

Sobre las estructuras dramáticas en los ensayos de Luis Rafael Sánchez

On Dramatic Structures in the Essays
by Luis Rafael Sánchez

Carmen Vázquez Arce, Ph. D.
Profesora Jubilada
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico

RESUMEN

Este artículo examina el uso e importancia de las estructuras dramáticas en algunos de los ensayos del autor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez.

Palabras clave: estructuras dramáticas, ensayos, Puerto Rico, Luis Rafael Sánchez

ABSTRACT

This article examines the use and importance of dramatic structures in some of the essays of Puerto Rican author, Luis Rafael Sánchez

Keywords: dramatic structures, essays, Puerto Rico, Luis Rafael Sánchez

Introducción

El escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez tuvo su debut internacional con la aparición de la novela *La guaracha del macho Camacho*

(1976) en Buenos Aires publicada por Ediciones de la Flor. Sin embargo, ya era ensayista, dramaturgo y narrador desde mucho antes.

En este trabajo quiero examinar su producción más abundante, el ensayo, generalmente olvidado por la crítica literaria. El ensayo es el género en el que manifiesta, desde sus inicios como escritor, una tendencia crítica que se traducirá posteriormente como ruptura y experimentación.

No voy a hacer un análisis exhaustivo de sus ensayos, no es asunto que nos ocupe en este trabajo; más bien quiero apuntar la importancia de ciertos aspectos constructivos en algunos de ellos. Me interesa destacar la incorporación de estructuras del teatro a su discurso expositivo por las transformaciones que producen al momento de establecer la comunicación expositiva, por su experimentación con el género y la ruptura del discurso tradicional ensayístico puertorriqueño. Para ello, trabajaré con los ensayos recogidos en sus antologías: *La guagua aérea*, 1994; *No llores por nosotros, Puerto Rico*, 1997; *Devórame otra vez*, 2004; *Abecé indócil*, 2013 y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, 1988, al que considero un texto fundamentalmente ensayístico.

El teatro aparece en los ensayos de Sánchez a través de dos vertientes: en primer lugar, es asunto temático que se expresa en reseñas de representaciones –de teatro, de ballet, de *musicals*–; en el comentario de textos dramáticos –artículos, reseñas, notas al programa. En segundo lugar, las estructuras dramáticas se utilizan como elementos estructurales superpuestos al discurso expositivo; en el que se constituyen como estrategias discursivas –ya sea de persuasión para convencer al lector, o de experimentación con el género del ensayo. Empecemos por el primero para demostrar la importancia del teatro en la obra de Sánchez, especialmente en el género que nos ocupa.

Mi interés es examinar cómo el discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez aprovecha la maleabilidad del ensayo, su travestismo, estableciendo relaciones comunicativas diversas entre los géneros y produciendo con ello, hibridaciones y rupturas; máscaras que ocultan la identidad de la exposición.

2. El teatro como tema

Las artes escénicas aparecen como tema desde el primer trabajo expositivo publicado por Sánchez. Se trata de una reseña del es-

treno de un ballet: «Juan Bobo, un ballet puertorriqueño de Ana García con música de Héctor Campos Parsi» (1957, 10), publicado mientras estudiaba en la Universidad de Puerto Rico. El discurso ensayístico de este primer momento, lo constituyen el comentario crítico y la reseña periodística, con los que Luis Rafael Sánchez se ganará un espacio y un prestigio como escritor en el periódico *El Mundo* y, más tarde, en revistas como *Asomante* y *Sin Nombre*.

El mismo año –1957– publicaba dos cuentos: «El trapito» (1957, 23) y «La espera» (1957, 25) y ganaba un Certamen, según indica en su conferencia magistral, «El Himno de la Vida» (2004):

En el año mil novecientos cincuentisiete, siendo estudiante de primer año, obtuve el primer premio en el primer certamen de cuentos que auspició la Facultad de Estudios Generales. En el año mil novecientos cincuenta y nueve, siendo estudiante de tercer año, mi obra teatral *La espera* inauguró el teatro experimental del Departamento de Drama. (2004, 9-10)

La transformación del cuento en obra dramática; así como el ensayo sobre dicho proceso revela, tempranamente, dos rasgos de la escritura de Luis Rafael Sánchez: la auto-intertextualidad¹ y las transferencias textuales: «Tomando el tema del tiempo como médula dramática y haciendo una revisión de un cuento que había escrito antes, encontré el asunto para *La espera*» (1959, 21).

Con *La espera. Juego del amor y del tiempo* (1960), se iniciaba su trayectoria como dramaturgo. Antes del estreno en 1959 –como señalamos–, publica el ensayo «En busca de un motivo: *La espera*», sobre la experiencia de la construcción del texto dramático. La reflexión sobre su propio texto dramático, muestra un tercer rasgo de su obra: el carácter metadiscursivo de su escritura:

¹ Ver, Efraín Barradas, «Hacia una obra completa: ensayo, novela y auto-intertextualidad», en *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1981; pp. 81-101.

Añadí cuatro personajes más para ampliar la acción dramática... En la versión teatral todo vino a enfocarse de forma distinta... Para mover esta maraña de personajes era necesario crear un ambiente eminentemente poético... He querido con esto abrir a mis muñecos una posibilidad de expresión interna e íntima: manifestar lo sub-conciente [sic] en determinados momentos a través de un diálogo cortante. (1959. 21)

En el examen de su propio discurso creador va formulando su poética. Lo metadiscursivo manifiesta la conciencia del arte, de hacer su propio arte y de encontrar su estilo propio, la construcción de sus formas y su búsqueda como artista. Además indica, que su discurso está centrado en la palabra, elaborada y reelaborada hasta conseguir la escultura deseada del lenguaje. Esa mirada reflexiva sobre la palabra y crítica sobre el propio texto, no es muy común en la tradición literaria puertorriqueña; pero tampoco es ajena, ya que entre los humoristas, como Nemesio Canales y César Andreu Iglesias, por ejemplo, podemos encontrar ese espejo de la mirada sobre la palabra. Y es que el humor exige la presencia de esta función de la lengua; por lo que no es de extrañar que Sánchez se decantara, en su búsqueda, por el humor.

Por otro lado, aventurarse a examinar su propia escritura era una especie de acto de provocación, un desplazamiento de la función de los críticos para reclamar para sí, la explicación de la obra. Se trata de una apropiación, del surgimiento de un creador-autor, que es al mismo tiempo, crítico literario².

Al final del mencionado ensayo, Sánchez proclama su admiración y preferencia por el teatro, por todo lo que significa el montaje, el espectáculo de la palabra, la *maroma audaz* y el *feroz riesgo* que se corren tanto los actores como el público: «Lo importante, lo realmente importante comienza cuando sube el telón cada noche... para buscar

² Probablemente, Sánchez estaría en contra de mi afirmación, puesto que en “Strip-tease at East Lansing” –que comentaremos más adelante–, señala que «poquitas veces el autor llega a ser el crítico fiable de su obra».

el eterno y maravilloso misterio del teatro. Ahí³ radica el verdadero milagro».

Esta reflexión final se materializará años después en su obra *Quíntuples* (1984); pero, alejada ya del drama que supone *La espera*. La transposición de la idea expresada en la cita, aparece en *Quíntuples*, matizada por el humor y por el reto a los actores de crear la magia del espectáculo:

[Mandrake Morrison-];El cuento no es el cuento! El cuento es quien lo cuenta. (1985, 46)

El Actor [-] No queremos ahondar más en la magia porque le dañamos la magia. Porque se arriesga la hermosura de su mentira. Una mentira que es como una maroma entre ustedes, el público y nosotros, los actores. (1985, 78)

El teatro –pienso– es el género favorito de Sánchez por lo que no es de extrañar que transite como discurso por el resto de su obra. Como tema de ensayos, aparece en otros ejemplos de los que sólo ofrezco la lista. Prevalecen el comentario crítico, reseñas, notas al programa, o elogios sobre la representación o sobre el texto dramático –escrito / publicado–: «Comedieta universitaria: *Ronda de juegos*» (1959, 15); «El estreno de hoy: *De tanto caminar*» (1960, 10); «*Cristal roto en el tiempo*, primera obra de Myrna Casas» (1960, 19); «Creación, persona, existencia. *Areyto pesaroso*» (1960, 13); «Poema de la necesidad. *Yerma*» (1963, 16); «*Los Absurdos en soledad*» (1963); «Teatro de nuestro tiempo. *Esperando a Godot*» (1963, 36); «*Quién le teme a Virginia Wolf*» (1967, 27); «Andrés Lizárraga, *Santa Juana de América*» (1970, 98-100); «Ricardo Monti, *Una noche con el Señor Magnus y sus hijos*» (1973, 126-127); «El teatro de Emilio S. Belaval» (1974, 54-61); «*Un cuervo en la madrugada* de Carlos Maggi» (1974); «Una actriz legendaria» (1980, 16); «*Bodas de sangre* o los códigos del instinto» (1986, 44), «La inolvidable orgía del silencio» (1989, 19).

³ En adelante, utilizamos subrayados para destacar marcas del público/lector y de la meta-discursividad.

Para cerrar este apartado, quiero referirme a un ensayo cuyo tema central es el examen de su producción dramática y en el que retoma la metadiscursividad de «En busca de un motivo...», se trata de “Strip-tease at East Lansing”, publicado en su antología *No llores por nosotros, Puerto Rico* (1997). Este trabajo inédito hasta entonces, rehace la conferencia que Sánchez dictara en la Michigan State University at East Lansing con motivo del montaje de su obra *Farsa del amor comprado* (1960) en dicha institución.

El ensayo es la biografía de su teatro con una mirada crítica distanciada, de unos textos que ya no le pertenecen, porque son de dominio público. Pero, por ser su autor, le interesa volver sobre ellos desde una objetividad subjetiva que los mira con la perspectiva del tiempo:

Dada a luz con subtítulo de *Juego del amor y del tiempo*, salpicada con una poesía que le prendía velas al surrealismo menos automático, por los dos actos de *La espera*, resuena la opresión del modelo... El primer capítulo de mi dramaturgia abunda en lorquianismos identificables, como la metáfora sin desbravar y el lirismo hiperesteciado. Sin embargo, la aportación de *La espera*, si alguna, al teatro puertorriqueño de entonces, consistió en el rescate de la plasticidad de raigambre pantomímica, el entrecruce de los planos de espacio y tiempo y la cohabitación de los personajes fantasmagóricos y los personajes reales. (1997, 131-132)

Si comparamos las citas de su ensayo de 1959 con éstas, percibimos el largo recorrido de su escritura y su madurez ante el examen de su propia obra. Sánchez afirma su aportación a la literatura puertorriqueña, especialmente en cuanto a un género tan codificado como lo es el teatro.

Igualmente, traza sucintamente su trayectoria personal, artística y profesional, destacando aquellos acontecimientos que marcaron su vida, pero también algunos de los temas que recorren su escritura, como por ejemplo, el prejuicio racial:

Tal vez la labor de actor radial, tal vez la asistencia regular al teatro Tapia, tal vez la matrícula en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, donde me refugié cuando se me cerraron las puertas de la televisión en las puras narices, condujeron mi vocación literaria hacia dicho género.

...

Corrijo la afirmación vertida en el párrafo anterior.

Las puertas de la televisión no se me cerraron en las puras narices. Las puertas de la televisión se me cerraron por las puras narices. La televisión puertorriqueña padeció, siempre, de un blanquismo estrambótico, reñido con la etnia a que se dirigía. (1997. 129-130)

El hecho de que Sánchez fuera también actor –a pesar de los prejuicios y vicisitudes–, le permite penetrar en el mundo del teatro desde sus rincones más recónditos e intentar sacarles provecho para hacer una nueva propuesta teatral diferente a la de otros dramaturgos puertorriqueños; propuesta cuyos rasgos se reiteran en la cita de abajo –pantomima, lenguaje corporal, participación dinámica del público–.

En nuestros subrayados de la cita anterior y las siguientes, se destaca claramente la presencia de una estructura dramática: el público, a quien se dirige el ensayo; y, por lo tanto, el carácter espectacular: oral/dialógico/conversacional que Sánchez le imprime a su discurso expositivo. A estas estructuras dramáticas hay que añadir otro aspecto innovador de los ensayos de Luis Rafael Sánchez: el discurso que se mira a sí mismo –«corrijo la afirmación...»– develando el poder metadiscursivo de su palabra: «Por otro lado, en ese teatro primero se especifican las claves de mi teatro último, el estrenado y por estrenar. Un teatro que se nutre de la pantomima, el lenguaje corporal y la participación dinámica del público» (1997, 134).

Claves de su teatro que son formas de transgresión del género ensayístico, signos de su experimentación y ruptura. El ensayo y el teatro se conjugan en una acción reiterada por la búsqueda de nuevas formas que permitan una comunicación literaria más a tono con su tiempo, como se reitera en la alusión a su obra *Quíntuples* (1985):

...repito que *Quíntuples* mucho gustó, ... Alarde de teatralidad, afirmación del escenario como recinto donde avivar la magia, confesiones en forma de monólogos de una familia dedicada al espectáculo, en *Quíntuples* se subvierte la idea de la construcción dramática a favor de la idea de la improvisación dramática. Toda la pieza la sostiene la difícil empresa de representar la improvisación, de fingir los baches o lapsos en la memoria de los personajes, de mentir la pérdida y el reencuentro con el hilo dialogístico. Pues, a fin de cuentas, se trata de una desencadenada conversación entre los personajes y el público. (1997, 142)

Experimentación y subversión que encontramos en sus ensayos, cuando descubrimos la presencia de estructuras o superestructuras –como las llamara Van Dijk (1980)⁴– dramáticas.

En resumen, desde sus inicios como escritor era ya evidente que Sánchez cultivaría todos los *géneros*; aunque será el ensayo el que domine su producción. El cultivo y conocimiento de los otros géneros literarios, especialmente, del teatro, explica el mestizaje, la hibridez de su escritura; las maneras en que sus rasgos penetran en el discurso expositivo. “Strip-tease at East Lansing” cierra el apartado del teatro como tema y nos permite hacer la transición hacia la tercera parte de este trabajo.

3. Las estructuras dramáticas

Cuando examinamos los ensayos de Luis Rafael Sánchez, podemos afirmar que la presencia de otras estructuras literarias en su discurso expositivo tiene una función de apoyo a la argumentación con el fin de lograr la persuasión o que la perlocución se realice.

Sin embargo, el ensayo y el teatro comparten de por sí estructuras que le son inherentes, como la presencia, en su doble aspecto: corporal y temporal. En segundo lugar, la oralidad; tercero, el diálogo y finalmente, el espectáculo.

⁴ «[...] una superestructura es la forma esquemática que organiza el significado global de un texto [...]» (Van Dijk (1980); pp. 108-109). Algunos tipos de superestructura son la argumentativa, la narrativa, la periodística (artículos de periódicos), etc.

Desde sus antecedentes, el ensayo tenía carácter espectacular, por ser enunciado en voz alta como disertación o alocución, –o, incluso como diálogo–, ante un público oyente en un espacio determinado en el que se producía el acto de habla. Se trataba de un discurso para decirse, enunciado por un yo hablante y dirigido a un tú oyente allí presente. Con la invención de la imprenta, el ensayo escrito bautizado por Michel de Montaigne, no pierde dichos rasgos. El ensayo marca mediante signos, la oralidad del acto de habla escrito y su dialogicidad, reiterando la *participación dinámica del público* a la que alude Sánchez en una de las citas anteriores. Podríamos esquematizarlo de la siguiente manera:

Espectáculo → decir en voz alta [un cuerpo presente] → en el momento [tiempo presente] → público [cuerpos presentes] → espacio [plaza, parque, sala, etc.]

↑↓

Ensayo → escrito { + oralidad + yo [cuerpo que escribe] → sobre el momento [tiempo presente] → lector {+ tú/ustedes [público, cuerpos lectores presentes] → espacio [libro, periódico, etc.]

Además de la oralidad/diálogo y de la presencia del público –vocativo–, el ensayo, puede utilizar estructuras dramáticas, estructuras narrativas, estructuras poéticas, en la forma de *superestructuras*, es decir, puede introducir elementos que pertenecen a otros géneros como personajes, diálogos directos o indirectos, acotaciones, con sus marcas respectivas –guiones, narrador 3ª persona, vocativo, etc.– tal cual se utiliza en el teatro o en la narración, superponiéndolo al discurso expositivo.

3.A Diálogo y personajes

La superestructura dialogada, el estilo directo y personajes aparecen en el ensayo «Dominicanos» (2004, 122-126). La argumentación y las ideas están presentadas y contenidas mediante la superestructura, de manera que el lector no las recibe directamente por medio del discurso expositivo, sino de manera indirecta. En este sentido, se

requiere de un lector capaz de interpretar más allá de lo presentado, que desentrañe la reflexión que plantea el discurso expositivo, enmascarado por la superestructura:

Un amigo estimadísimo, condiscípulo de cursos universitarios, instigador de sueños y volantines, me encuentra, abraza y dice:

-¿Quieres un chiste de dominicanos?

-No, le contesto. ...

-¿Por qué no?

-Porque me los sé todos.

-¿Todos?

-Todos.

¿Sabes por qué Hitler mató a los judíos?

-Porque no conocía a los puertorriqueños.

-No hombre, no. Porque no conocía a los dominicanos.

-¿Ves que me los sé todos? (2004, 122)

Podemos resumir el fragmento de la siguiente manera:

Acotación [narrativa/teatral, narrador 1ª persona] → Diálogo [teatral, estilo directo -cita-] ⇔ personajes [yo/yo pero yo⇔tú]

El diálogo muestra a un interlocutor que se niega a ser cómplice de los prejuicios manifiestos en los chistes xenofóbicos que circulan por el país. Como en el teatro, la narración que precede al diálogo, opera como acotación en primera persona -«me»- en la que se caracteriza al personaje -«un amigo»- quien será uno de los interlocutores -yo/yo que intercambian posiciones -yo ⇔ tú- dependiendo de quién enuncie y quien reciba la comunicación. En la cita de «Dominicanos», por tanto, hay dos superestructuras: la dramática y la narrativa, que existen en el texto dramático -escrito- por medio de las cuales se presenta la reflexión expositiva sobre una de las formas en que manifiestan los prejuicios.

En cambio, en «Vidas, pasiones y muertes del bandido Toño Bicicleta» (1997), el diálogo se apodera del discurso expositivo para exa-

minar las voces y opiniones diversas sobre la persecución del personaje de Toño Bicicleta; opiniones que se registran tanto en estilo directo –del que se ha eliminado la marca de la dos puntos, pero se marca el guion–, como indirecto libre –indicado por el «que»–:

...pese a que Toño Bicicleta no es un vasito de mavi, el país puertorriqueño endosa el clamor de la madre –*Dispárenle a las piernas pero no me lo maten...* Que le disparen a las piernas. Que le tronchen la posibilidad de huir. Que jamás pueda volver a montar en bicicleta. Pero, que no lo maten... Que lo encierren en *Las Malvinas*. Que lo depositen en la tumba de los vivos. Que lo excluyan de la sociedad para siempre. Pero que no lo maten. (1997, 47)

Sin embargo, en el apartado titulado «Dialogada esquela apócrifa» el diálogo teatral ocupa todo el espacio:

–No, que no lo maten.

–Mas, si lo matan, que se transmita una sentida nota de duelo que diga: *Toño Bicicleta ha ido a morar con el Señor*.

–Una esquela fúnebre por el estilo de *Toño Bicicleta ha dejado de existir* estaría más que bien.

–Bajo ninguna circunstancia la esquela divulgará que una ráfaga de balas redujo el bandido a picadillo cubano.

–Tampoco informará que sus piernas veloces se redujeron a un muestrario de várices.

–Ni que los cojones míticos se desangraron.

–Ni que después de matarlo lo cosieron, cantito a cantito, para que estuviera presentable en el velorio.

–No, que no lo maten... (1997, 48)

El esquema sería el siguiente:

Exposición ⇓ superestructura dramática ⇐ estilos directo/in-directo → diálogo → personajes

La superestructura recoge las opiniones irónicas y paradójicas de unos personajes pertenecientes a una sociedad que condena el crimen, pero rechaza la pena de muerte para el criminal. Y, cabría preguntarse ¿por qué?; lo que nos llevaría a descubrir lo expositivo: porque hay escepticismo en cuanto a la aplicación de la justicia; porque no hay confianza ante las mentiras del poder y su tergiversación de la verdad.

3.B Acotaciones

Otro aspecto del teatro en el discurso expositivo de Sánchez es la acotación como adelantamos en una cita anterior. Las acotaciones pertenecen al texto dramático. Tienen carácter informativo/descriptivo, y utilizan un narrador en primera o tercera persona. Son las indicaciones del dramaturgo para la puesta en escena, de la que desaparecen como signo verbal para transformarse en otros tipos de signos. Las instrucciones van dirigidas al director y a los actores y al personal técnico del montaje.

El público / lector del texto dramático percibirá en las acotaciones su posibilidad de transformación o su carácter virtual; el potencial de ser otra cosa no verbal, pero igualmente significativa en escena, que imagina en la lectura.

Las acotaciones tienen, generalmente, un estilo conciso de frase corta afirmativa, con tonalidad imperativa, pues el dramaturgo ordena que el montaje se haga como lo imagina. Ellas pueden tener también un valor literario importante, pero aun así, no conforman la parte verbal del teatro, que es estrictamente dialógica. De ahí que Sánchez reitere y ordene su lugar en el texto dramático y no en la representación:

La prolijidad de las acotaciones, su literaturización consciente, quieren servir como reflexión de los temperamentos, de las actitudes, de las máscaras preferidas por los personaje; servicio puesto a la disposición exclusiva del director, la actriz y el actor, los diseñadores de vestuario, la luz y el maquillaje. De ninguna manera, bajo ningún pretexto de experimentación, distanciamiento o muestra de originalidad, deberán dichas acotaciones ofrecerse al público. (1985, xiv)

El espectador o público de la representación, en cambio, no recibe dicha información; puesto que las acotaciones pertenecen al texto dramático y no al espectacular. Dicha información se ha materializado en caracterización y movimientos, en objetos diversos, en espacio y tiempo. El público mira y ve allí en el escenario, en los actores lo que objetivamente se le muestra. Aunque, si conoce los códigos del teatro, sabe que dichas materializaciones y todo lo que pone sobre la escena se semantiza, adquiere un carácter simbólico, pues está en representación y es sinécdoque de algo: una pared por una casa; un objeto por una acción no ejecutada en escena, como la paja en las enaguas de Adela –indicación de que ha hecho el amor con Pepe– en el pajar en *La casa de Bernarda Alba*.

La información vertida en las acotaciones es un referente para la acción, el tiempo y el lugar, así como para el desenvolvimiento de la historia en escena:

Tras el grito de espanto se descuelgan, uno a uno, los silencios. La azafata empieza a retroceder. Angelical e inocente como un personaje de Horacio Quiroga, gélida blonda como fue la Kim Novak en sus días de blonda gélida, la azafata atormentaría la libidine del enamoradizo King Kong. Quien la agasajaría con vértigo o mareo en el Empire State Building.

Los rostros ansiosos de los viajeros comparten las más desorbitadas premoniciones. (1994, 11)

Su uso al inicio del ensayo «La guagua aérea» permite contextualizar la puesta en escena del discurso expositivo y la reflexión que Sánchez nos propone sobre la cultura del humor. El fragmento presenta a los personajes, las emociones que expresan, su caracterización, sus movimientos y acciones verbales; el lugar de la acción, indicado por los signos «azafata», «viajeros» y por la litote del título: «guagua» aérea y el tiempo implícito de la duración del viaje en avión.

Esta acotación, sin embargo, posee los matices de una *didascalia*, ya que hay información que no se enuncia de manera directa ni tiene la tonalidad imperativa con respecto al personaje que da ese *grito de*

espanto. Dicha información está oculta por el suspenso y la elipsis e integrada dentro del discurso; pero no del discurso dialogado, como es el caso de las *didascalias*. Sánchez ha modificado la forma de la acotación y en lugar de indicar, «la azafata da un grito de espanto», prefiere obligar al lector a descubrir el misterio.

La presencia de *didascalias* requiere del director, de los actores y de los técnicos del montaje hacer una lectura total del texto dramático para transformarlo en texto espectacular y realizar el montaje. Porque habrá que añadir a las acotaciones toda aquella información escénica contenida en los diálogos. Si la misma no apareciera materializada cuando se enunciara, se rompería la verosimilitud. Por ejemplo: el bastón en *La casa de Bernarda Alba* no aparece marcado en el texto dramático, sino hasta el anticlímax del tercer acto, casi a punto de terminar la obra, por lo que podría pasar desapercibido como objeto de utilería. En ese momento, la acción es rápida, simultánea y para que no haya duda de ello, es redundante, visual y discursivamente: –«¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos). Esto hago yo con la vara de la dominadora»–. Sin ese bastón, sin embargo, se dañaría totalmente la escena y el final de la obra.

La inserción de la superestructura dramática sirve en *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) como uno de los elementos en la experimentación con el género del ensayo. El discurso imperativo de las acotaciones permite que la ruptura del ensayo se cumpla y el lector acepte el juego que nos propone en el nuevo género de la «Fabulación». El concepto *fabulación* es de por sí, híbrido; por lo que se presta muy bien a la intención de Sánchez en este texto: inventar, pero también, reflexionar; puesto que *fabular* implica no sólo inventar tramas, sino argumentos. La fábula es ficción y, al mismo tiempo, crítica, puesto que simula una verdad –que puede ser de asunto mitológico, como en este caso– y tener una estructura argumental dirigida a la persuasión.

En la «Presentación. El método del discurso» hay unas instrucciones sobre el texto «que se pondrá en escena» y se mostrará al lector. Instrucciones sobre su construcción –metadiscursivo–, sobre la hibrididad y ruptura de los géneros, sobre los usos de las superestructuras

para reflexionar sobre la cultura popular, sobre la persistencia del machismo en Puerto Rico y en la América hispana, sobre el mito del *inquieto anacobero*. Las instrucciones dan cuenta de los lugares de acción, de la caracterización del personaje –cantante–, de todos los nombres que se le atribuyen, y de los artificios a los que lo somete el autor después de una rigurosa investigación para desentrañar los motivos del mito:

Algunas geografías, la letra de las canciones, su nombre, otros nombres populares, integran la verdad racionada del texto a continuación. Todo lo otro es escritura hacia el riesgo adivinator, permiso a los oleajes alucinatorios de mi Caribe natal, invención.

Antes, para que la invención y la experiencia se confundan, patrociné los bares en cuyas velloneras él es una oferta clásica. (1988, 3)... Antes, distraídamente me apropié la leyenda continental de que él es un macho a todo riesgo.

Después, solo y desconfiado, perfeccionándome la neurosis de la insatisfacción, entrevisté los fantasmas de mi libre hechura, forjé cartas con lejanas renitencias, mentí copias textuales de conversaciones apócrifas para que me nutrieran de especulación. (1988, 4) Después,... construí cinco letras de bolero aún por melodiarse. Los tejidos del rumor, la persistencia del mito, las servidumbres de la fama son los temas sucesivos de las tres partes. (1988, 5)

El imperativo se hace más evidente en la «Presentación» cuando Sánchez impone la forma en que debe leerse el texto del *Daniel*:

Los géneros literarios son calculadas sugerencias de lectura que el escritor propone, llaves para acceder a la habitación independiente que es un poema, un drama, un cuento, una novela. Más allá de los textos que demarca la preceptiva, más acá de los textos que se confían a la tradición, se asientan los

subgéneros, los post-géneros, los géneros híbridos y fronterizos, los géneros mestizos. A pesar de la marginalidad, a pesar del asiento en la periferia, ellos reclaman también, una sugerencia de lectura, una llave de acceso.

La importancia de llamarse Daniel Santos, es una narración híbrida y fronteriza, mestiza, exenta de las regulaciones genéricas. Como fabulación, nada más, debe leerse. ¡Buen provecho! (1988, 5-6)

3.C Público

Discuto ahora un último rasgo dramático, presente en algunos de sus ensayos: el público. Los ensayos de Sánchez están dirigidos, en su mayoría, a un espectador/lector, evidente en el texto por sus continuas inclusiones: preguntas; uso de la primera persona plural, deixis, formas de cortesía, de oralidad con el vocativo presupuesto, etc., como las que se muestran a continuación:

¿Habrà trance más bochornoso que la auto-celebración?...
Desde luego, hay escritores que hablan de su obra, con tal majestad verbal y sagacidad crítica, que el impudor se les perdona. (1997, 127)

...

Reiteramos, explicar o explicarse son actividades que oscilan entre lo difícil y lo inútil. ... Ojalá que este *strip-tease*, que vengo a hacer en East Lansing, lo musicalicen, conjuntamente el recato que se estila en la Academia y la audacia que se estila en el Teatro.

Con permiso. (1997, 129)

Seamos honestos a riesgo de ser impertinentes. (1997, 25)

Visitemos un lugar común. (1997, 120)

Favor de recordar que la burguesía puertorriqueña nació sin el amparo del orgullo patrio que, en el fragor de las luchas in-

dependentistas y la estilística social criolla, forjaron las demás burguesías hispanoamericanas. (1997, 15)

Créanme. (1997, 83)

Repásense, como muestra, los bayoyismos idiomáticos, los desmenuzamientos prosadiales, la metáfora aprimorada que juntas las narrativas incitantes de... (1997, 156)

Al igual que en su teatro de ruptura o en sus novelas, Sánchez incorpora al público en el interior del texto. Esta acción constituye una interrupción del hilo argumentativo, por lo que su presencia toma la forma del distanciamiento crítico brechtiano. La inclusión del lector funciona, además, para verificar si la comunicación fluye entre el autor / actor y el lector / público. El ensayista ejerce la función conativa y comprueba si la recepción se cumple a cabalidad. Esta necesidad de mantener viva la atención del receptor contribuye a la persuasión, en el sentido de que obliga al lector a estar dentro de un discurso cuya reflexión y planteamientos debe aceptar como buenos. Pero, ante todo, la presencia del público destaca el carácter dialógico de los ensayos y su marcada oralidad. La palabra se ha puesto en escena creando espectacularidad y un juego en el que están insertos todos sus componentes. Lo lúdico, entonces, se impone como forma persuasiva y se logra de ese modo la perlocución.

4. Conclusiones

A lo largo de este trabajo, discutimos uno de los aspectos de la obra del escritor de Luis Rafael Sánchez para entender su ruptura y cuestionamiento de los géneros, su experimentación literaria. El aspecto que hemos trabajado es el uso de algunas de las estructuras dramáticas en el ensayo; uso de efecto hibridizante, que borra fronteras entre los géneros. Este efecto, se produce no sólo por la intención de experimentación expresa del escritor, sino porque la esencial indefinición y maleabilidad del ensayo lo permite. De ahí que sea este género el que más cultive y el que lleve a sus máximas transformaciones.

Pensemos, por ejemplo, en la serie «Escrito en puertorriqueño» con relación a la redacción de su novela, *La guaracha del macho Camacho* (1976) o en los ensayos sobre Daniel Santos anteriores a la publicación de *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), texto en el que el ensayo adquiere las formas más inesperadas. Su experimentación profunda se debe a la inserción de todo tipo de superestructuras, que lo convierten en un texto imposible de pensarse como una reflexión ensayística; como he sostenido, a pesar de contrariar la opinión del propio autor y de otros colegas. El propio título del *Daniel*, parodiando a Oscar Wilde, nos remite al teatro; una de las superestructuras que hemos querido destacar aquí, para demostrar el alcance de la experimentación.

El mestizaje intencional de la escritura de Sánchez encuentra el espacio idóneo en el ensayo, espacio literario que le sirve de campo de ruptura y de reflexión para la composición de sus textos más rompedores. El ensayo, siempre crítico del presente, instaura una mirada distorsionadora, esperpéntica y violenta de nuestra realidad colonial. Muestra las paradojas, las ironías de la situación porque «todo contexto colonial es violento y pobre aunque se finjan la paz y la riqueza» (1974, 14). Ese mundo de máscaras que, es Puerto Rico a la manera de Sánchez, requería de una reflexión audaz, de un vehículo de comunicación distinto del ensayismo puertorriqueño anterior. De ahí que, Luis Rafael Sánchez cultive extensamente el ensayo para desconstruirlo y reconvertirlo en otras instancias, para retomarlo como forma oculta, disimulada y travestida en superestructuras; pero discurso expositivo, al fin. Exposición contaminada por el humor para mostrar una manera de pensar, de reflexionar sobre lo que nos rodea.

OBRAS CITADAS

Ensayos sueltos

Sánchez, Luis Rafael. «Juan Bobo, un ballet puertorriqueño de Ana García con música de Héctor Campos Parsi», *El Mundo PR*, 5 de enero 1957, p. 10.

- . «En busca de un motivo: *La espera*», *El Mundo PR*, 23 de febrero 1959, p. 21.
- . «Comedieta universitaria: Ronda de juegos», *El Mundo PR*, 3 de noviembre 1959, p. 15. [Reseña].
- . «El estreno de hoy: *De tanto caminar*», *El Mundo PR*, 28 de abril 1960, p. 10. [Reseña].
- . «*Cristal roto en el tiempo*, primera obra de Myrna Casas», *El Mundo PR*, 5 de mayo 1960, p. 19. [Reseña].
- . «Creación, persona, existencia. *Areyto pesaroso*», *El Mundo PR*, 21 de mayo 1960, p. 13. [Reseña].
- . «Poema de la necesidad. *Yerma*», *El Mundo PR*, 17 de agosto 1963, p. 16. [Reseña].
- . «Teatro de nuestro tiempo. *Esperando a Godot*», *El Mundo PR*, 2 de diciembre 1963, p. 36. [Reseña].
- . «*Quién le teme a Virginia Wolf*», *El Mundo PR*, suplemento *Puerto Rico Ilustrado*, 2 de diciembre 1967, p. 27. [Reseña].
- . «Literatura puertorriqueña y realidad colonial», *Claridad PR*, suplemento *En Rojo*, 30 de noviembre 1974, pp. 14-15. [Ensayo]
- . «Una actriz legendaria», *El Nuevo Día PR*, suplemento *Domingo*, 21 de septiembre 1980. p. 16; *El Nuevo Día PR*, 11 de mayo 1992, p. 64. [In memoriam. Madeline Willensen].
- . «*Bodas de sangre* o los códigos del instinto», *ABC*, Madrid, 11 de octubre 1986, p. 44. [Ensayo]
- . «La inolvidable orgía del silencio», *Claridad PR*, suplemento *En Rojo*, 10-16 de noviembre 1989, p. 19. [Reseña. Taller de Histriones, *Polimnia*].
- . «Andrés Lizárraga, *Santa Juana de América*», *Casa de Las Américas*, La Habana, 1967, *Sin Nombre PR*, octubre-diciembre 1970, Año I, vol. I, núm. 2, pp. 98-100. [Reseña].
- . «Ricardo Monti, *Una noche con el Señor Magnus y sus hijos*», *Sin Nombre PR*, Año III, vol. III, núm. 4, abril-junio 1973, pp. 126-127. [Reseña].
- . «El teatro de Emilio S. Belaval», *Sin Nombre PR*, Año IV, vol. IV, Núm. 4, abril-junio 1974, pp. 54-61. [Ensayo]

Libros

Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*, NH, Ediciones del Norte, 1988.

———. *El himno de la vida*. Conferencia magistral del Centenario de la Universidad de Puerto Rico, 16 de octubre de 2003, Río Piedras UPR, Oficina de la Rectora, 2004, pp. 9-10.

Antologías de ensayos

Sánchez, Luis Rafael. *La guagua aérea*, San Juan, Editorial Cultural, 1994. «La guagua aérea», p. 11.

———. *No llores por nosotros, Puerto Rico*, Hanover NH, Ediciones del Norte, 1997. «La gente de color», p. 15. «El debut en Viena», p. 25. «Vidas, pasiones y muertes del bandido Toño Bicicleta», pp. 47-48. «¿Por qué escribe usted?», p. 83. «Reencuentro con un texto propio», p. 120. «Strip-tease at East Lansing», pp. 127; 129-130; 131-132; 134; 142 «Cinco problemas posibles para el escritor puertorriqueño», p. 156.

———. *Devórame otra vez*, San Juan, Ediciones Callejón, 2004. «Dominicanos», p. 122.

Cuentos

Sánchez, Luis Rafael. «El trapito», *El Mundo PR*, 22 de julio 1957, p. 23.

———. «La espera». *El Mundo PR*, 28 de diciembre 1957, p. 25.

Teatro

Sánchez, Luis Rafael. «La espera. Juego del amor y del tiempo», *Cuadernos de Artes y Letras PR*, enero-febrero 1960, segunda época, Núms. 37-38, pp. 15-20; «*La espera*. Acto II», marzo 1960, núm. 39, pp. 11-17.

———. *Quíntuples*, NH, Ediciones del Norte, 1985, p. xiv.

Notas al programa

Sánchez, Luis Rafael. «*Los Absurdos en soledad*», San Juan PR, Teatro del Ateneo Puertorriqueño, 22-24 de febrero 1963, p. [Notas al programa].

———. «*Un cuervo en la madrugada* de Carlos Maggi San Juan, Teatro de la Universidad de Puerto Rico», 16-20 de octubre 1974, p. [Notas al programa].

General

Barradas, Efraín. «Hacia una obra completa: ensayo, novela y auto-intertextualidad», en *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1981, pp. 81-101.

Teun A. Van Dijk. *Macrostructures, An interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction and cognition*, NJ, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1980.