actor), y las tres mujeres –la «vamp», la «acomplejada» y la madre tierra– también varían, pero finalmente se ven como la misma mujer repetida. Por eso, también sería posible

pensar en dos personajes de tres personalidades intercaladas –como somos todos– en vez de seis y también se podría imaginar un solo actor o actora actuando los seis personajes<sup>5</sup>.

Por su manera de confabular y por las referencias al Gran Circo Antillano y a las varias Antillas orientales al este de Puerto Rico hacia donde se dirige el circo, *Quíntuples* brinda letreros de tránsito muy legibles sobre la intención de abordar una revisión de nociones de identidad sexual y cultural que es puertorriqueña y caribeña a la misma vez. Detrás de todo es el proceso homogéneo que implica la entrada al Gran Circo Antillano, en que, como en el movimiento diaspórico, cada participante se generaliza y pierde algo de las especificidades de su carácter (¿nacional?) específico en tránsito a una identidad modificada, si no nueva. Por eso, la obra también puede señalar una transición «globalizada» entre ser puertorriqueño y ser *Latino/a* o *Caribbean* flotante definido desde afuera –el contexto metropolitano–, mientras va desapareciendo la posibilidad de una autogestión del ser personal o nacional. El Gran Circo Antillano abre una puerta para escapar, migrar, entrar en la llamada Diáspora y resolver desde afuera lo que no se puede resolver dentro de Puerto Rico.

Si aceptamos esta complejidad temática, también, debemos notar que *Quíntuples* presenta otras complicaciones al leerla en la página o entenderla fuera del ambiente táctil de su *performance*. Su texto publicado es «literario» pero no «dramático» en el sentido normal de obras como *Tiempo muerto*, *La carreta*, *Los soles truncos* o aún *La pasión según Antígona Pérez*. En parte, esto resulta del estilo «posdramático» del texto «juguetón», «abierto», «sin clausura» o «intercalado». Pero la razón principal para las dificultades que los lectores encuentran en el texto es el hecho de que está escrito como teatro en vez de drama, como textos de *performance* o de gestos teatrales y no como una obra de acciones e imágenes literarias leíbles sin referencias al espacio concreto teatral o los cuerpos de carne y hueso de los actores. En otras palabras, como no hay diálogo como tal el lector pierde lo

---

<sup>5</sup> *Quíntuples* sugiere identidades gay pero no llega a ser una obra *LGBT* o «*queer*». Baby y Bianca no se autodefinen suficiente para permitir un análisis más amplio. Además, la fluidez lingüística y la oralidad mercurial permite señales sexuales ambivalentes que indagan la supuesta masculinidad de Mandrake y de Papá Morrison y la feminidad de Dafne y Carlota.

que el espectador recibe a través de la presencia física de los actores. El público presencia los seis monólogos y un breve acto final de desmascaramiento. En ese final el Actor y la Actriz rompen con sus personajes para hablar con el público. No obstante, esto sólo revela la máscara detrás de las otras máscaras porque el Actor y la Actriz también son personajes y no los actores mismos.

Sánchez escribió sobre la marcha durante el período de los ensayos en que él desempeñaba como dramaturgo y de facto director del montaje<sup>6</sup>. (Tal vez, no quería repetir el efecto que la intervención del director tenía en *Parábola del andarín*.) Las acotaciones preservan y también poetizan ese proceso colectivo que estuvo reflejado en escena, pero a lo cual el espectador no tuvo acceso directo. Sánchez publica las acotaciones –sus instrucciones a los actores y a actores futuros– pero por hacerlo, provee al lector un tipo de compensación por no poder compartir el espacio vivo con los personajes encarnados por los actores.

### **Toques finales**

La acción cómica de *Quíntuples* responde tanto a la inversión carnavalesca bahktiniana de la payasería satírica teatral como a la ironía del juego como la vida y de la vida como un juego, de las «tragicomedias» de Beckett y Genet. De hecho, El Gran Divo Papá Morrison parece más una caricatura de Hamm de *Final de partida* de Beckett que a cualquier otro personaje del teatro moderno. A la misma vez, la respuesta del público es directa, visceral e intelectual –siempre rebotando entre carcajadas casi dolorosas y sonrisas pensativas. Es un tono cómico puertorriqueño, que también reflejan otras comedias «serias» del resto del Caribe. Por ejemplo, en la segunda escena de *Two Can Play* (1982; *Los dos pueden jugar*) el dramaturgo jamaicano Trevor Rhone aborda la violencia política partidista jamaicana de los años 1970 a través del relato jocoso de «humor negro» del protagonista (Jim) y sus intentos de enterrar el cuerpo de su recién fenecido padre, durante el tiroteo que se forma cuando miembros de partidos opues-

---

<sup>6</sup> Carmen Vázquez Arce coordinó aspectos de los ensayos y el montaje original.

tos coinciden en el mismo cementerio en entierros diferentes. En *Pantomime* (1976) de Derek Walcott, las tensiones raciales y culturales entre negro y blanco, caribeño y europeo, empleado y dueño, y hasta hombre y mujer, se agudizan y contextualizan a través del ensayo de una «pantomima» cómica, grotesca y, a veces, peligrosa, basada en el cuento del negrero náufrago Robinson Crusoe y su esclavo *Friday*. Como *Quíntuples*, estas dos obras utilizan *issues* medulares –la violencia de la política partidista, la desigualdad sexual y la emigración económica, en una, y la inseguridad y fricción racial-sexual, en la otra– como la base cómica de las acciones dramáticas que analizan condiciones sociales y culturales existentes, y ensayan posibles opciones o transformaciones. Al final de *Pantomime* de Walcott, el dueño del parador dice, «Un ángel pasa por una casa y no deja impresión alguna de su sombra en la pared» (169). Pero, con sombra o sin ella, las cosas cambian y así funciona la comedia precaria de las inversiones y las revueltas socio y etnoculturales, como *Quíntuples*, *Two Can Play* y *Pantomime*. Quedamos con la pregunta de Peter Brook en *The Empty Space*: ¿Qué queda después del gesto vivo? (123) Después de tirarlos al aire, es muy posible que los pedazos del rompecabezas caigan en nuevas y, tal vez, mejores posiciones.

¿Por qué Morrison? Sólo cinco nombres Morrison aparecieron en la guía telefónica de San Juan de 2002-2003<sup>7</sup>, pero no suenan mucho como los quíntuples. Si vamos a la tercera estampa de *La carreta* notamos que Luis y Doña Gabriela, como tantos otros que emigraron a los Estados Unidos, viven en la sección Morrisonia del Bronx. Esto también puede ser pura coincidencia. La otra posibilidad es que vemos en apellidos como O'Reilly, O'Neill, Sterling, Duprey, Lind, Soliván (Sullivan), Morfi (Murphy), Bird, Cox, Leguillou, etc. –todos apellidos puertorriqueños– el proceso transcultural y transcaribeño que *Quíntuples* revela a través de la fragmentación de la familia hegemónica puertorriqueña. Esto no implica que la obra reabre todo un debate sobre la raza y menos aún que proponga nueva(s) identidad(es) puertorriqueña(s). Sin embargo, *Quíntuples* sí nos da un reflejo de las

---

<sup>7</sup> Hubieran sido seis si contamos una familia Morison con una sola «r». Sin embargo, en la época digital / celular la guía telefónica ya no nos sirve como manera de medir.

nociones de género, raza, clase y nación en un proceso de transición y diversificación, en el que la identidad puertorriqueña enfrenta su propia complejidad flotante.

El clima político y cultural de los años 1980 militaba en contra del intercambio hemisférico establecido en la década anterior y gran parte del teatro puertorriqueño parecía aislarse de las nuevas corrientes, teóricas y prácticas teatrales del resto de América Latina y el Caribe. Notablemente surgen excepciones que no siguieron este patrón. Una de ellas fue el trabajo del Taller de Histriones. La dramaturgia «sin palabras» de Gilda Navarra a través de su idioma de esculturas vivas, gestos y movimientos corporales forjó imágenes teatrales gráficas, impactantes y trascendentes de la mujer puertorriqueña oprimida, de las implicaciones emasculadas del machismo, de la represión sexual y del racismo como un suicidio cultural. *Quíntuples* de Luis Rafael Sánchez representa otra excepción. Su jocosos y jugoso juego de la palabra en relación a diversos sectores de la sociedad y a múltiples nociones del ser puertorriqueño –nacional, racial, cultural, sexual– llevó la obra a estar repuesta en docenas de representaciones dentro y fuera de Puerto Rico<sup>8</sup>.

La forma «posdramática» de *Quíntuples* ha dejado huellas a través de tres décadas de teatro puertorriqueño que se notan en los mono-dramas escritos y actuados por Teresa Hernández, las obras rituales de Aravind Adyanthaya, las irónicas y crueles farsas de Joaquín Octavio González, el docu-drama *El maestro* de Nelson Rivera y la reinención de Lorca en *Hij@s de la Bernarda* de Rosa Luisa Márquez y Jean d'Arc Casas. De forma más general y escurridiza, *Hamilton* de Lin-Manuel Miranda también refleja la obra de Sánchez. Además de la fluidez de su ritmo poético y los niveles múltiples y simultáneos de su lenguaje, la cartografía que *Quíntuples* predice se encuentra en sus ambivalentes frutos logrados en el movimiento diaspórico del Gran Circo Antillano. Tal vez, *Hamilton* representa precisamente ese proceso de la transmigración del circo caribeño que ha transformado

---

<sup>8</sup> Con el fallecimiento de Francisco Prado pocos años después del estreno, José Félix Gómez ha actuado los papeles masculinos (con Idalia Pérez-Garay en los femeninos) en los montajes puertorriqueños subsecuentes.

su nuevo ambiente y ahora regresa, aunque no sin fricción, para mostrarnos su éxito y enseñarnos una utopía racial en el teatro como un ensayo para lo que debe ser su repetición permanente en la vida real.

## OBRAS CITADAS

- Abrahams, Roger D. *The Man-of-Words in the West Indies: Performance and the Emergence of Creole Culture* (Johns Hopkins UP, 1983).
- Barradas, Efraín. *Para devorarte otra vez: Nuevas acercamientos a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Ediciones Cielonaranja, 2017: 74-89.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte, 1989
- Brook, Peter. *The Empty Space*. Avon Books, 1968.
- Collins, James. "Sánchez' Parábola: Intriguing But Uneven" [SJS, 5 junio 1979] in *Contemporary Theater in Puerto Rico: The Decade of the Seventies*. Editorial UPR, 1981: 88.
- Fiet, Lowell. *El teatro puertorriqueño reimaginado: Notas críticas sobre la creación dramática y el performance*. (Ediciones Callejón, 2004).
- González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Huracán, 1984.
- Lehman, Hans-Theis. *Postdramatic Theatre* ([1999] Rutledge, 2006).
- Rhone, Trevor. *Two Can Play and School's Out*. Longman, 1986: 1-74.
- Sánchez, Luis Rafael, *Las pasiones según Antígona Pérez*. Ediciones Lugar, 1968.
- . «Oro teatral» («Desnudo Frontal»). *El Nuevo Día*, 18 enero 2019.
- . *Quíntuples*, Ediciones del Norte, 1985.
- Thiong'o, Ngũgĩ wa. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Heineman, 1986.
- Walcott, Derek, *Pantomime and Remembrance: Two Plays*. Farrar, Straus, 1980.