

La guaracha del Macho Camacho: *Texto de ruptura*

I

En 1976 salió a la luz *La guaracha del Macho Camacho*¹, primera novela publicada por el conocido dramaturgo, ensayista y catedrático puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (n. 1936). Inmediatamente la obra atrajo poderosamente la atención del público lector y fue objeto de las más variadas reseñas por parte de los críticos, tanto en Puerto Rico como en la Argentina, suelo donde se publicó. En la tierra del tango se la caracterizó de «obra de denuncia, contada con aquel contagioso compás [el de la guaracha], con mucho de sátira inteligente y humor negro»². En Puerto Rico, un reseñista calificó la novela en estos términos:

Ni nivola ni novela. «La guaracha del Macho Camacho» es «La charca» del despelote neo-industrial, la «crónica de un mundo enfermo»: hueco, anticultural, cosificante y sucio. Ni nivola ni novela. Es una crónica en la que Sánchez vocifera el empobrecimiento espiritual de todas las clases sociales ultrajadas por el peor de los colonialismos.

«La guaracha del Macho Camacho» es un documental dirigido

¹ Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, 5.^a ed. (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1978). En adelante se cita por esta edición indicando el número de la página entre paréntesis.

² «Reseña de *La guaracha del Macho Camacho*», *La Nación* [Bs. As.], 13 junio 1976, 3.^a sección, p. 3, tal como se cita en Antonio Matos, ed., *Guía a las reseñas de libros de y sobre Hispanoamérica* (Detroit: Elaine Ethridge Books, 1976), p. 1179.

por un cínico, una tirilla cómica escrita por un demonio en medio de un tremendo tapón existencial, en la que se presenta el ensanchamiento colectivo del lenguaje, la parálisis del pensamiento creador y libre, el estancamiento moral, el embrutecimiento de todos los sectores socio-económicos: la excreta individual y colectiva³.

Tan interesantes fueron los comentarios de los críticos como los del público no especializado en cuestiones de literatura. Reproducimos aquí un fragmento de una carta de un lector al periódico *El Mundo* de Puerto Rico:

El contenido de *La guaracha del Macho Camacho* es lo más indecoroso que había leído nunca... Es un libro sin razón de ser, forzado, solamente para desafiar una sociedad entera en el más descarnado alarde de vulgaridad, de mal gusto...

Como puertorriqueño que soy, y muchos que lo han comentado conmigo están de acuerdo, me avergüenza *La guaracha del Macho Camacho*⁴.

A cinco años desde su publicación, esta novela se perfila como la novela puertorriqueña más importante y de más impacto de la década del setenta e, indiscutiblemente, como la novela que habrá de dar paso a un nuevo y novedoso modo de novelar en Puerto Rico. La novela ya cuenta con seis impresiones —la última de la que se tenga conocimiento de 1979— y se ha traducido a varias lenguas⁵. Tanto el autor como su novela han sido objeto de múltiples homenajes por parte de diversos centros culturales y docentes de su país⁶.

La guaracha del Macho Camacho entra de lleno en lo que se podría denominar como el «postboom» de la novela hispanoamericana contemporánea⁷ y, específicamente, en lo que algunos críticos han denominado la

³ Juan Manuel Rivera, «La peor novela escrita en Puerto Rico», reseña de *La guaracha del Macho Camacho*, *Claridad* [Puerto Rico], «En Rojo», 3 julio 1976, p. 8.

⁴ Carlos Pagán, Carta, *El Mundo*, «La voz del lector», 17 de agosto de 1976, p. 6-A, col. 4.

⁵ El traductor norteamericano Gregory Rabassa ha publicado la traducción al inglés, la cual lleva por título *Macho Camacho's Beat* (New York: Pantheon, 1980). Eliane Zagury ha traducido la novela al portugués con el título de *O bataque do Macho Camacho*.

⁶ Recientemente, la *Revista de Estudios Hispánicos* de la Universidad de Puerto Rico le dedicó su número correspondiente a 1978 a la obra de Sánchez, en particular, a esta novela.

⁷ Entiéndase «postboom» de la narrativa hispanoamericana como lo que se ha escrito en Hispanoamérica a partir de la década del setenta, particularmente, después de *Cien años de soledad*, la cual muchos consideran como la novela que clausuró el llamado «boom» y de cierta forma fue el detonador que desató una reacción en cadena en la novela hispanoameri-

«nueva novela del Caribe», de la cual son partícipes autores como Guillermo Cabrera Infante, Emilio Díaz Valcárcel, Pedro Juan Soto, Severo Sarduy y otros. Comenta Lorraine Ben-Ur que «asistimos a la edad de la nueva novela del Caribe, la que habrá de cifrar, a través de una visión personal, las esencias de la cultura antillana: su lenguaje, su ritmo y su modo de reaccionar ante las formas foráneas»⁸.

Como miembro joven de esta nueva camada de novelistas antillanos, Sánchez ha roto en gran parte con la tradición literaria puertorriqueña. Aunque la temática de su novela sigue siendo esencialmente la problemática del hombre puertorriqueño, Sánchez le ha dado un nuevo y moderno enfoque a ésta. Ya en 1966, cuando apareció su primera colección de cuentos, *En cuerpo de camisa*, se atisbó en ella el anuncio de un nuevo grupo de narradores que para Efraín Barradas «publican obras que claramente rompen con los modelos de la generación anterior»⁹.

Al presente contamos con varios ensayos críticos sobre esta novela. Algunos simplemente se ciñen a resumir los aspectos temáticos de la obra. Otros se dedican a estudiar los aspectos lingüísticos, estructurales y socio-políticos. Este trabajo intenta explorar aquellos elementos de la novela que la califican como un texto de ruptura. El concepto «texto de ruptura» podríamos entenderlo como lo que Roland Barthes define como «texte de jouissance», contraponiéndolo así con el «texte de plaisir», un texto más tradicional:

Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie;
celui qui vient de la culture, ne remplit pas avec elle, est lié à une

cana. Para estudios sobre el «boom» hispanoamericano ver Emir Rodríguez Monegal, *El boom de la novela latinoamericana* (Caracas: Tiempo Nuevo, 1972) o Jaime Mejía Duque «El "boom" de la narrativa latinoamericana», en su *Narrativa y neocoloniaje en América Latina* (Bogotá: Tercer Mundo, 1977), pp. 71-89.

⁸ Lorraine Elena Ben-Ur, «Hacia la novela del Caribe: Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez», *Revista de Estudios Hispánicos* [Puerto Rico], 5 (1978), p. 129.

⁹ Efraín Barradas, «La figura en la alfombra: nota sobre dos generaciones de narradores puertorriqueños», *Insula*, Nos. 365-57 (1976), p. 5. La «generación anterior» a la que el profesor Barradas alude es la llamada generación del cincuenta a la que pertenecen, entre otros, José Luis González, René Marqués, Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel. A Sánchez se le ha incluido en la llamada promoción del sesenta, aunque vinculado con escritores que como Manuel Ramos Otero (*Concierto de metal para un recuerdo*, 1971), Tomás López Ramírez (*Cordial magia enemiga*, 1971), Carmelo Rodríguez Torres (*Veinte siglos después del homicidio*, 1971), Anagilda Garrastegui (*Leche de la virgen azul*, 1973) y Edgardo Rodríguez Juliá (*La renuncia del héroe Baltasar*, 1974) empezaron a producir en la década del setenta. Para una visión panorámica de la novelística puertorriqueña de los últimos años ver Asela Rodríguez de Laguna, «Balance novelístico del trienio 1976-1978: conjunción de signos tradicionales y rebeldes en Puerto Rico», *Hispanérica*, Nos. 23-24 (1979), pp. 133-42.

pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage¹⁰.

Al calificar *La guaracha del Macho Camacho* como texto de ruptura no pretendemos de ninguna manera desligar este texto de toda la producción novelística puertorriqueña anterior a él. Como bien añade Barthes, «le texte de jouissance n'est que le développement logique, organique, historique, du texte de plaisir, l'avant-garde n'est jamais que la forme progressive, émancipée, de la culture passée: aujourd'hui sort d'hier»¹¹. Si Luis Rafael Sánchez pudo escribir un texto de ruptura es porque anterior a él ha habido novelistas como Manuel Zeno Gandía, Enrique Laguerre, José Luis González, Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel, entre otros, que le han servido de modelos, no para copiarlos o imitarlos, sino para asimilarlos y dar un paso más allá.

II

Como texto de ruptura, *La guaracha del Macho Camacho* presenta una estructura novedosa. Al igual que tantos otros escritores hispanoamericanos contemporáneos preocupados por la disposición del material novelesco (pensamos inmediatamente en autores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo y Severo Sarduy), Sánchez le ha dado a su obra una estructura muy original. Una lectura somera de la novela nos daría la impresión de que ésta tuviera una estructura completamente caótica. Sin embargo, un examen más detallado de ella nos indica que la novela posee una estructura muy lógica — aunque compleja — y casi simétrica, la cual responde, sin lugar a dudas, a un plan trazado por el autor. De modo que la novela, siendo deslectible o escriptible, en el sentido barthesiano¹², impone un código de lectura que rompe con los códigos convencionales.

La novela principia con una advertencia al lector (p. 11) la cual sustituye, de algún modo, a los tradicionales prólogos. En ella el autor nos participa los propósitos de su novela, aunque sabemos muy bien que estos

¹⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris: Editions du Seuil, 1973), pp. 25-26.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹² Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Editions du Seuil, 1970), pp. 10-11.

trascienden más allá de lo que Sánchez nos dice. Según esta advertencia, la novela pretende: a) narrar «el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho “La vida es una cosa fenomenal”»; y c) transcribir «íntegro, el texto de la guaracha del Macho Camacho “La vida es una cosa fenomenal” para darle un gustazo soberano a los coleccionistas de éxitos musicales de todos los tiempos».

A esta introducción le sigue el texto de la novela, el cual se compone de cuatro ciclos narrativos de cinco escenas cada uno y, a manera de texto de fondo, diecinueve interrupciones del locutor-narrador de radio (cada una entre escena y escena). A su vez, cada escena esta subdividida en unidades menores, las cuales llamaremos pasajes. Estos están separados unos de otros por espacios en blanco. Además, las primeras tres palabras de cada pasaje aparecen escritas con letras mayúsculas. La última página de la novela contiene la letra completa de la guaracha «La vida es una cosa fenomenal», composición del Macho Camacho, compositor ficticio. La guaracha sirve de lema de la novela y como una especie de leitmotivo.

Cada una de las veinte escenas de la novela gira en torno a un personaje¹³, aunque en un caso, dos personajes —doña Chon y La Madre— comparten el foco de atención de un grupo de escenas. Además de estos dos personajes-foco, los otros son el senador Vicente Reinoso; su esposa, Graciela Alcántara y López de Montefrío; su hijo Benny; y La China Hereje, corteja del senador, la cual en el transcurso de la novela descubrimos que es La Madre. Cada personaje —salvo La Madre— hace una sola aparición en cada ciclo. Es decir, cada personaje aparece en cuatro escenas, cada una en un ciclo distinto. Al finalizar el primer ciclo, las escenas de los siguientes ciclos se suceden en el mismo orden en el que aparecen en el primero¹⁴. Ya que ni los ciclos ni las escenas se identifican mediante títulos o números, el autor retoma a principio de cada escena el último pasaje de la escena anterior de ese personaje, aunque con algunas alteraciones¹⁵. Un proceso similar ocurre también en las diecinueve interrupciones del locutor de radio. Para hilvanar todas esas interrupciones, se repite el enunciado «señoras y señores, amigas y amigos» a principio de cada una. De este modo, el discurso del locutor de radio obtiene una continuidad a través de toda la novela. Notamos que la estructura de la novela es simétrica, no sólo en cuanto a la división en ciclos, escenas y pasajes,

¹³ No se entienda que cada escena trata única y exclusivamente de un solo personaje. La novela no es novela de personaje. Aunque en muchos casos las escenas contienen los pensamientos de estos personajes, ya sea mediante monólogos interiores o mediante diálogos con otros personajes, también hay narración no personal (tercera persona).

¹⁴ El orden de aparición es el siguiente: La China Hereje, Vicente, Graciela, La Madre y doña Chon, y Benny.

¹⁵ Ver, por ejemplo, el último pasaje de la primera escena de La China Hereje (pp. 23-24) y el primer pasaje de su segunda escena (p. 79).

sino también en cuanto al número de páginas de cada ciclo y escena y en cuanto al número de pasajes de cada ciclo¹⁶.

En suma, la estructura de la novela es reiterativa; espiral, más que circular, pues el discurso narrativo siempre progresa. Esta reiteración cumple varias funciones dentro de la novela. A nivel técnico, ésta sirve para reanudar el hilo narrativo de la narración de la anterior escena vinculada a ésta, el cual había sido interrumpido por la interpolación de otras escenas disociadas¹⁷. Por otra parte, la estructura reiterativa hace recalcar el carácter redundante de la obra, redundancia que no se limita a la estructura y que se hace más notable en el lenguaje y en el ambiente musical de la obra. A nivel narrativo, esta estructura sirve para presentar la simultaneidad de los acontecimientos que se narra. Sabemos que los personajes, en el presente narrativo¹⁸, se encuentran en una situación de espera: el senador y Benny están atascados en el «tapón» o embotellamiento, Graciela espera en el consultorio del psiquiatra y La Mujer espera al senador en un apartamento. Esta simultaneidad de planos en el tiempo de las cinco de la tarde se refuerza mediante la yuxtaposición de las escenas de los personajes. La simultaneidad de planos temporales también se ve reforzada retóricamente mediante la repetición de frases como «cinco pasado meridiano de miércoles hoy», «a las cinco en punto de la tarde», «y son las cinco» y otras variaciones de las mismas a través de toda la novela. Aún más, la estructura reiterativa de la novela parece ser análoga a la estructura musical de la guaracha, ritmo popular afro-antillano que, al igual que otros ritmos hermanos como la plena, el merengue y la salsa, consiste de un estribillo y una glosa acompañados de una música redundante y pegajosa.

Se habrá observado además que la estructura de la novela refleja ciertas influencias del teatro. Esto no ha de sorprendernos pues Sánchez se inició en el mundo literario como dramaturgo¹⁹. La división de la novela

¹⁶ El número de páginas de cada ciclo oscila entre 51 y 64; el número de páginas de cada escena oscila entre 7 y 12; y cada ciclo tiene entre 31 y 33 pasajes.

¹⁷ Esta disasociación es puramente formal ya que las distintas escenas forman parte de un ciclo y los ciclos forman parte de un todo, que es la novela. Cada escena no es autónoma, sino que depende tanto de las que están vinculadas a ella por medio del personaje-foco, como de las demás.

¹⁸ Además del presente narrativo, hay otros planos temporales: un pasado evocado por los mismos personajes, un pasado presentado por el narrador y un pasado narrativo, el de las escenas de La Madre y doña Chon, el cual viene a unirse al presente narrativo en la última escena de la novela, la muerte de El Nene.

¹⁹ Sánchez ha publicado hasta la fecha las siguientes obras de teatro: *Los ángeles se han fatigado*, *Farsa del amor comprado*, *La hiel nuestra de cada día*, ... *O casi el alma* y *La pasión según Antígona Pérez*. El autor tiene una nueva pieza, *Necesitamos a Marlon Brando*, la cual no ha sido estrenada todavía.

en ciclos, escenas y pasajes nos recuerda la división en actos, cuadros y escenas de las obras de teatro. Mas aquí no paran los paralelismos. Es evidente que en la novela al lector se le trata más como espectador que como lector mismo. Desde la apertura de la novela se nota el carácter de espectáculo: «SI SE VUELVEN ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada...» (p. 13). Más adelante el autor nos invita a tomar un breve descanso:

DESCANSEN, PERMITIDO EL cigarrillo, el aliento a tutti frutti que comercia el chicle Adams permitido una cervecita, un cafecito, el cansado estire las piernas, el remolón marque la página y siga leyendo otro día y el que quiera más novedad véala y escúchela ahora (pp. 79-80).

De esta manera, el lector se convierte en espectador de un espectáculo que muy bien podría ser una radionovela o una telenovela, programas favoritos de la radioaudiencia y teleaudiencia puertorriqueñas. Los personajes de la novela se convierten en actores. Y como si fuera poco, ronda por la novela un frenético locutor de radio que es elemento indispensable de toda emisión de radio o televisión. La música no puede faltar y la guaracha del Macho Camacho se cuela por todas partes y parece inundar la novela de cabo a rabo. E incluso, uno de los personajes, La China Hereje, es una fanática acérrima de una de las *vedettes* más populares de Puerto Rico y de toda Hispanoamérica, la «chaconísima» Iris Chacón. *La guaracha del Macho Camacho*, vista desde este punto de vista es «novela-espectáculo» o «teatro novelado»; es melodrama y novelodrama. Esta fusión de la novela y el teatro, tanto a nivel estructural como a nivel de los personajes y a nivel lingüístico, parece constituir un singular hito en la literatura puertorriqueña, al fundir estos elementos en un solo texto. De ahí que la novela cause ese impacto casi catártico, efecto característico de las grandes obras dramáticas.

III

Tan innovador es Sánchez en el manejo de la estructura como en el de las técnicas narrativas. Como profesor de literatura hispanoamericana contemporánea, Sánchez conoce muy bien las nuevas técnicas narrativas que han sido utilizadas por los escritores hispanoamericanos de hoy día. En esta novela, Sánchez ha incorporado muchas de ellas, como por ejemplo: la intertextualidad e intratextualidad²⁰, la fragmentación y yux-

²⁰ Para un estudio del carácter intertextual de la novela ver el artículo de Helen Calaf

taposición de acción y tiempo, la pluralidad de puntos de vista, la abolición de capítulos, párrafos y hasta de oraciones, y la misma incorporación de elementos ajenos al tradicional género novelesco (elementos teatrales y cinematográficos). La incorporación de estas técnicas narrativas no significa de ningún modo que Sánchez meramente haya imitado o calcado dichas técnicas, sino más bien su asimilación para la producción de un estilo sumamente personal.

Uno de los elementos importantes de la técnica narrativa de esta novela y de todo discurso narrativo es el narrador. Según observa Nomi Tamir, hay esencialmente dos tipos de narradores de acuerdo a la categoría de persona gramatical en la que se enmarquen. El narrador personal se enmarca en las categorías personales de primera y segunda persona (*yo*, *tú*), mientras que el narrador no personal o impersonal se enmarca en la categoría no personal de tercera persona (*él*)²¹. De esta forma, todo discurso narrativo puede asociarse con uno u otro narrador, según el tipo de discurso que predomine en él. Para Tamir, el discurso personal se presenta explícitamente como un acto de comunicación y se identifica mediante la presencia de un hablante (*yo*) y/o un destinatario (*tú*), los cuales representan el foco de interés. Por otra parte, el discurso no personal no muestra ninguna indicación de forma persona; más bien sirve para comunicar hechos, no actitudes, y se describe frecuentemente como un discurso objetivo²².

En la narración personal es importante destacar la figura del narratario. Si vemos la narración personal como un extenso acto de comunicación ficticio, éste involucra a un destinatario (*narrataire* en francés o *narratee* en inglés) que también forma parte de la narración. Tamir afirma que cualquier indicio de la presencia de un destinatario coloca la narración en el plano personal. El destinatario es el blanco inmediato del acto de comunicación del narrador personal. Muy importante además, al destinatario no se le debe confundir con el lector actual o virtual de la novela. El destinatario puede manifestarse de diversas maneras; puede ser un personaje de la novela o un lector u oyente imaginarios o invisibles²³.

Teniendo estas consideraciones en cuenta, quisiéramos establecer ahora unas directrices para el estudio del rendimiento del narrador en la novela que nos ocupa. Creemos que dicho estudio, por su complejidad, es

de Agüera, «La guaracha del Macho Camacho: intertextualidad y ruptura», *Caribe*, 2 (1977), pp. 6-16.

²¹ Nomi Tamir, «Personal Narrative and its Linguistic Foundation», *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1 (1976), p. 416.

²² *Ibid.*, p. 419.

²³ *Ibid.*, pp. 425-26. Para un estudio a fondo de la categorización y función del destinatario ver Gerald Prince, «Introduction a l'étude du narrataire», *Poétique*, 14 (1973), pp. 178-96.

tema de otro trabajo aparte. En nuestras observaciones nos concentraremos más bien en una taxonomía del narrador y las funciones que éste desempeña.

Categorizar al narrador de esta novela no es tarea fácil. De primera intención, el lector pensará que está ante un narrador no personal convencional que simplemente narra objetivamente los acontecimientos que se suceden en la novela. Una lectura atenta nos hace descubrir la presencia de no uno, sino dos narradores. Efectivamente, el narrador se ha doblado en dos: un narrador que aparece en los ciclos narrativos y un locutor de radio que aparece en las interrupciones entre escena y escena. Esta lectura también nos hace descubrir la presencia de unos narratarios, distintos como sabemos de los posibles lectores de la novela. Ambos narradores dirigen sus discursos a un narratario en plural: «SI SE VUELVEN ahora, recatados la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada...» (el narrador de los ciclos narrativos, p. 13); «ACABAN DE EMPEZAR a oír mi acabadora Discoteca Popular...» (el locutor de radio, p. 39).

La equivocación a la que puede llegar el lector de la novela es creer que el narratario es él mismo, cuando en realidad, no lo es. En el primer caso, el narratario es un público ficticio al cual el narrador le «muestra» la novela; y en el segundo caso, el narratario es el público radioyente del programa del locutor al cual se le puede sumar los mismos personajes de la novela.

Nos habremos fijado en que por un lado, el narrador se presenta no personalizado cuando narra en tercera persona; y por otro lado, la presencia de un destinatario, como alega Tamir, es indicio de un discurso personal. Esto nos lleva a contemplar la posibilidad —y esto Tamir misma parece preverlo— de poder incrustar el discurso personal dentro del marco no personal.

En lo referente a las funciones de los narradores, vemos un paralelismo entre las funciones que desempeñan ambos en sus respectivas zonas narrativas. Hemos identificado al menos tres funciones paralelas, a saber:

1) Ambos narradores sirven de animadores o maestros de ceremonias: uno presenta a los personajes que aparecen en las veinte escenas de la novela y el otro presenta a Macho Camacho, personaje que no actúa en los ciclos, aunque sí se menciona pasajeramente.

Como presentadores, estos narradores se nos descubren como narradores personales. No olvidemos que dicha presentación va dirigida hacia determinados narratarios y que a su vez es el acto de comunicación entre narrador y narratario. Lo interesante de esto es que en el momento en que el lector de la novela se identifica como narratario cae en la trampa que le ha tendido el autor de la novela. Ya con esto, el autor se gana la confianza plena del lector y le hace cómplice suyo.

2) Ambos narradores sirven de transcriptores de los discursos de los personajes. En esta función, los narradores se nos descubren como narra-

dores no personales. Aunque ellos sean los sujetos del acto de comunicación, no lo son del acto narrado. En el caso del narrador de los ciclos narrativos, esta transcripción de los discursos de los personajes se da casi exclusivamente a base del discurso directo, ya sea mediante la introducción de un verbo transpositor como por ejemplo «él dijo» o mediante el diálogo, el monólogo interior y la subconversación o conversación que el personaje tiene consigo mismo. En el caso del locutor, podríamos considerar la letra de la guaracha como el discurso musical del compositor Macho Camacho. Como sabemos, al final de la novela se transcribe íntegra la letra de la canción.

3) Ambos narradores sirven de comentaristas: uno comenta los discursos y las situaciones de los personajes y el otro comenta las cualidades excelsas de la guaracha y las de su compositor. En esta función, los narradores se presentan como no personales, ya que la intención suya es ser lo más objetivo posible. Pero los lectores sabemos que tal objetividad no existe ya que los narradores se han presentado anteriormente como narradores personales y por consiguiente, narradores subjetivos.

La variedad y complejidad del elemento «narrador» en la novela es indicio cierto de que ésta, al igual que en muchos otros aspectos, intenta ser un texto de ruptura ya que trata de romper con muchos de los moldes en los que tendemos a encasillar los textos literarios.

IV

Sin restarle importancia alguna a estas innovaciones narrativas y estructurales, donde Sánchez ha hecho alarde de su poder creador como novelista ha sido en el manejo del lenguaje. Opinamos al igual que Luce López-Baralt que «*La guaracha del Macho Camacho* es verdaderamente la novela del lenguaje, que termina por ser el personaje y el motivo más importante de la novela»²⁴.

La novela experimental hispanoamericana de los años sesenta nos había dado obras en las que uno de los núcleos principales de atracción lo constituía el lenguaje mismo. Pensamos en obras como *Gazapo*, *Tres tristes tigres* y *De dónde son los cantantes*, para mencionar algunas. En Puerto Rico, esa misma preocupación la tuvo Emilio Díaz Varcárcel en su novela *Figuraciones del mes de marzo* (1971). *La guaracha del Macho Camacho* puede verse dentro de esta vertiente de novelas del lenguaje. Sobre esto, Luis M. Arrigoitia opina lo siguiente:

Como la generación más joven de novelistas —Guillermo Cabre-

²⁴ Luce López-Baralt, «Sánchez, Luis Rafael: *La guaracha del Macho Camacho* [reseña]», *Sin Nombre*, 8, 1 (1977), p. 63.

ra Infante y Severo Sarduy— aquí vemos planteado en puertorriqueño el juego con el «problema del lenguaje». Como en sus compañeros, hay en él [Sánchez] una lucha que es a la vez deleitosa función de paladear palabras, de retorcerlas, inventarlas e inventarías, lanzarlas como agresión y recogerlas como reto al ingenio, la sensibilidad y la denuncia. Es el juego del ingenio barroco, juego de palabras que atinadamente trajo Miguel Angel Asturias y que finalmente concluía en la vacía jugarreta de jitajánfora²⁵.

Igualmente opina Emir Rodríguez Monegal al referirse al lenguaje de estas «novelas del lenguaje». Según él, a todos estos narradores les une una conciencia profunda de que la textura más íntima de la narración no está ni en el tema, ni en la construcción externa, ni siquiera en el mito, sino en el lenguaje mismo, lenguaje entendido no como sistema general de la «lengua», sino como «habla» de un determinado escritor. Por consiguiente, la «novela del lenguaje» usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extraliterario, sino para transformar la realidad lingüística misma del relato²⁶. Por lo tanto, es esa transformación uno de los mensajes de la novela, quizá aún más importante que otros elementos como los temas, los personajes, la anécdota y la denuncia social.

El lenguaje en *La guaracha del Macho Camacho* cobra dimensiones totalmente inusitadas hasta entonces en la narrativa puertorriqueña. Por un lado, es un lenguaje barroco, o neobarroco²⁷, un lenguaje lúdico y festivo preñado de significación y que aprovecha todos los recursos estilísticos de la lengua española: fónicos, léxico-semánticos y morfosintácticos. Sin olvidarse de la anécdota, de la historia de la novela, el lector muy fácilmente puede extraer fragmentos de la novela y estudiarlos como creaciones lingüísticas independientes:

BARTOLOME LAS CASAS, reclutador de la negrada de Tombuctú y Fernando Po, negrada que culea, que daguea, que abre las patas a la blanquería de Extremadura y Galicia, blanquería que culea, que daguea, que abre las patas a la tainería de Manatuabón y Otoao, tainería de Manatuabón y Otoao que culea, que daguea, que abre las patas a la negrada de Tombuctú y Fernando Po: chingueteo

²⁵ Luis M. Arrigoitia, «Una novela escrita en puertorriqueño: *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez», *Revista de Estudios Hispánicos* [Puerto Rico], 5 (19-78), p. 72.

²⁶ Emir Rodríguez Monegal, «Tradición y renovación», en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, comp. (México: Siglo Veintiuno, 1972), p. 163.

²⁷ Término utilizado por Severo Sarduy en «El barroco y neobarroco», en *América Latina en su literatura*, pp. 167-84.

y metemaneos y el que no tiene dinga tiene porquero de Trujillo y tiene naborí: todas las leches la leche: el trigüeño subido de aquí (pp. 93-94).

Este pasaje, verdadero ejemplo de virtuosismo lingüístico, reúne muchas de las características del lenguaje que Sánchez utiliza en la novela. La construcción del pasaje es circular, lo cual reitera la estructura cíclica de la novela. El proceso de mestizaje entre la raza blanca, negra e india es el objeto de este fragmento y Sánchez lo define mediante procedimientos repetitivos. La raza negra traída del África por los españoles se mezcla con la raza blanca de estos, la cual se mezcla con la raza taína existente en la isla a la llegada de los conquistadores, y ésta a su vez se mezcla con la raza negra: es un círculo interminable y que ha producido «el trigüeño subido de aquí».

Esta visión del mestizaje podríamos estructurarla de la siguiente manera. Hay una cláusula que se repite en el plano sintagmático y que define la acción precisa de la fusión étnica: «que culea, que daguea, que abre las patas a». Llamaremos A a esta cláusula. Luego, en el plano paradigmático, se suceden una serie de frases sustantivas de igual estructura (sustantivo étnico + dos sustantivos toponímicos) que definen las razas que toman parte en esta fusión: la negrada de Tomboctú y Fernando Po, la blanquería de Extremadura y Galicia y la tainería de Manatuabón y Otoao, la cual llamaremos R¹, R² y R³, respectivamente. Extrayendo factores comunes, el mestizaje (M) se puede reducir a la siguiente ecuación: (R¹ + R² + R³ + R¹ + ...)A = M, o si queremos, n(R¹ + R² + R³)A = M, o si queremos, n(R¹ + R² + R³)A = M, donde n es cualquier número positivo e indica el número indefinido de veces que lleva a cabo la acción A.

Así vemos que existe un paralelismo estrecho entre la repetición de los significantes de la cláusula A y de las frases R¹, R² y R³ en el fragmento y la repetición de esa acción como vehículo del mestizaje. La estructura reiterativa no sólo reitera la estructura global de la novela, sino que además hace resaltar más el proceso repetitivo de la fusión étnica.

En lo formal, Sánchez se ha valido de varios mecanismos para construir este pasaje como por ejemplo, la intertextualidad débil o fuerte alude al poeta puertorriqueño Luis Palés Matos (cf. el poema «Danza negra») y a Julio Cortázar (cf. el cuento «Todos los fuegos el fuego»), el lenguaje sicaléptico (culea, daguea, abre las patas, chingüeteo, metemaneos, leche) y la permutación del dicho popular «el que no tiene dinga tiene mandinga».

Es así como esta novela puede considerarse como una obra en clave. En un interesante estudio sobre el código lingüístico de la novela que nos ocupa, María Vaquero de Ramírez se ha propuesto descifrar las claves de la novela siguiendo una aproximación semiológica. Como hemos visto en su trabajo, la identificación y descodificación de estas claves es materia de

un estudio de por sí, por lo que no ahondaremos más en este punto y remitimos a los lectores a consultar este estudio lingüístico²⁸. Sí valdría la pena recalcar el hecho de que en esta novela, como en todo texto literario, el papel del lector/receptor/descodificador es de suma importancia: El proceso de lectura de esta novela requiere el esfuerzo del lector por descodificar el código lingüístico del autor/emisor/codificador; código lingüístico que es heterogéneo y que a su vez se compone de otros subcódigos. La eficacia de este proceso de descodificación depende de la medida en que el lector pueda entablar relaciones entre su propio código y el código que el texto le presenta. De ahí que la novela no sea un texto-único, sino un texto-múltiple:

No sometido al centro regulador de un sentido, el proceso de generación del sistema signifiante no puede ser único; es plural e infinitamente diferenciado, es trabajo móvil, concentración de gérmenes en un espacio no cerrado de producción y autodestrucción²⁹.

De modo que cada acto de lectura es un proceso de descodificación único y distinto de los demás.

A propósito de esta multiplicidad de lecturas, el mismo Sánchez comenta que

La novela no puede leerse en ánimo de buscar una sola corriente de significado, necesita una lectura múltiple: a nivel de interpretación, de continente, de sentidos paralelos, y de que la novela misma pretende ser una parodia de la novela contemporánea³⁰.

Por otra parte, en la novela vemos un intento de reproducir artísticamente el habla de las distintas capas sociales de Puerto Rico siguiendo diversas adaptaciones del sistema dialectal puertorriqueño. Habría que hacer hincapié en el hecho de que, en absoluto, Sánchez ha pretendido escribir una novela realista o costumbrista calcando el habla puertorriqueña tal como la usan los puertorriqueños. Sánchez ha creado un lenguaje muy suyo, muy personal, que es consciente de ser lenguaje artístico y literario. El lenguaje le sirve de medio a Sánchez para poner de

²⁸ María Vaquero de Ramírez, «Interpretación lingüística de un código lingüístico: *La guaracha del Macho Camacho*», *Revista de Estudios Hispánicos* [Puerto Rico], 5 (1978), pp. 27-69.

²⁹ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (México: Siglo XXI, 1980), p. 399.

³⁰ Helen Calaf de Agüera, «Entrevista [a Luis Rafael Sánchez]», *Hispanérica*, Nos. 23-24 (1979), p. 75.

manifiesto su capacidad creadora, la cual puede colocársele en el contexto del barroco antillano.

Si la novela de Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, está escrita en «cubano», la de Sánchez está escrita en «puertorriqueño». Y más que escrita, hablada. He aquí otra de las características fundamentales de la novela, la cual la aparta más y más de las novelas escritas en Puerto Rico hasta entonces: la novela no es para ser leída, sino para ser escuchada. En ella podremos escuchar la guachafita antillana y el lenguaje soez:

HAGO UN CEREBRO con mis primos de la Cantera, macharranes peludos como monos, que un pelo les falta para ser monos, macharranes selváticos, macharranes de los que manda y van, macharranes jugosos mis primos: primos conocidos, ea rayete, desde aquella vez que llegaron a la calle del Fuego, en los tiempos de Humacao, donde vivíamos yo, Mother y mi hermano Regino, que yo le puse El Coreano porque fue en Corea que se lo llevó quien lo trajo: reginos borinqueños por montón atomizados en Corea y Vietnam, la historia de aquí quien la creyera: oscuro pueblo sonriente: el verso de Guillén (La China Hereje, p. 137).

O el lenguaje repetitivo, ensordecedor y disparatado de los locutores de radio:

ACABAN DE EMPEZAR a oír mi acabadora Discoteca Popular, que se transmite de lunes a domingo de doce del mediodía a doce de la medianoche por la primera estación radiodifusora del cuadrante antillano, continúa en el primer e indispensable favor del respetable público, después de ocho semanas de absoluta soberanía, absoluto reinado, absoluto imperio, esa jacarandosa y pimentosa, laxante y edificante, profiláctica y didáctica, filosófica y pegajosófica guaracha del Macho Camacho «La vida es una cosa fenomenal» (p. 31).

También podemos escuchar el lenguaje cursi y afectado de las revistas femeninas, las radionovelas, fotonovelas y telenovelas y las crónicas periodísticas de los «Beautiful People»:

LAS MEJILLAS DE Graciela Alcántara y López de Montefrío inundan el espejito del vaniti. Espejito, espejito: lo camela, lo adula, lo quiere hacer su amiguito, con el rabo del ojo escrita la zona facial donde los vasos capilares se azulan: fantasiosa, escapista, Graciela Alcántara y López de Montefrío tiende una escala dulce entre la edad presente y una edad perdida, invocada por los divinos humectantes de Helena Rubinstein, escala dulce que muere en salones es-

paciosos, sucesivos, donde el llanto profuso de las lámparas improvisaba la poesía de los días iluminados: cotillón de debutantes en la Casa de España: ... (p. 42).

Allí también se encontrará el antilenguaje de los jovencitos como Benny, atrofiado lingüístico, a los que el mismo Sánchez llama los de la «generación o sea»³¹:

O SEA QUE me quiero dar el tremendo arrebató de ser el primer tinger del país que quema la gasolina en su Ferrari. O sea que un Ferrari es una aeronave bien fabu que, que, yo sé lo que quiero decir pero no sé como empatarlo, que, que, que (p. 74).

En suma, el lenguaje en la novela es una rara simbiosis de la cultura popular puertorriqueña con sus giros populares y sus «feísmos», de la cultura culta (en muchos casos parodiada) y de sofisticados juegos verbales a base de todo tipo de recursos estilísticos. Y todo esto rociado con una dosis de humor.

El humor de Sánchez, así como el humor de muchos otros escritores antillanos, es muy particular, lo que causa muchas veces incertidumbre a los que no están acostumbrados a él. López-Baralt ha estudiado brevemente este aspecto de la novela³². Según ella, el humorismo de Sánchez se aparta del humorismo intelectual europeo y más bien entronca con el muy singular humor, antillano, del cual el choteo cubano y el relajo, la guachafita y el vacilón puertorriqueños son varias modalidades. En su indagación del humor de Sánchez, la crítica nos remite a la obra del conocido ensayista Jorge Mañach, *Indagación del choteo*³³. Al igual que en el choteo cubano, existe en la guachafita puertorriqueña una incapacidad de tomar las cosas en serio; todo «se tira a relajo», incluyendo las cosas más serias y solemnes. Y es que Puerto Rico es el «paraíso cerrado del relajo» (p. 49) y la guachafita es «la industria nacional» (p. 36).

Sánchez ha captado sorprendentemente esta característica del humor puertorriqueño y la ha incorporado magistralmente en su novela. Recordemos las escenas en que El Nene, el hijo hidrocéfalo de La Madre, se entretiene mordiendo un lagartijo:

³¹ Sobre esto, leer el interesante artículo de Sánchez sobre la situación lingüística de un sector del estudiantado puertorriqueño «La generación o sea», *Claridad* [Puerto Rico], 23 enero 1972, p. 22.

³² Luce López-Baralt, «La prosa de Luis Rafael Sánchez escrita en puertorriqueño», *Insula*, Nos. 356-57 (1976), p. 9.

³³ Jorge Mañach, *Indagación al choteo*, 2.ª ed. (La Habana: La Verónica, 1940).

EL NUBARRON DE moscas, euménides zumbonas que improvisaban un halo furioso sobre la gran cabeza. La Madre y doña Chon miraron la cara babosa y el baberío y la dormidera boba con lagartijo muerto en la mano: El Nene mordía la cabeza del lagartijo hasta que el rabo descansaba la guardia, el mismo rabo que trampado en la garganta convidaba al vómito. La Madre y doña Chon miraron el vómito: archipiélago de miserias, islas sanguinolientas, collares de vómito, vómito como caldo de sopa china, espesos cristales, sopa china de huevo, convención de todos los amarillos en el vómito, amarillos tatuados por jugos de china, amarillos soliviantados por la transparencia sucia de la baba, cristales espesos por granos de arroz: un vómito como Dios manda (pp. 61-2).

O este otro pasaje en el que Sánchez eleva de alguna manera a doña Chon al plano de la Virgen María:

Doña Chon, llena eres de morisquetas y bendita la verruga de tu vientre, alcantarilla del cáncer, y bendita tú eres entre todas las vecinas del Caño Martín Peña, ... (p. 118).

Indudablemente Sánchez nos obliga a leer su novela «en puertorriqueño»; a compartir y a gozar de esta «industria nacional»: la guachafita. Sin entender esto, el lector de la novela quedará desconcertado ante estas muestras de humor puertorriqueño.

La guaracha del Macho Camacho es sin lugar a dudas uno de los aportes más notables a la novela experimental del lenguaje. Sánchez hace con el lenguaje de San Juan algo parecido a lo que hace Cabrera Infante con el de La Habana. Pero, además de eso, Sánchez termina haciendo una extraordinaria sátira del lenguaje publicitario y pone de relieve el efecto engañoso y enajenante de éste. Ejemplo máximo de ello son todos los epítetos «Vicente es...» con los que se califica al senador Vicente Reinoso. Todos estos lemas nos hacen pensar en los anuncios de radio o televisión en los que pregonan las excelencias de los productos; o de igual forma nos hacen pensar en las compañías electorales, que no son otra cosa que campañas de publicidad.

En esta novela, escrita «en puertorriqueño», el autor, además de elevar el lenguaje a una categoría de protagonista, lo utiliza también como trampolín, espejo y medio para revelar una realidad degradante y enajenada. La adecuación entre los recursos técnicos y lingüísticos con la realidad develada da a esta novela un toque desgarrador.

V

Como apuntáramos anteriormente, la novela de Sánchez, como la mayoría de las novelas puertorriqueñas contemporáneas, gira en torno a la problemática del hombre puertorriqueño actual. Quisiéramos analizar ahora la visión de mundo de la sociedad puertorriqueña que se trasluce a través de la novela.

Según el propio autor, «la novela se empeña en concretar un retrato múltiple del Puerto Rico contemporáneo; retrato que, a su vez, posibilita otras imágenes de otros países de nuestra triste y colonizada América»³⁴. El espacio vital en que se mueven los personajes de la novela es la zona metropolitana de San Juan. Ya de entrada, la novela rompe con una larga tradición de la novelística puertorriqueña, la cual ubica a sus personajes, o bien en el campo puertorriqueño, o bien en la gran urbe de Nueva York, hacia donde han emigrado muchísimos puertorriqueños en busca de mejores empleos o mejores oportunidades de vida. La novela urbana puertorriqueña no viene a conocerse hasta finales de la década del sesenta y principios del setenta. *La guaracha del Macho Camacho* es entonces una novela innovadora en este respecto.

San Juan, al igual que muchas de las capitales hispano-americanas, es una ciudad compleja, una ciudad heterogénea. Sánchez ha organizado el mundo novelesco de *La guaracha del Macho Camacho* en dos grandes sectores, según nos indica el estribillo de la guaracha: los «de adelante» y los «de atrás». Los «de adelante» son los ricos, los privilegiados de la clase dominadora; los «de atrás» son los pobres, la clase dominada. Al primer sector pertenecen el senador Vicente Reinoso, su esposa Graciela y su hijo Benny. Al segundo sector pertenecen doña Chon, La China Hereje, El Nene y una serie de personajes secundarios, más bien episódicos. Esta división social en dos grandes parcelas es necesariamente una simplificación del autor. Como todas las modernas sociedades industrializadas, la sociedad puertorriqueña es mucho más compleja y abarca más grupos sociales. Es muy evidente la ausencia del proletariado puertorriqueño y de la lucha de clases entre proletariado y burguesía. Hay que tener en cuenta entonces que el retrato múltiple de Puerto Rico, del cual habla el autor, no es un retrato completo y detallado. Y es que la novela no aspira a ser una especie de tratado socio-político de la lucha de clases en Puerto Rico. La literatura de crítica social no debe ser literatura panfletaria. Sánchez, fiel a sus convicciones e ideologías políticas³⁵, nos ha dado una punzante

³⁴ «Retrato múltiple de Puerto Rico», entrevista a Luis Rafael Sánchez, *Vision*, 2 junio 1978, pp. 70-71.

³⁵ Aunque sin ninguna afiliación política declarada, Sánchez aboga por la independencia de Puerto Rico. Desde las páginas de *Claridad*, periódico del Partido Socialista

novela en la que se nos presenta una especie de corte transversal de la sociedad puertorriqueña utilizando una serie de personajes que son representativos, mas no exclusivos, de esa sociedad.

Dentro del universo novelístico de la novela notamos la tremenda brecha que existe entre los personajes «de adelante» y los «de atrás» y el alto nivel de enajenación en el que estos viven. La enajenación se da a distintos niveles: social, económico, político y psicológico.

El senador Vicente Reinoso, su esposa Graciela y su hijo epitomizan la decadencia de la pequeña burguesía puertorriqueña. Vicente es un político sin escrúpulos que se vale de todas las artimañas necesarias para lograr sus fines, tanto políticos como personales. Graciela es una mujer cursi, llena de todo tipo de complejos y asidua de las consultas con el psiquiatra. Benny es el lumpen-burgués, tarado del intelecto y del espíritu; su única preocupación en la vida es su carro Ferrari, al que idolatra.

Es notable que Sánchez haya caracterizado a estos personajes «de arriba» como especie de monigotes, de caricaturas. Se les trata con una superficialidad sorprendente. No hay profundidad de carácter. Sólo los vemos preocupados por la ascensión en la escala social, por el «tener más»: más dinero, más poder, más de todo.

Del otro lado se encuentran La Madre y doña Chon, personajes desclaudados. Sus vidas son un eterno subsistir en el mundo de los «de atrás». La China se dedica a la prostitución, mientras ansía y sueña en convertirse algún día en *vedette* de televisión, sueño que nunca logrará. Doña Chon por su parte se dedica a servir almuerzos en su casa, lo cual le permite ahorrar escasamente algún dinero para sacar a su hijo Tutú de la cárcel. Además, está El Nene, el hijo subdesarrollado de La Madre, el cual vive en su mundo deformado, víctima de una madre que no puede cuidarlo adecuadamente y de unos niños burgueses que lo atropellan física y psicológicamente. Si a los personajes «de arriba» los vemos como acartonados, casi caricaturas, a los «de atrás» los vemos mucho más humanos; sus trágicas vidas son mucho más complejas.

En un interesante ensayo sobre la situación actual del arte en Puerto Rico, el conocido escritor José Luis González opina que «en la novela de Sánchez se abre paso a codazos la visión del mundo de la plebe puertorriqueña»³⁶. Quizás sea por eso que Sánchez les haya otorgado a estos personajes «de atrás» más expresión. José Luis González ve en esta novela «un ejemplo de irrupción del espíritu plebeyo en la producción artística de alto nivel en el Puerto Rico de nuestros días»³⁷. Muchas novelas puertorri-

Puertorriqueño, Sánchez ha lanzado fuertes críticas del estado colonial de la isla y de sus repercusiones negativas a la cultura puertorriqueña.

³⁶ José Luis González, «Plebeyismo y arte en Puerto Rico», *Texto Crítico*, No. 12 (1979), p. 91.

³⁷ *Ibid.*, p. 90.

queñas anteriores a éstas han expuesto la situación de distintos sectores de la clase baja puertorriqueña, pero estas novelas presentan el tema «desde arriba» o «desde fuera»; son novelas «popularistas» en donde la visión «desde arriba» de las formas «de abajo» no aspiran a ser un modelo³⁸. Cabría entonces decir que *La guaracha del Macho Camacho* es probablemente la primera novela puertorriqueña que crea modelos «desde abajo» para tratar de imponerlos «hacia arriba». Sánchez escribe desde el interior de la realidad de la plebe puertorriqueña y para ello, «Sánchez ha tenido que asimilarla en primer término, con toda su carga de plebeyismo arriscado y patético, insumiso y compasivo, desconfiado y solidario»³⁹.

Vemos entonces que el plebeyismo expresado en esta novela no es meramente un recurso expresivo visto a través del uso del lenguaje coloquial de la clase baja, sino que además es un supuesto intelectual. En su novela, Sánchez asume la problemática social dentro de la escritura misma y no a través de ella.

No nos sorprende entonces que Sánchez haya escogido la guaracha como leitmotivo de la novela y no la danza u otro ritmo de la clase dominante, de la clase de los «de adelante». La guaracha es un ritmo popular, nacida de la plebe, al igual que la «salsa» y otros ritmos hermanos. Tampoco sorprende que su compositor sea el Macho Camacho, un hombre del pueblo que, como anuncia el locutor de radio «no tuvo un chupón para mamarse los washingtones, de los que tuvo que mamarse... la pelambrera bien mamadita» (p. 89).

De modo que el Macho Camacho, con su guaracha, se convierte en el «filósofo» de la plebe y su portavoz es el locutor de radio. El Macho Camacho es «el Tarzán de la cultura, el Superman de la cultura, el James Bond de la cultura» (p. 247); es el «filósofo de los sentimientos que se sienten» (p. 135); y es «el cura o el pastor o el evangelista de la cosa» (p. 159), porque la vida de los «de atrás» es después de todo una cosa, como nos recuerda la letra de la «ecuménica» guaracha.

A la enajenación social, política, económica y psicológica que sufren los personajes de la novela se le podría añadir la enajenación sexual. Tema tan controversial dentro de los sectores tradicionalistas en Puerto Rico, la sexualidad es un motivo que está presente desde que comenzamos a leer la novela. Todos los personajes principales, salvo doña Chon, presentan una sexualidad casi patológica. El sexo en la novela no se trata de una forma normal, como algo inherente al comportamiento humano, sino que se presenta deformado y hasta grotesco.

Para La China Hereje el sexo es un *modus vivendi*:

³⁸ Ver por ejemplo las novelas de Enrique Laguerre: *La llamada*, *La resaca*, *Solar Montoya*; las de César Andreu Iglesias: *Los derrotados* y *El derrumbe*; o *Usmail* de Pedro Juan Soto.

³⁹ José Luis González, «Plebeyismo y arte en Puerto Rico», p. 91.

BEBERLE EL JUGO del bolsillo es lo que yo quiero. Pelarlo como a un pollo es lo que yo quiero. Exprimirlo para que suelte cuanto brille tenga encima o debajo es lo que yo quiero. Chuparle hasta la última perra es lo que yo quiero. O la penúltima... (p. 83).

Para el senador Vicente Reinoso, el sexo es un medio de probar su virilidad, algo que tiene que hacer fuera de su matrimonio ya que su esposa Graciela es frígida y aborrece todo contacto sexual con él. Sus actividades sexuales con sus cortejas son «ceremonias de ilícita mampostería donde reitero mi virilidad y el triunfo de ella...» (p. 93).

Graciela, mujer sexualmente frígida (se apellida Alcántara y López de Montefrío..., siente repugnancia por el sexo: «Yo soy demasiado señora y como señora trato *eso* con su cuota de asquito, me siento aliviada cuando mi esposo se duerme sin acudir a la insinuación mínima de interés en *eso*» (p. 168). Al pronunciar el nuestro «eso», refiriéndose tanto al sexo como a las relaciones sexuales, Graciela pronuncia y proclama su aversión y desinterés por ambos.

Aun en Benny, apenas adolescente, el sexo se muestra como una total aberración. Tras el «affaire Sheila», Benny queda psicológicamente capado y pierde todo interés en las mujeres. El carro Ferrari que recibió como regalo de cumpleaños se convierte en su único «amor». Benny se desvive por él. Lo lustra periódicamente, almuerza viéndolo estacionado en la marquesina y lo pasea por las calles y autopistas de San Juan como quien pasea a su novia. Y de noche, en un acto ritual que comienza con la despedida de su carro, Benny se masturba pensando en el Ferrari.

Realmente, la visión de la sociedad puertorriqueña a través de la lectura de la novela no es nada alentadora. ¡Quién diría que la realidad que le sirve de fondo a la novela fuese la realidad del Puerto Rico de hoy, esa antilla que para muchos es la «isla del encanto»! Lo que percibimos es una visión diametralmente opuesta a esa visión idílica de una isla edénica. Sánchez ha echado abajo y le ha dado el «jaque mate» a la visión romántica de Puerto Rico. Sabemos muy bien que Puerto Rico dista mucho de ser el «bello jardín de América» al que el poeta José Gautier Bénitez cantara en pleno romanticismo puertorriqueño en su poema «Puerto Rico»⁴⁰.

⁴⁰ ¡Borinquen!, nombre al pensamiento grato
como el recuerdo de un amor profundo,
bello jardín de América el ornato,
siendo el jardín América del mundo.

Perla que el mar de entre su concha arranca
al agitar sus ondas placenteras,
garza dormida entre la espuma blanca
del niveo cinturón de tus riberas...

La lectura de *La guaracha del Macho Camacho* nos lleva a través de la desmitificación de Puerto Rico como «Isla del encanto». De ahí que la «guachafita nacional» puertorriqueña haya acuñado tan acertadamente la frase «Isla del espanto». Verdaderamente espanta ver que según estudios recientes, el 50 por 100 de las familias puertorriqueñas recibe estampillas de alimentos, el desempleo alcanza cerca del 20 por 100 de la fuerza laboral, y el porcentaje de adicción a drogas, alcoholismo, suicidios y asesinatos es uno de los más altos del mundo entero⁴¹.

Esta realidad del Puerto Rico de hoy es la que se presenta en la novela de Sánchez, tal cual, sin etiquetas lindas ni eufemismos. Tomemos por ejemplo la descripción que hace Sánchez de San Juan a la hora del «tapón», donde la imagen de Puerto Rico como paraíso tropical queda hecha pedazos:

A LAS CINCO de la tarde, a las cinco en punto de la tarde y son las cinco en todos los relojes, el tramo que va desde el Puente de la Constitución hasta la Avenida Roosevelt por la ruta del antiguo matadero es el infierno tan temido o la sucursal principal del. Cuando no es el olor rancio a viscera reventada de sato realengo o la agitación de los manglares vecinos o el vaho que se cría en el basurero municipal o el escape de gas de las refinerías de Palo Seco: gases apestosos a mierda de la buena, es el tenebroso oleaje de polvo, amén del cuasi ensayado tranque vehicular: como Mamut de lata, despanzurrado, un camión de carga de la Sea Land, a su lado la grúa que le da respiración artificial, motoras que cabriolean por los viales escasos, la flota de Dodge que vuelve de los muelles de la Parada siete, una guagüita Payco, cientos de carros. No hay un árbol; si lo hubiera se tramitaría, seguidamente, su liquidación (pp. 35-36).

Si alguna imagen nos queda de este Puerto Rico es la de un infierno tropical donde como dice Sánchez, «el sol cumple una vendetta impía, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido...» (p. 13). No nos sorprende entonces que esta novela haya sido tan fuertemente censurada por un sector de la sociedad puertorriqueña, cuya opinión ha quedado sintetizada en el fragmento de la carta que aparece al principio de este trabajo. Y es que precisamente es ese sector de la sociedad puertorriqueña el que sigue viendo a Puerto Rico con ojos miopes y sin poder ver el quebrantamiento progresivo de su sociedad. Es ese grupo que se compone

José Gautier Benítez, «Puerto Rico», en *José Gautier Benítez (1851-1880)* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967), p. 35.

⁴¹ *Puerto Rico: a People Challenging Colonialism* (Washington, D. C.: EPICA Task Force, 1976), pp. 59-60.

de los muchos «Vicentes», «Gracielas» y «Bennies» el que vive atrapado en una nube ilusoria ajeno a la realidad en que vive el resto de la población. Si para los «de adelante» la vida es una cosa fenomenal, para los de «de atrás» es un caos fenomenal, o como dice doña Chon, un «lío de ropa sucia pero de problemas» (p. 180).

Es también este sector el que, atrapado en un quedantismo mitificado, no puede ni quiere aceptar el hecho irrefutable de que la cultura popular en Puerto Rico no es la del «jíbaro», mitificado en tantas obras literarias puertorriqueñas, sino la de la población mestiza y proletaria. Como ha dicho José Luis González, «el mito de la "jíbaridad" esencial del puertorriqueño sobrevive tercamente en la anacrónica producción cultural de la vieja élite conservadora y abierta o disimuladamente racista»⁴².

Vemos así entonces que, detrás de ese primer nivel en que se mueven los personajes, el nivel de la guachafita, la gracia, la risa y la música, hay un segundo nivel que es el de la amargura y la tragedia: azúcar y hiel, miel y vinagre. De ahí que la novela haya sido llamada por muchos la nueva «crónica de un mundo enfermo»⁴³.

Seguramente que no hemos agotado en estas páginas todas las posibilidades de aproximación a los distintos elementos de ruptura que nos revela este texto. La complejidad y riqueza del mismo es un hecho que no debe ponerse en tela de juicio. Igual de complejos, ricos y variados serán los acercamientos críticos que puedan utilizarse. No obstante, creemos haber podido captar de forma bastante clara y precisa aquellos elementos de ruptura que más sobresalen, a saber: las estructuras y técnicas narrativas, el lenguaje y la cosmovisión urbana. Opinamos que todo análisis crítico de esta obra tan importante debería considerar como base implícita o explícita las ideas vertidas en este trabajo. Sin la perspectiva que éstas intentan proporcionar, dichos análisis carecerían de una importante premisa: el texto de Sánchez ha sido un abresurcos dentro de las letras puertorriqueñas contemporáneas.

RAÚL ALBERTO ROMÁN RIEFKÖHL
Arizona State University
Tempe, Arizona (EE.UU.)

⁴² José Luis González, «El país de cuatro pisos», en su *El país de cuatro pisos y otros ensayos* (Río Piedras: Huracán, 1980), p. 39.

⁴³ El título *Crónicas de un mundo enfermo* pertenece a la trilogía *Garduña, El negocio y La charca* del novelista puertorriqueño Manuel Zeno Gandía (1855-1930).