

NARRADOR Y DISCURSIVIDAD SOCIAL EN « LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO »

Una de las características relevantes de la novela *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez es el obstinado propósito que tiene el narrador de hablar y de decir. Ese hablar es llevado a sus extremos —incluso a una verborrea que nada dice, o una mudez que dice todo. Y ese decir es lanzado en todas las direcciones: diciendo, desdiciendo, volviendo a decir, bendiciendo y maldiciendo, el enunciador parece que quisiera acceder a una palabra más auténtica. Ese afán, en última instancia, plantea la problemática de la relación de la novela con la discursividad social en que ella se produce. Las diversas voces y formas discursivas que aparecen en el texto, vinculadas con el nivel de las acciones y los personajes, proponen una valoración de las posibilidades discursivas de los agentes representados en la novela, y la valoración que el narrador hace de su propio rol en ese contexto.

A menudo se ha puesto de relieve el recurso al habla popular en la estructura de *La guaracha del Macho Camacho*¹, rasgo que comparte, como ha señalado Efraín Barradas, con la narrativa boricua producida en la década de 1970². Pero no se ha enfatizado suficientemente la relación que podría haber entre, por un lado, la

¹ Cito de *La guaracha del Macho Camacho*, Buenos Aires, La Flor, 1976; y en adelante abrevio como *La guaracha*.

² Barradas considera los siguientes rasgos como característicos de esa generación: “Se destacan... por la fusión de voz narrativa y voz de los personajes; por su fascinación por lo histórico entendido en términos estéticos; por la nueva identificación que en ellos se establece con el proletariado puertorriqueño, con el mundo antillano y con el resto de América Latina; por el empleo del lenguaje de las clases económicamente bajas como base para la creación de una lengua literaria propia; por la presentación indirecta de la decadencia de la clase media de raíces decimonónicas; por su aporte de un punto de vista femenino y feminista; por su consciencia de la literaridad del texto mismo” (Barradas 1983, XXVII).

“identificación [del narrador] con el proletariado puertorriqueño” y “el empleo del lenguaje de las clases económicamente bajas”³; con, por otro lado, los efectos que esa identificación y ese uso producen en la conciencia intelectual encarnada en el narrador de la novela. El examen de esta relación nos llevaría a preguntarnos por el lugar particular que ese intelectual se otorga, o imagina tener, en el flujo conflictivo de las diferentes hablas y vertientes culturales puestas en la novela, cuestión que me parece fundamental.

En lo que sigue —no siendo mi afán indagar por una hipotética perspectiva proletaria (o lumpen) de percibir cierta realidad nacional, ni tampoco caracterizar cierta expresividad proletaria (o lumpen)⁴ — quisiera reflexionar sobre esa relación considerando el modo en que el texto literario, inscrito en el conjunto de los discursos sociales, se figura la emisión de la palabra social. Tal abordaje de *La guaracha* (siendo esta novela texto central en la producción de un autor considerado clave en el proceso literario boricua), puede proporcionar algunas sugerencias para una lectura del conjunto de la narrativa del Puerto Rico que surge en torno a 1970. Tal reflexión podría tal vez servir para caracterizar los modos en que la intelectualidad de esa sociedad, en nuevas condiciones históricas, redefine su lugar frente a problemas ya vueltos tradicionales, y produce en su actividad literaria las nuevas figuraciones de los sujetos que emergen y actúan en el proceso histórico de Puerto Rico.

Para respaldar la pertinencia de mi aproximación es necesario recordar que la producción literaria de Luis Rafael Sánchez tiene un relieve particular en el contexto de la literatura y la cultura de Puerto Rico, tanto por sus valores intrínsecos, como también por su lugar específico en el proceso de ellas, pues se da en el cambio de una generación a otra, pero también en el tránsito decisivo de un momento histórico-cultural a otro⁵. La evolución interna de la obra

³ Tomo las palabras de Barradas en la nota anterior.

⁴ Barradas señala que “mientras que para [...] González y Soto [...] el proletariado era materia para sus cuentos porque era la clase explotada a la que se quería defender, para [...] Sánchez [...] el propietario y el lumpen son materia [...] porque ofrecen una nueva perspectiva desde donde interpretar, a través de un ángulo innovador, la realidad nacional y explorar nuevas vías de expresión” (Barradas 1983, XXII). [Cursivas mías].

⁵ “Cuando en 1966 Luis Rafael Sánchez recoge algunas de sus narraciones en un tomo titulado, muy sintomáticamente, *En cuerpo de camisa*, da cuentos lo suficientemente

de Sánchez expresa ese tránsito: su primera producción narrativa (cuentos aparecidos en publicaciones periódicas hasta antes de 1960, y no recogidos en libro) está marcada por rasgos de la narrativa de la llamada generación de los cuarenta, aunque también esboza ya los que han de ser los rasgos predominantes de su narrativa recogida en su primera colección de cuentos, *En cuerpo de camisa* (1966), y posteriormente en la novela *La guaracha del Macho Camacho* (1976) ⁶. Justamente lo que se puede detectar como predominante en la narrativa de Sánchez, a partir de 1966, son

distintos de los de los autores de la Generación del Cuarenta como para justificar que hablemos del nacimiento de un arte nuevo de hacer cuentos en Puerto Rico” (Barradas 1983, XVII). Por su parte, Edward Mullen (pág. 88) señala que la publicación de *En cuerpo de camisa* “served as a paradigm both linguistically and culturally for the literary activity that was to take place a decade later”. En *El país de cuatro pisos*, y específicamente en el ensayo *Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy*, contenido en ese libro, José Luis González pone en evidencia algo más que cambios literarios y generacionales, y habla de un contexto general de redefinición de las condiciones de dependencia de la sociedad puertorriqueña, de crisis de sus sectores dominantes y de un vacío cultural-ideológico en el conjunto de la vida social. Entre los artistas que reflejan bien ese contexto, González considera a Sánchez. Juan Gelpí, en su construcción crítica del diálogo histórico-cultural de *Insuralismo* de Antonio Pedreira y *La guaracha del Macho Camacho*, precisa que la novela de Sánchez “se publica en los años en que el populismo puertorriqueño ha perdido el poder y la efectividad que tuvo en décadas anteriores. Y al entrar en crisis ese último avatar del discurso paternalista [puertorriqueño], también comienza a resquebrajarse la retórica que lo había sustentado; concretamente la metáfora matriz de ese discurso: la gran familia puertorriqueña” (pág. 40).

⁶ Para dar una imagen de esta ubicación generacional cito a E. Barradas, en cuyo decir en la Generación del Treinta “se destacan los ensayistas —Pedreira, Blanco, Meléndez, Arce de Vásquez— mientras que en la del Cuarenta dominan los narradores [...]: René Marqués, José Luis González, Abelardo Díaz Alfaro, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel” (Barradas 1983, XIV-XV). El mismo autor señala que los primeros cuentos de Sánchez “siguen fielmente los patrones estéticos e ideológicos establecidos por los cuentistas de la generación anterior, la llamada “Generación del Cuarenta”. A partir de 1961 empiezan a aparecer los cuentos que Sánchez recoge en su primera colección [*En cuerpo de camisa*, 1966]. Estos se distinguen por un manejo desenfadado y virtuosista del lenguaje popular, mientras que en los primeros cuentos utiliza un lenguaje más estándar y filosófico. En estos cuentos, como en las primeras obras de teatro de Sánchez, el peso del existencialismo, escuela filosófica que marca y hasta desfigura a algunos miembros de la “Generación del Cuarenta” —René Marqués y Pedro Juan Soto, por ejemplo—, evidente en el lenguaje y la temática. Se evidencia también en los primeros cuentos [...] un marcado criollismo que recuerda a otros autores de la generación anterior, a Abelardo Díaz Alfaro en particular...”. (Barradas 1981, 68, nota 2).

los rasgos que marcan también la producción literaria de lo que se considera la generación 'de los sesentas y los setentas' en Puerto Rico ⁷.

I. VOCES Y ESPACIOS DISCURSIVOS

Para tratar la problemática propuesta, organizaré mi descripción de la narración en *La guaracha* en torno a una polaridad central: el juego de dos personajes-lenguaje que, emanando de dos fuentes discursivas diferentes, construyen el narrador: uno es el que llamaré el escritor y otro es el que llamaré el locutor. Estos dos personajes-lenguaje actúan como animadores de la fiesta narrativa, y el relato se orquesta por el cruzamiento y contrapunto de sus voces, como frecuentemente sucede en una guaracha.

Se puede considerar a cada una de esas voces como personajes porque de los dos se explica su 'actuación' en la novela. El escritor se narra: frecuentemente habla de él mismo, de su acción de narrar, de su labor de ordenador del texto, e incluso entra en relación con los otros personajes de la novela. El locutor, por su lado, cuenta la historia del Macho Camacho y de su guaracha y determina la acción de los otros personajes, pues todos ellos de algún modo tienen una reacción frente a su voz: la voz del radio o el texto de la guaracha. Pero, a diferencia de los otros personajes —que son personajes-lenguaje que aparecen como voces en el texto, pero que además son narrados en la facticidad de sus vidas y en la interioridad de su subjetividad—, el escritor y el locutor, no juegan directamente un rol en las acciones de la novela, y su presencia es relevante en tanto elementos que desencadenan y encaminan el relato. De los otros

⁷ R. Ferré (1942) publica *Papeles de Pandora* en 1976; M. Ramos Otero (1948) publica *La novelabingo* en 1976; y A. L. Vega (1947) publica en 1981 su colección conjunta con Carmen Lugo Filippi: *Virgenes y mártires*. Edward Mullen hace una lectura de textos específicos de Ferré y Ramos ubicándolos en el contexto histórico de Puerto Rico, y resume los rasgos narrativos y culturales constantes en la generación posterior a 1966. Para el caso de Vega, similar aproximación aparece en el ensayo inédito de Carlos Cañuelas, *Ni virgenes ni mártires apasionadas: el placer de Barthes y el 'feminismo' de Ana Lydia Vega* (presentando a la Conferencia sobre Literatura y Feminismo en el Area Hispánica y Luso-Brasileira, Minneapolis, Octubre de 1990), y en *La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: Preámbulos para lectores virgenes* de Efraín Barradas.

personajes centrales (Madre, Chon, Vicente, Graciela, Benny; y del Nene: la ausencia de lenguaje) emanan también otros personajes-lenguaje aportando diversas voces que entran en relación con las voces del escritor y el narrador.

Veamos, en primer lugar, la relación entre las voces del escritor y el locutor. Cada una de ellas tiene determinadas características que la oponen a la voz del otro: el escritor se ocupa de la vida 'privada' de los personajes, de la expansión de su subjetividad vía su lenguaje 'interior' o vía la narración de esas vidas; y sobre todo su voz, al mismo tiempo que personaliza ciertas vidas, interpela directamente al individuo que lee. La voz del locutor cubre la exterioridad pública, el espacio abstracto e impersonal de la cultura de masas, interpela al que oye y ve en tanto 'público' masivo y anónimo.

Esas voces parten, en principio, de dos lugares precisos en el texto que incluso adquieren forma física y gráfica: el escritor se ubica en los fragmentos de los 'capítulos'; el locutor en el espacio de los 'estribillos' que se intercalan entre los capítulos. Escritor y locutor se relacionan del mismo modo en que lo hacen relato y estribillo. Pero sobre todo se caracterizan porque encarnan diferentes lenguajes y discursos. El escritor tiende a buscar su punto de arranque en el lenguaje literario, el locutor en el habla informal; el escritor explica que, para comunicarse, está escribiendo (incluso cuando está transcribiendo el habla informal de algún personaje, por ejemplo de Benny); el locutor se comunica 'oralmente', desde una estación radiodifusora, vía un radio transistor. El escritor describe, cuenta, dice lo que otros personajes hacen y dicen: es la omnipresencia que penetra incluso en los pensamientos más subconscientes de los personajes. El locutor repite las frases hechas que se escucha en las radios con programas musicales, para simplemente 'contar', en un par de frases, la historia de la guaracha y de su autor.

Pero si bien cada voz brota de una fuente diferente, se mueve en cierta tendencia predominante y ocupa cierta área del texto; los espacios de ambas son establecidos para ser violados, pues en *La guaracha*, todo existe para ser dicho al mismo tiempo para ser profanado y ultrajado. Se produce, entonces un trasvase permanente de un espacio a otro, para terminar con un texto caracterizado

justamente por las incrustaciones de una voz en el espacio de la otra. La novela entonces se penetra de la guaracha y la guaracha es incorporada a la novela para que finalmente tengamos una novela guarachizada y una guaracha novelizada.

El narrador se compone de esa complementación y ese conflicto entre un locutor y un escritor que, ambos, desean, y tienden a, el espacio del otro ⁸. El narrador sería el punto ideal de encuentro de la voz del escritor que intenta armar una historia totalmente articulada, secuencial, completa, de causa y efecto; y otra voz, la del locutor, que introduce la fragmentación, la repetición, la instantaneidad y que es rebelde a la formalización escrita. Ese contrapunto implica una contención que el narrador impone a su propia condición de depositario de la tradición literaria y a su privilegio en la facultad de narrar. Y, por el lado del locutor, la presencia de lo guarachero y la manera de ser de la novela empatan con el sentido cultural de la guaracha y con el universo cultural de donde proviene. Pero también desde el espacio del escritor proviene la fuerza del lenguaje poético que, en agresiva proliferación, quiere perturbar el lenguaje popular, sus estereotipos, metiéndose en los fraseos del locutor y de los otros personajes, alterándolos en su inercia y repetitividad.

Pero el contrapunto de las dos voces tiene como propósito construir un tercer ámbito, que tendría su base en el encuentro de la voz del escritor, de la voz del locutor, o de ambas al mismo tiempo, con las voces y las vidas de sus personajes. Este espacio permite que todos los personajes sean dichos por el narrador, sea en los lenguajes y discurso del escritor, sea en los del locutor. Pero también permite que las voces de los personajes entren en conflicto y alteren, cada una a su manera, el contrapunto que sustenta al narrador (producién-

⁸ En la lectura contrastada que hace de *Insuralismo* de Pedreira y de *La guaracha*, Juan Gelpí encuentra en esta novela "una escritura híbrida" que "por un lado, se distancia del discurso paternalista [plasmado de manera paradigmática en el texto de Pedreira] al inscribir elementos de la cultura popular, parodias de la cultura letrada, un léxico callejero, un humor irrespetuoso, pero, por otro lado, retiene la voz magisterial que en gran medida define el discurso al cual se enfrenta" (GELPÍ, pág. 41). En ese marco, Gelpí caracteriza al narrador como "un narrador híbrido" (43) y se refiere a "la multiplicidad de inflexiones que marca al narrador de la novela" (44). Sin usar el término hibridismo, y con énfasis y perspectiva de análisis tal vez distintos, en lo que sigue rastreo los efectos de tal complementación y conflicto en la estructura de *La guaracha*.

dose incluso fraseos en los que la voz del narrador se fusiona con la de un(os) personaje(s)).

Esta conjunción de personajes y lenguaje arma la coherencia de la novela, pese a su presentación fragmentizante y fraccionada, instantánea y por montaje. Pero sobre todo —y es lo más importante— esa relación de espejo entre el sentido de la guaracha (epítome y sinécdoque de la cultura popular) y el sentido de la literatura (epítome y sinécdoque de la cultura oficial), permite que ambos discursos se refracten uno al otro, pero también que se abran a la proliferación de voces que el relato incorpora.

Así, el encuentro de escritor, locutor y voces diversas, crea un entramado en donde son dichos el sentido común, el sentido científico y pseudocientífico (p.e. Severino), el sentido histórico y su falseamiento (p.e. Vicente), el sentido artístico y su parodia, el sentido de la cultura de masas o de la cultura popular en sus diversas vertientes, e incluso el sentido de la propia literatura y de la propia guaracha.

En el entrecruzamiento de *La guaracha*, el lenguaje de la literatura y el lenguaje de la canción son penetrados e incluso desventrados, para mostrar su cáscara fofa y su inutilidad; pero también para que otros discursos y sus parodias sean violentados, mostrando la fragilidad y la vacuidad del orden cultural en que la novela se produce y las posibilidades de su renovación.

II. LAS VIDAS SON LOS RÍOS QUE VAN A DAR A LA MAR QUE ES EL MORIR (Y EL HABLAR)

Quisiera ahora reparar en las otras voces que son dichas en el bastidor formado por el escritor y el locutor, y en relación a las cuales es posible percibir la perspectiva de valoración y el gesto ideológico del narrador.

Cada capítulo de *La guaracha* se construye tomando como eje a un personaje, semejando así una pieza bailable en cuya ejecución un instrumento predomina, siendo acompañado por otros; o semeja el baile mismo para que un personaje despliegue su mundo y su habla, y los otros giren en torno a él, como si se movieran en aquella pista con que La Madre sueña. Observadores privilegiados de ese

baile, el narrador y el lector presencian esas vidas en “sus extremos miserables y espléndidos”.

Creo que una forma adecuada de presentar estas vidas en sus relaciones es siguiendo un tema implícito en el relato: la existencia (o la imposibilidad de existencia) de la familia. Respecto a ese tema, Vicente ocupa un lugar central, y es el que permite vincular directa o indirectamente a (casi) todos los personajes de la novela. Partiendo de él, en una dirección encontramos a Graciela, su esposa (y su familia: la ‘viuda de su madre’ y sus antepasados), a Benny, el hijo-excrecencia de ambos y a Severo Severino (el psiquiatra de Graciela). En otra dirección, y partiendo de ‘la otra’ mujer (la ‘querindanga’) de Vicente encontramos a China Hereje=La Suavona=La Madre, a su hijo, el Nene (a quien tres veces a la semana ella abandona para ir a encontrarse con Vicente), a toda la familia de La Madre (incluyendo a su madre=Mother, equivalente de ‘la viuda de su madre’ de Graciela; su abuelo y abuela, sus primos, etc., y al marido ausente, a quien Vicente reemplaza tres veces a la semana), y, haciendo paralelo con Severino, consejero de Graciela, a Doña Chon, la consejera, antagonista y siempre amiga de La Madre. Cada una de esas líneas permite desplegar muy uniformemente un universo específico. El que parte de Graciela muestra los estratos acomodados, tanto en sus proyecciones hacia la tradición hispana como hacia los soportes burgueses de la presencia norteamericana en Puerto Rico; la de La Madre los estratos populares contenidos en la novela, incluyendo lo popular-puertorriqueño emigrado a Estados Unidos. Estas dos proyecciones pueden ser ampliadas hacia la oposición entre la cultura cosmopolita y de masas debida a la penetración capitalista internacional, y la cultura popular tradicional (especialmente afro-caribeña), acumulada en siglos de historia; entre la raza (pretendidamente) blanca y la negra o de color; entre lo excesivamente ‘racional’ y la represión de lo corporal (a través de Graciela) y la vida vivida al ras de la sensoriedad más elemental (a través de la Madre); entre la escritura y la cultura libresca, y la canción y la cultura oral. Finalmente, tal ramificación puede llevarnos a la alternancia entre el escritor y el locutor, a la que antes me he referido, y cuya fusión —por depuración y conflicto— encarnaría el narrador.

La bisagra entre las dos familias es Vicente=el senador=El Viejo. A través de él ambos universos entran en contacto, aunque también se producen otros encuentros indirectos o metafóricos entre los puntos de esas dos líneas: Benny tiene sus encuentros con la prostituta La Metafísica, que está asociada con La Madre, bien por su nombre (la 'metafísica' es el opuesto de la carnalidad ostentosa de la Madre), bien porque ella configura el destino que le espera a esta última si continúa en sus labores de 'Belle Jour' con El Viejo. Habiendo esta equivalencia entre La Madre y La Metafísica, en cierto sentido Benny 'conoce' 'socialmente' a la amante de su padre (La China Hereje). Por otra lado, Graciela entra en contacto con el ámbito social de la amante de su marido: la recepcionista que la atiende en el consultorio es, como La Madre, guarachera, y tiene el rol de secretaria, es decir, aquel oficio que permite que el senador Vicente incluya en la lista de sus empleadas a todas sus 'querindangas', entre ellas a La Madre. Finalmente, Benny, de la pareja Graciela-Vicente, hace paralelo con el Nene, de la pareja Vicente-La Madre; y esas ramificaciones y encuentros tienen su nudo común en la vaga alusión que cierra la novela: la muerte del Nene / aplastado por Benny. Un hijo que mata y un hijo que muere: las dos líneas encuentran en un extremo la muerte, la nada: imagen de unos enlaces cuyos frutos se reproducen enfermos y condenados a la descomposición.

La mujeres

Entre las varias diferencias que hay entre Graciela y La Madre aparece su diferente relación con la guaracha y con el uso de la palabra. Graciela vive fascinada y obsesionada por la guaracha: le huye pero la busca y piensa en ella del mismo modo que huye de y se obsesiona por el acto sexual. La guaracha es aquello que tal vez quisiera bailar, pero en realidad Graciela solo es quietismo, represión, contención. A esa abstención sexual y a-guarachera le corresponde también su hablar que —como el de su marido pero en otra dirección— siempre oculta: la cáscara de una vida fundada en las apariencias, las retóricas de salón, el maquillaje y el lenguaje de las revistas de moda. Graciela solo puede llegar a decir lo que quisiera —o al menos a preguntar por 'eso' ('la guaracha', el sexo)— por la mediación de su psiquiatra, el doctor Severo Severino.

La Madre, al contrario, convierte en movimiento su fascinación por la guaracha. Ella vive bailando, incluso cuando no baila. Tiene el ritmo en el cuerpo. Ella es el movimiento, y vive y gusta de los placeres eróticos y en general de la sensoriedad y la sensualidad. A diferencia de Graciela, que desde su primera noche de bodas huye del encuentro sexual (huyendo de 'la carnal penetración' de la 'vergüenza' de su marido en su propia 'vergüenza'), encuentro que solo acepta y recibe como sacrificio y cruz una vez al año; La Madre vive la experiencia sexual desde niña (recordemos las escenas sexuales de sus primos): su prácticas sexual y guarachera desafortunadas se corresponden con su deslenguamiento. Si bien también construye un mundo de ensueños y apariencias (y la expresión máxima de esa fantasía es Iris Chacón: gran guarachera, la sensualidad del movimiento), su lenguaje, sin embargo, habla y dice abierta y desenfadadamente, a veces descarada y brutalmente, al punto que Doña Chon debe contenerla en su discurso soez.

En cada polo opuesto, Graciela y La Madre tienen, como ya vimos, sus complementarios, que a su vez se oponen y se identifican entre ellos: en relación a la actividad discursiva, Severino es a Graciela lo que Doña Chon es a La Madre, pero con un signo distinto: si Severino es quien permite hablar a (facilita el habla) Graciela; Chon, al contrario, quiere contener a La Madre y en general reprimir su tendencia al movimiento. Además, ambos complementarios se oponen: Severino es la pulcritud, el acicalamiento, la asepsia en las maneras, la cultura sofisticada y cosmopolita; Chon es vulgar, gorda en exceso, vive para cocinar y tragar, y su universo es el de la cultura tradicional y anónima.

Pero a pesar de las diferencias entre Graciela y La Madre, el relato permite acercar a estas dos mujeres. Por ejemplo, el abrazo que estrecha a Chon y la Madre repite, con los mismos fraseos narrativos, el de Graciela, y 'la viuda de su madre', siendo el mismo el aserto que acompañan ambos abrazos: 'el dolor de nacer mujer'. Para ver otro acercamiento entre ambas mujeres, recordemos la escena del matrimonio de Graciela. La formalidad de la ceremonia y la cháchara llena de clisés con que se la describe, son alteradas por la inserción de un elemento de lo cultural popular: la cantante de opera que ha sido contratada para cantar el Ave María, trae al

claustro sagrado los aplausos y el espectáculo general de un ambiente que, por lo grotesco, resulta siendo de opereta. Más importante aún, la escena es una reproducción escrita de las escenas de los finales de telenovela en que se produce el matrimonio feliz de la pareja de protagonistas y cuyo paradigma en la cultura latinoamericana es la boda de María en *Simplemente María*. Esta escena y el dato cultural asociado vinculan la historia de Graciela con la de La Madre: *Simplemente María* se llama la espiritista a la que La Madre acude para tratar de curar al Nene.

La mujeres y los hijos

En momentos diferentes de sus vidas, ese dato alude a un elemento común a ambas mujeres: el hijo. Producto de esa boda estilo 'Simplemente María' y como resultado de pasar por el terrible momento del desvirgamiento en su primera noche de bodas, Graciela tiene al Benny. El es el fruto no querido, íntimamente rechazado por Graciela, al punto de significarle un tortura anual: la jaqueca cada vez que Benny cumple años. Producto de su matrimonio, La Madre tiene al Nene, el ser que la estorba, del que tiene que deshacerse, al que aparta como un animal para poder vivir. Sea por falta de su deseo sexual y abstención (Graciela), sea por exceso de práctica erótica y por desorden (La Madre), el hijo siempre es algo no querido, objeto de rechazo.

Ese objeto de rechazo que se encarna en dos seres diferentes, el Nene y el Benny, propone una misma relación respecto a la palabra, manifestada en diferentes grados. Por un lado, el habla de Benny, repetitiva y llevada al extremo de no-decir cuando habla, es defectuosa y está marcada por el tartamudeo y por balbuceos y detenciones frecuentes que llegan al estéril "o sea", al punto que en algún momento el narrador se encarga de decir lo que Benny ya no puede decir. Por otro lado, la no-habla del Nene: la mudez total, una masa que se arrastra guiada como una ameba, hacia el silencio total: la muerte. Esta tendencia a la pérdida de la palabra manifestada por el Benny y este silencio total confluyen en el acto de la muerte: Benny mata, el Nene muere. Ambos actos son puestos como el final de la historia: la cerrazón total detiene la novela ⁹.

Las mujeres y los padres

El marido de Graciela y el amante-cliente de La Madre es Vicente, el senador, y como tal (en la retórica parlamentaria latinoamericana) un 'padre de la patria'. Tres características lo definen: "la elegancia, la oratoria y las mujeres son su fuerte". Sus fantasías lo orientan a otros 'padres': políticamente hacia Jefferson, Lincoln, etc., y cultural y psicológicamente hacia otras figuras del machismo en la imaginación popular: Gardel, Rubirosa, Ricardo Montalbán, Mauricio Garcés y Jorge Negrete. Pero su característica esencial es la verborrea con que justifica su existencia: él existe en la medida en que existen palabras que terminan en *-ente*, y que pueden rimar con su nombre, *Vic-ente*. Si bien en apariencia no es soez como La Madre, es también un "usante... de la lengua materna". En su lenguaje se cruzan la 'prosa tribunicia' y las frecuentes alusiones al sexo y a las relaciones prohibidas. Esencialmente es "orador, charlista, disertante, rapsoda..."

Su lenguaje, como el de Graciela, tiende a ocultar, a disfrazar, a desviar el sentido de lo que realmente sucede, cosa que hace en su vida personal y en la esfera pública. Su verbosidad y su abuso de la palabra se corresponden con su imparable necesidad de 'poseer' a las mujeres (que le viene de tradición familiar). Pero si estas últimas características lo acercan a La Madre, a ambos los separa el hecho de que La Madre sí dice por su nombre lo que Vicente quiere ocultar. La palabra de La Madre es en parte una burla de la palabra de El Viejo. Esa burla funciona como una especie de venganza: es lo que, en el texto, La Madre devuelve a El Viejo a cambio del dinero con que ella se prostituye.

Si El Viejo disfraza con su lenguaje aquello que hace en exceso, Graciela disfraza lo que no hace. Este mundo de apariencias oculta sobre todo una relación que, si bien se da en otras condiciones, también está marcada por la mancha de la relación Vicente-La Madre: la compra del cuerpo de la mujer.

⁹ A ese lugar que ocupan los hijos en el relato confluye Tutú, el hijo de Chon: encerrado en la cárcel, condenado por la droga: atrapado sin salida, y sin esperanzas para su madre.

Una vez al año (especie de 'Belle de Jour' anual, como las efemérides patrias en Puerto Rico), Graciela entrega su cuerpo a la 'vergüenza' del cuerpo de Vicente, y a cambio de esa posesión recibe el dinero para comprar joyas y perfumes, y sobre todo el dinero para relacionarse con Severino, con quien comparte la expansión de la palabra.

Graciela y La Madre comparten entonces su carencia de *el hombre*: del padre necesario, del 'macho' justo. Graciela tiene en el centro de su fantasía un 'macho' ideal: el 'caballero caballeroso' que tal vez se identifica con los amantes de Elizabeth Taylor y Jacqueline Kennedy, y con el cual tal vez ella podría ser plenamente mujer ("por qué ellas sí, y yo no..."), y Severino funciona como un sustituto verbal de esa ausencia. La potencialidad de una alteridad justa se frustra por el exceso de riqueza que la rodea.

La Madre explicita su carencia: su marido la ha abandonado. Se fue a Estados Unidos, donde se ha juntado a 'una chicana'. Ella sabe que puede tener muchos amantes, y los ha tenido y quiere tenerlos. En vez de ello, solo puede recibir a un hombre que no ama. La prostitución en su caso proviene del hecho de que su potencialidad de encontrar una alteridad justa se frustra por su carencia de riqueza.

Entre ambas, entonces, ahora está, irremediamente, el falso macho, el macho odiado: Vicente, el senador, el padre de la patria puertorriqueña, que para cumplir su voluntad oscila entre la mujer de dinero, de 'gran apellido' y 'blanca' y la mujer 'negra' o 'morena', pobre y que apenas tiene sobrenombres la China Hereje o la Suavona ¹⁰.

Mujeres reducidas a la imposibilidad y carentes de una otredad que las complemente y las ubique en su plena capacidad; machos injustos, improductivos o ausentes; relaciones mediadas por el interés, el dinero y el ocultamiento; hijos surgidos del rechazo y que

¹⁰ Un contraste similar al de Graciela / La Madre aparece en el cuento *Cuando las mujeres quieren a los hombres* de Rosario Ferré (recogido en *Papeles de Pandora*). Edward Mullen analiza ese contraste (que esta vez es entre dos mujeres de extracción popular) para hacer ver que, pese a su diferente rol social (esposa: Isabel Luberza; amante-prostituta: Isabel la Negra), ambas mujeres comparten su condición de oprimidas (por el hombre y el dinero).

sobreviven en el tartamudeo vital, la vaciedad del sentido, o cuyo silencio monstruoso solo conduce a la muerte; todos esos elementos atraviesan *La guaracha del Macho Camacho*, para configurar la cerrazón de una sociedad contra la que el lenguaje se estrella violentamente.

III. EL TAPÓN, LA GUARACHA Y UN LENGUAJE QUE SE REV/BELA

Ahora quisiera referirme a otros aspectos que conforman la densidad verbal de *La guaracha* y que también permiten apreciar la perspectiva de su sentido.

1

El texto que leemos aparece como el producto de un corte que la ficción realiza en el flujo de la vida (representada) y como un corte en el flujo incesante del habla. Cogidos en ese ámbito que el texto delimita se presentan las vidas de los personajes y los fraseos del escritor y del locutor que, a su vez, desencadenan los fraseos de todos los personajes. Estos fraseos se entrecruzan, a veces delimitados, a veces confluyendo y montándose en las mismas unidades lingüísticas, dando la imagen de la composición y la proliferación que musicalmente caracterizan a una guaracha. Algunos elementos de esa composición son los siguientes.

La novela tiene una presentación por fragmento —y el fragmento puede ir de la frase mínima al segmento en cada párrafo, y al fragmento separado por espacios blancos, hasta llegar al capítulo (e incluso el texto todo podría considerarse un fragmento de la cadena interminable del habla). En paralelo a esa presentación por fragmento, aparecen las vidas de los personajes: pedazos de vidas que el texto trata de unir. La escritura, pues, corresponde bien con las vidas que carecen de un sentido integrador, y cuyo centro unificador solo puede ser el mundo de las ‘fantasías’ ideológicas, el interés individual llevado al extremo, los mitos surgidos de la cultura de masas (en acumulación caótica de retazos de la penetración imperialista y extranjera, y de la tradición latinoamericana) o los miedos y atisbos de conocimientos explicativos provenientes del sentido común.

En los campos simbólicos que acompañan esas vidas, tal dispersión y fragmentación social se corresponde con lo que podríamos llamar una cultura de citas. Las frases de los personajes a veces son simples reproducciones de los asertos que los medios masivos de comunicación, la tradición y el sentido común (popular o no) han depositado en la conciencia de los seres. Sin duda que los casos extremos de ello son los discursos de Graciela y Vicente: frases hechas tomadas de revistas de modas frívolas, de la retórica demagógica de la democracia burguesa y dependiente, de la religión, etc.; pero todos los personajes comparten ese rasgo, al punto que el discurso del narrador —en su voz de escritor o de locutor— se carga también de citas, en metaforización de esa cultura pasiva que solo repite lo ya dicho, pero también en burla y parodia de ella ¹¹.

La repetición es justamente el otro componente de la articulación del relato, que puede vincularse claramente a las vidas presentadas. La repetición de palabras, frases, fragmentos enteros, la cacofonía, la redundancia, la tautología, y otros elementos concomitantes, son correlato de esta vidas que dan vueltas en torno a los mismos actos. Es verdad: el relato sucede un miércoles a las cinco de la tarde, y dura lo que dura el tapón en el tránsito urbano, pero ese miércoles puede ser cualquier día en que otra vez se produciría otro tapón, desencadenando otra vez la repetición ¹².

Fragmentariedad existencial, referencias culturales que remiten a otras referencias, repetición circular: esas marcas configuran un relato que aparece como la representación de un mundo improductivo, en el que los seres humanos solo medran, solo sobreviven y nunca producen. Tal parece que el intento del relato es justamente evidenciar esa situación y producir una especie de colisión simbó-

¹¹ Obtendríamos una larguísima lista si juntáramos todas las citas 'directas' que aparecen a lo largo del texto y las 'indirectas' que se pueden asociar con diversos campos de la cultura caribeña y latinoamericana (El propio 'nudo' narrativo del 'tapón' es una cita del cuento *La autopista del sur* de J. Cortázar, como el mismo narrador lo explicita). Solo quisiera señalar que esas citas se proyectan en las direcciones ya señaladas a propósitos de los campos 'familiares' y a propósito del escritor y el locutor, provocando la parodia de lo escrito y lo oral, lo institucional y lo anónimo, lo contemporáneo y lo tradicional, lo cosmopolita y lo local.

¹² No cito ejemplos de esa repetición pues tendría que reproducir casi toda *La guaracha*: repetición de repeticiones.

lica que permita una apertura a la cerrazón de la sociedad y la cultura. Vamos a ver esto a propósito de dos elementos centrales en la construcción del texto y de la historia que se cuenta.

2

Todos los personajes son sorprendidos en el momento en que se produce el tapón y/o empieza a sonar la guaracha en la radio. Graciela, Chon y Severino no se vinculan directamente al tapón y es su relación con la guaracha la que los integra en el relato. Benny, Vicente y La Madre, en cambio, al mismo tiempo que reaccionan, a su manera, ante la guaracha, aparecen en el momento previo a salir de sus lugares de origen y luego aparecen desencontrados por el tapón. El tapón impide que se produzca el encuentro de La Madre y Vicente, y es también lo que detiene a Benny; y, contradictoriamente, la apertura del tapón —de lo que trataba el encuentro de La Madre y Vicente— conduce al Benny y liberado a salir en su carrera veloz para aplastar un cuerpo que probablemente es el del Nene.

El tapón significa un corte y una suspensión del movimiento. A la inversa, la guaracha convoca al movimiento, al baile y a la exteriorización corporal. Antes de que su duración acabe, debe percibirse lo que une y separa estos elementos articuladores del relato. Al tapón se podrían atribuir diferentes significados, dependiendo del personaje a que se vincule. El tapón aparece como una contraparte a la verborrea de Vicente, pero metafóricamente equivale a los bloqueos psíquicos y verbales de Graciela y al tartamudeo y al 'o sea' de Benny. El tapón metaforiza los intentos de Chon por detener el habla soez de La Madre y, al contrario, Severino por su parte es lo que permite 'destaponear' los bloques de Graciela. En el otro extremo, el tapón es lo más opuesto a la tendencia al perpetuo movimiento de La Madre.

Pero si bien la guaracha es de signo opuesto al tapón, ambos coinciden en ser repetitivos y en incorporar en el relato la repetición característica del modo de ser verbal de la novela. El tapón se repite cada tarde y la guaracha —como la voz del narrador-locutor (que es el espacio privilegiado de la repetición)— reproduce una y otra vez la misma forma, en tanto forma fija de la tradición musical y reproductora de los lugares del saber popular pasivo.

El texto de la novela aparece como resultado de esas fuerzas contradictorias del relato pero también como el intento de romper su cerrazón, pues la machacona repetición puede llevar a la parodia, la creatividad y finalmente a su contrario: a una búsqueda de apertura. Así, si bien el tapón, como anécdota eje, hace posible la historia, y si bien la guaracha da el 'ritmo' que 'integra' lo que es fragmentario, la escritura, que surge por el diálogo de escritor y locutor —y se amplía a otras voces— aparece como la posibilidad para producir un nuevo sentido.

IV. LA MADRE, EL NARRADOR Y LA BÚSQUEDA DE UNA APERTURA

1

La guaracha también puede ser leída como si en ella se plasmaran las diferentes caras de una misma conciencia, o al menos como si los personajes 'femeninos' configuraran las contradictorias faces de un solo núcleo, y los 'masculinos' (sobre todo Vicente y el narrador) las de otro núcleo. En este caso, cada núcleo funcionaría como alteridad del otro, para seguir un desarrollo que llevaría a una lectura de la pareja en sus conflictivos encuentros y desencuentros.

Creo que bien se podría concebir a *La Madre* como el 'centro' de una conciencia que en sus vacilaciones y ambigüedades tiene una tendencia-Graciela (y por ahí hacia la cultura norteamericana y cierta tradición hispánica y aristocrática) y una tendencia-Chon (hacia lo popular, lo negro y lo oral) ¹³. El narrador a su vez aparecería como una propuesta de mediador, también conflictivo y ambiguo, entre, por un lado, una tendencia-escritor (que paraleliza pero que se diferencia de Graciela y que se abre hacia el poder y la

¹³ En el contexto social y cultural de Puerto Rico se podría considerar a *La Madre* como metáfora de la patria, vuelta totalmente hacia afuera: "Belle de Jour insular", "puta a domicilio", y, dado el estatuto especial que tiene Puerto Rico de ser y no-ser estado de los Estados Unidos, poseída por un padre ajeno (el 'presidente' de Puerto Rico es el presidente de los Estados Unidos). En ese cuadro, Vicente —como se desprende de otras partes de este ensayo— siendo puertorriqueño, es un padre inadecuado. De ahí que el encuentro de ese 'padre', Vicente y su cópula con *La Madre* no se produzcan, por lo menos en el tiempo del relato (y en el deseo del narrador).

cultura oficial, hacia Vicente) y una tendencia-locutor, que porta lo popular pero que es también subsidiario de la cultura de masas con su aplastante impersonalidad y repetición, contraria al sentido común popular (de ahí el rechazo de la guaracha por Chon).

No voy a hacer ese seguimiento aquí y más bien voy a presentar un hilo de reflexión que, considerando solo como referencia el cuadro sugerido, toma como eje a La Madre, para evidenciar la especial ubicación del narrador frente al relato y al mundo representado.

Si hay algo que opone radicalmente La Madre a todos los otros personajes es que ella habla y dice (“Ojos desbocados y boca ojival putrefacta por sapos y culebras... fuego, humento, tizones por la boca”); y al mismo tiempo ella es quien plasma la figuración abierta de otros códigos y valores de comunicación a través de la gestualidad y la sensoriedad plenas. Es verdad que La Madre vive también dependiendo de su mundo de apariencias y fantasías, pero ella comporta, no obstante, la exteriorización máxima (en la sexualidad, las acciones corporales de beber y comer, de deglutir, de eructar, de disfrutar su cuerpo, de bailar interminablemente), que a través de su *alter ego* Chon es llevada incluso a lo corporal bajo. Su relación con el mundo de la fantasía, además, tiene una característica especial: La Madre sueña con ser Iris Chacón, pero no es Iris Chacón. Se mueve más bien en el puro mundo de la sobrevivencia, de la materialidad más cotidiana y real. Si Iris Chacón es el espacio a donde La Madre quiere ‘elevarse’ en sus ensoñaciones, Doña Chon actúa como fuerza material que la sujeta en la tierra. Y en ese espacio baila. Si llegara a ser Iris Chacón entraría a la realidad, pero, contradictoriamente, viviría en el mundo de la total apariencia, que es el mundo de la vedette.

Justamente la guaracha que baila La Madre es una guaracha que Iris no baila. El encuentro de Iris y la guaracha de La Madre —que sería entonces el encuentro de La Madre con su guaracha: Iris-Madre— sería el ‘acabóse’, el cataclismo (como dice el texto: “el día que Iris Chacón baile y cante la guaracha del Macho Camacho sería el día del despelote —dijo La Madre. Dios nos ampare ese día —dijo Doña Chon, lívida en la profecía del siniestro”). Es decir, el encuentro de esta La Madre real, terrenal, pobre y prostituida, de este cuerpo en movimiento con su palabra, sería el

punto ideal que podría romper el círculo del tapón, de la repetición y de la muerte.

A ese encuentro quisiera concurrir el narrador.

2

Justamente lo que opone La Madre a los otros personajes es lo que la une con el narrador: hablar y decir. El narrador y La Madre son igualmente deslenguados. Pero para lograr identificar y participar en un encuentro con La Madre —que sería comunión y cópula— el narrador parece sentir que debe cumplir ciertos actos, que el texto plasma. Por un lado, se hace necesario, desde luego del varón, redescubrir el cuerpo de la mujer, que está prostituido. La Madre para vivir debe ser la ‘corteja’ del El Viejo, usufructuario de la riqueza y el poder. Entonces ella debe ser recuperada. Para esa recuperación por el varón, en la novela se oficia la exagerada mostración del cuerpo. El narrador —tanto en el caso de Graciela como en el de La Madre, aunque de diverso modo— se entretiene morosamente en una reconstrucción del cuerpo, pedazo a pedazo, desde las uñas y los pelos, hasta la cara, los ojos y el sexo de la mujer¹⁴. Pero el narrador busca recuperar a La Madre, también en sus actos eróticos más íntimos e intensos. Ahí otra vez se hace necesario el contrapunto entre Graciela y La Madre. La repetición minuciosa que el narrador hace de la primera noche de bodas y el posterior infortunio sexual de Graciela, hasta llegar a su repetición paroxística en el consultorio del psiquiatra, contrasta con la morosidad con que describe la historia erótica de La Madre, comenzando por las referencias a sus abuelos, pasando por sus juegos sexuales de niña, hasta llegar el descriptivismo incansable de su encuentro con el primo bombero. Todos esos momentos y esos cuerpos están *antes* y *fuera* de los encuentros con El Viejo. Figurando la ruptura del bloqueo de la prostitución, el narrador querría volver con / en esas mujeres a *otro* momento, sea por el relato de la represión (Graciela) o del exceso (La Madre), para encontrar en el origen sea la contención, sea el júbilo amatorio del cuerpo.

¹⁴ Si en general el texto puede ser considerado como ‘sinecdóquico’ (aspecto que debe relacionarse con el fraseo fragmentario y las innumerables citas, antes señalados), en el caso del cuerpo de la mujer ello se extrema, como si se partiera de la imposibilidad de ‘ver’ ese cuerpo en su integridad para luego poco a poco buscar su unidad.

Pero, por otro lado, en esa recuperación el narrador debe cumplir los ritos de la maldición y el violentamiento de la palabra. El lenguaje hablado es el repositorio de todos los sentidos sociales (de ahí que se busque como otra voz la del radio), y por ello el texto es fabulación sobre historias vividas, pero es sobre todo fabulación sobre el propio lenguaje hablado y a través del él sobre todos los códigos culturales. Y justamente esa palabra también está prostituída, especialmente en la voz de Vicente, el 'padre de la patria', el usufructuario de la palabra nacional, que le hace decir lo que no dice. Tomando los jugos de la guaracha y de la creatividad de la escritura, el narrador debe exorcizar los discursos ¹⁵. Se hace necesario entonces maldecir: maldecir todo, pero sobre todo maldecir el propio lenguaje en que se maldice: está sucio y es sucio, está manchado, es un mancha y nos mancha, está corrompido, es corrupto y nos corrompe.

3

Por esas vías, el narrador se dirige a la recuperación de esa Madre morena, dueña del movimiento y la palabra. A este gesto confluye ese acontecimiento central del relato que es el tapón. Antes he señalado su significado polivalente. Ahora quisiera insistir en su metaforización de la suspensión del tiempo y de la vida. En ese momento ideal el narrador accede a todas las vidas, especialmente a la de La Madre. Probablemente antes ella ha sido poseída por El Viejo, y, una vez suelto el tapón, se repetirá el encuentro de El Viejo y La Madre. Pero de ese momento surgen dos movimientos opuestos: por un lado, el tapón se abre con el signo de la muerte: Benny (el hijo de Vicente) mata, Nene (el hijo de La Madre) muere, metaforizándose así la clausura total. Y, por otro lado, la duración del relato crea el espacio del sueño y el deseo en que La Madre pueda

¹⁵ Como dijimos antes, la escritura recibe el impacto de la guaracha (y, por esa vía, de la palabra popular), pero también 'rompe' el lenguaje social, se mete en los fraseos de sus personajes, para desventrarlos, ridiculizarlos, revelarlos y transformarlos. Por el texto desfilan las glorias y miserias de la cultura popular: la que nace en y viene de la tradición anónima y secular, y la que traga y vomita los valores de los medios masivos de comunicación modernos. Por otro lado, esta tendencia frente a los discursos de algún modo explica la necesidad de que la novela se caracterice por sus recurrentes inserciones de lo sucio, de la excrecencia, sea corporal individual o social.

ser vista y sentida. Ahí, cuando la Madre está lejos de un hijo monstruoso y de la muerte, y lejos del falso macho, ahí se proyecta una especie de utopía subjetiva del narrador.

Al comenzar dije que el texto de *La guaracha* se propone en el ámbito de su discursividad social. Recordemos ahora que desde el comienzo y a través de frecuentes inserciones el narrador explicita que, al mismo tiempo que mira el cuerpo de La Madre, se está dirigiendo, como escritor, a alguien, a ‘ellos’ o a ‘ustedes’: el lector, que coincide con el plural verbal (ellos, ustedes), de la audiencia del locutor (‘el respetable público’).

Ahora bien, cuando el narrador dice: “Si [ustedes, ellos] se vuelven... la verán”, crea en la ficción dos realidades: una, la del texto y la literatura, y otra en donde ‘ellos/ustedes’ se mueven. Este perspectivismo es ambivalente: al mismo tiempo apunta a excluir al lector de la producción del texto, pero también a alertarlo respecto a los códigos que se están criticando y corroyendo. La exclusión es clara: al comienzo el narrador se dirige a ese ustedes / ellos y dice “Si se vuelven ahora...” para luego preguntar y contestar “¿La oyeron ducharse? Imposible [que la oyeran]; guarachaba”. Sea por este espacio privativo del narrador —que reduciría al lector a un *voyeur*¹⁶—, sea por su afán agresivo que ofende e incita al lector, de todos modos el narrador se otorga el rol del intelectual que se propone como mediador entre espacios simbólicos y discursos sociales.

En tanto tal es que se dirige a La Madre, para sugerir su encuentro. El nombre de la guaracha y de la novela aluden al encuentro de esa pareja posible:

[femenino] la *guaracha*] de [el macho[masculino]].

Ese par hace eco en la sonoridad de *camacho*:

¹⁶ Hay varios momentos del relato en que se puede atribuir un rol de ‘mirones’ al narrador y al lector. Ello, al mismo tiempo que puede ser vinculado a la recuperación del cuerpo femenino y de una mirada integradora desde el varón, también sería un elemento importante para hacer una caracterización ideológica del perspectivismo narrativo en *La guaracha*.

[*cama / macho*]
fem. / masc.

La Madre sueña con el encuentro con la guaracha, que ha de ser un encuentro en la cama y en la guaracha. Y el 'macho' es justamente el ausente, aunque famoso, compositor de la *guaracha*-canción (su 'historia' se cuenta en algunos de los estribillos), como también el macho puede ser el 'autor' de la *guaracha*-novela. Escritor, locutor (o compositor), ellos son figuraciones del macho ausente que debería existir en vez de los padres impostores representados por El Viejo, o de los padres ausentes representados por el marido ido de La Madre y el nunca nombrado marido de Chon ¹⁷. No olvidemos que el narrador es el único que llama La Madre a este personaje que en otros contextos se llama China Hereje o La Suavona ¹⁸. Esa búsqueda podría conducir hacia la pareja que tal vez ha de procrear algo mejor que ese monstruo que mecanizado como un Ferrari va por las calles o que como masa amorfa se arrastra por el suelo hacia la muerte.

Si *La guaracha* es un violentamiento de la forma novela y la literatura, lo es porque desde su primera línea hace un escrutinio de la discursividad social. La empeñada voluntad de hablar y decir, a costa de todo, hace que la voz omnipresente del narrador termine sugiriendo una evaluación de las voces y los discursos contenidos en la novela. Ahora, entre las voces presentes y ausentes y las voces posibles, más allá del encierro representado el narrador no opta por un lenguaje y un discurso específicos; opta por una actitud ante el lenguaje, que es una actitud ante la cultura y la sociedad. Y su actitud es de crítica frente una cultura impuesta y falseada, que ha sido descentrada y sacada de sus propios goznes. El narrador parte de las carencias y las ausencias para tratar de recuperar un cuerpo y una cultura, y en esa recuperación, hecha con pasión y violencia, el

¹⁷ Creo que este sería un buen punto de partida para hacer una lectura del último texto extenso de Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (Ediciones del Norte, 1988), que, con la persona del 'Inquieto Anacobero' (Daniel Santos), realiza una lectura del mito de ese 'macho' a través de todas sus figuraciones en la cultura latinoamericana.

¹⁸ Luce López-Baralt dice que "el autor" aparece como "colega emocional de su China Hereje", cuando habla de este posicionamiento del narrador al lado de La Madre (LÓPEZ-BARALT, pág. 119).

intelectual aparece, con su ironía y su creatividad, como agente de nuevos lenguajes ¹⁹.

El narrador no se dirige a un sujeto social específico que encarne ese lenguaje crítico, y que, a la vez, sea metaforizado por ese lenguaje en la novela. En un contexto de seres improductivos y de discursos que giran pasivamente sobre sí mismos, y en donde sujetos sociales productivos no aparecen (o apenas son sugeridos: los obreros que construyen el condominio, los transportistas en huelga), el único sujeto transformador que aparece es el narrador, en tanto portador de capacidad creativa, y el intelectual como un ser capaz de producir nuevos discursos ²⁰.

El narrador ‘cierra’ su universo, lo parte de la ‘vida’, hace un corte respecto a la realidad no novelística: la realidad de la novela dura lo que dura la novela, del mismo modo que dura ese momento de encuentro entre los oyentes y el programa de radio: se apaga el radio y se acaba ese momento. Más allá de la novela y la transmisión radial, la “vida continúa” como una “cosa fenomenal” (*La Madre dixit*) o como un “lío de ropa sucia” (*Chon dixit*). En ese espacio cerrado del texto es que el narrador plasma su actitud. Fuera de él, cada quien ha de tomar las opciones que quiera.

JOSÉ CERNA-BAZÁN

University of Texas at Austin.

¹⁹ Poniendo la novela en diálogo con su entorno concreto en la sociedad de Puerto Rico, podemos decir que *La guaracha* no comporta solo un intento de ‘violar’ el lenguaje literario por parte del escritor, sino también el deseo de violar los lenguajes socialmente producidos, incluso el lenguaje popular, aquel que es producido incluso por aquellos sectores sociales (proletariado, poblaciones populares de la urbe, etc.) que se convierten en los nuevos puntos de referencia de los narradores que comienzan a publicar en torno a 1970. Es más, como señala Luce López-Baralt, *La guaracha* incluso neutraliza los brotes de ‘antiguaracha’ que se esbozan desde ese punto ubicado en lo popular que es Doña Chon, y que podría ser la antítesis dialéctica de la espontaneidad sin fin de *La Madre*. (Ver LÓPEZ-BARALT, pág. 120-121).

²⁰ Al respecto, ver el artículo de A. CRUZ especialmente págs. 45-46. Y también el de LÓPEZ-BARALT, en particular pág. 121.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ARRIGOITIA, LUIS M., *Una novela escrita en puertorriqueño: La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez*, en *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 1978, págs. 71-89.
- ARRILLAGA, MARÍA, *Enajenación social y lingüística en La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez*, en *Hispanamérica*, 12 (34-35), Abril-Agosto de 1983.
- BARRADAS, EFRAÍN, *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Río Piedras, Cultural, 1981.
- _____, *Apalabramiento: diez cuentistas puertorriqueños de hoy*, Hanover, del Norte, 1983.
- _____, *La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: preámbulo para lectores vírgenes*, en *Revista Iberoamericana*, 51 (132-133), Julio-Diciembre de 1985, págs. 547-556.
- BEAUCHAMP, JOSÉ JUAN, *La guaracha del Macho Camacho: lectura política y visión de mundo*, en *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 1978, págs. 91-128.
- CRUZ, ARNALDO, *Repetition and Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez' La guaracha del Macho Camacho*, en *Latin American Literary Review*, 13 (26), July-December 1985, págs. 35-48.
- FERNÁNDEZ OLMOS, MARGARITE, *Luis Rafael Sánchez and Rosario Ferré: Sexual Politics and Contemporary Puerto Rican Narrative*, en *Hispania*, 70 (1), 1987, págs. 42-43.
- GARCÍA CASTRO, RAMÓN, *La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez y Que sepa abrir la puerta para ir a jugar de Julio Cortázar*, en *Chasqui*, 9 (2-3), Febrero- Mayo de 1980, págs. 71-74.
- GELPÍ, JUAN, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Río Piedras, Upred, 1993.
- GONZÁLEZ, JOSÉ LUIS, *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Río Piedras, Huracán, 1980.
- GOZO, MARÍA HELENA, *Algunos aspectos de la carnavalización en La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez*, en *Revista Chilena de Literatura*, 26, Noviembre 1985, págs. 121-129.
- LAGUNA DÍAZ, ELPIDIO, *La guaracha del Macho Camacho: la novela del aquí*, en *Revista Chicano-Riqueña*, 9 (1), 1981, págs. 68-73.

- LÓPEZ-BARALT, LUCE, La guaracha del Macho Camacho, *saga nacional de la 'guachafita' puertorriqueña*, en *Revista Iberoamericana*, 51 (130-131), Enero-Julio de 1985, págs. 103-123.
- _____, *La guaracha del Macho Camacho* [Reseña], en *Sin Nombre*, 8 (1), Abril- Junio de 1977.
- MINC, ROSE S., ed., *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*, Gaithesburg, Hispamérica, 1981.
- MORALES, ÁNGEL LUIS, *Consideraciones sobre La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez*, en *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 1978, págs. 7-25.
- MULLEN, EDWARD, *Interpreting Puerto Rico's Cultural Myths: Rosario Ferré and Manuel Ramos Otero*, en *The Americas Review*, 17 (3-4), págs. 88-97.
- PEDREIRA, ANTONIO, *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña*, San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1942.
- RODRÍGUEZ PASTOR, JOSÉ, *La importancia de ser puertorriqueño*, San Juan, Cordillera, 1971.
- SÁNCHEZ, LUIS RAFAEL, *En cuerpo de camisa*, Hato Rey, Lugar, 1966.
- _____, *La guaracha del Macho Camacho*, Buenos Aires, de la Flor, 1976.
- _____, *Reencuentro con un texto propio*, en *Sin nombre*, 12 (1), Abril-Junio de 1981, pág. 21-26.
- _____, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Hanover, del Norte, 1988.
- SCHLAW, STACEY, *Mass Media Images of the Puertorriqueña in La guaracha del Macho Camacho*, en ROSE S. MINC, ed., 1981, págs. 161-171.
- SEDA BONILLA, EDUARDO, *Requiem por una cultura*, Río Piedras, Edil, 1970.
- SILÉN, JUAN ÁNGEL, *Hacia una visión positiva del puertorriqueño*, Río Piedras, Edil, 1973.
- _____, *La generación de escritores del 70 en Puerto Rico (1950-1976)*, Río Piedras, Cultural, 1977.
- VÁSQUEZ ARCE, CARMEN, *Sexo y mulatería: dos sones de una misma guaracha*, en *Sin Nombre*, 12 (4), Julio-Setiembre de 1982, págs. 51-63.
- WALDMAN, GLORIA, *La guaracha del Macho Camacho as popular culture*, en ROSE S. MINC, ed., 1981, págs. 153-159.