

Gabriela Tineo*

➤ Comunidad de experiencia y música popular en *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez

Coroneles de terracota,
políticos de quita y pon,
café con pan y mantequilla
¡que siga el son!

Nicolás Guillén
(*West Indies, Ltd.*)

Entre la parálisis y el movimiento

El embotellamiento de tránsito de un miércoles a las cinco de la tarde sirve como punto de confluencia y, simultáneamente, de distanciamiento entre los personajes privilegiados de la primera novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho* (1976)¹. El senador Vicente Reinosa ha quedado atascado con su vehículo cuando iba a encontrarse con su “corteja de turno” (154), la mulata China Hereje. Ésta lo está esperando –lejos de la vecindad que comparte con Doña Chon– en el departamento que el político reserva para sus aventuras adúlteras. La mujer del senador también aguarda pero en otro sitio, la sala de espera del consultorio del psiquiatra. Benny, el hijo de ambos, se impacienta a bordo de su flamante Ferrari en otro punto del tapón hasta que la descongestión vehicular le permite escapar velozmente hacia una zona periférica, y en esa fuga descontrolada atropella y mata al Nene, hijo de China Hereje, un niño disminuido mental que está tomando el sol en un parque.

Mientras la inmovilidad física impera –excepto en el violento final– y en contraste con la parálisis obligada que acrecienta la ansiedad de los que esperan o de quienes no se resignan al detenimiento sistemático del pulso diario –“las cinco de la tarde, a las cinco

* Gabriela Tineo es profesora de Literatura Latinoamericana Contemporánea en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Su campo de investigación es la literatura del Caribe, especialmente la de habla hispana. Ha publicado numerosos artículos en revistas y es coautora del libro *La reinvención de la memoria* (1997). Actualmente prepara un volumen antológico de narrativa breve latinoamericana.

¹ Todas las citas corresponden a la edición de 1976 y serán indicadas entre paréntesis y con número de página. Abreviamos *La guaracha*.

en punto de la tarde y son las cinco en punto de la tarde en todos los relojes” (36)– hay algo que fluye desde las radios encendidas de todos los vehículos del tapón y de todos los espacios abiertos o cerrados, del área congestionada y de los alrededores: el éxito musical del momento, la guaracha *La vida es una cosa fenomenal*².

Si tuviéramos que recomponer como efecto de una primera lectura qué nos cuenta *La guaracha*, sin duda recurriríamos a expresiones que podrían nuclearse en torno a una misma significación: es poco o casi nada lo que cuenta; su cualidad parece descansar, precisamente, en proponerse no contar. Sin embargo, a contrapelo de tal efecto derivado de la ausencia de un hilo argumental resistente y de la creación de la atmósfera asfíxian-te y opresiva de la espera que domina el plano de las acciones, *La guaracha* otea el Puerto Rico de los años setenta generando la percepción de una textualidad que tiene el movimiento como principio de organización y que, articulada sobre la base de un proceso de dislocación y de montaje en aparente desconcierto, va delineando el rostro del país³. Contribuyen a despertar esta percepción el desgranamiento formal en secciones de variada extensión interceptadas por las sucesivas intervenciones de un locutor radial; la yuxtaposición de miradas y de voces que se proyectan y emiten desde cada una de esas partes; la multiplicidad de modos a los que apela el relato –monólogo, fluir de conciencia, diálogo, momentos narrativos y descriptivos, acotaciones teatrales, apelaciones al lector–; la proliferación de discursos convocados a través de la parodia o la intertextualidad⁴; los tonos y registros asumidos por el narrador o algunos personajes –irónico, reflexivo, crítico, humorístico–.

La canción ocupa un lugar privilegiado en este abigarramiento nutriente de la novela; desde el contraste entre lo que proclama su letra –“La vida es una cosa fenomenal. / Lo mismo pal de alante que pal de atrás”– y las desigualdades mostradas con humor –nada evasivo sino punzante–, buscaría provocar la reflexión y activar el carácter fustigador del texto sobre el orden sociopolítico isleño, y a través de su “ritmo hipnótico y atemporal” (González 1984: 420) metaforizaría el adormecimiento y la inacción que producen los medios en la vida de los puertorriqueños, impidiéndoles encontrar vías de escape a la opresión colonial⁵.

² La guaracha es una especie musicalailable donde se combinan –como en casi todos los ritmos populares del Caribe hispánico– la matriz española, africana e indígena. Se particulariza, fundamentalmente, por su “letra pícara, el relato y la teatralidad del baile” (Díaz Quiñones 2000: 24). Consideramos de imprescindible consulta la “Introducción” de Arcadio Díaz Quiñones a la reciente edición de la novela (Sánchez 2000). En este estudio el crítico puertorriqueño recompone minuciosamente la historicidad del género además de examinar, con la agudeza y brillantez a las que nos tiene acostumbrados, un amplísimo repertorio de líneas de lectura e interpretación del texto.

³ Cuando hablamos de rostro no aludimos a la construcción de una imagen que reproduzca fielmente, como en un espejo. De hecho lo hiperbólico y caricaturesco abundan. Sin embargo, por creer que no son dominantes es por lo que nos inclinamos hacia el uso del otro término.

⁴ “Allí conviven –apunta Márquez (1979: 57 s.)– la guachafita antillana y el relajo [...] con la verba repetitiva y disparatada del disjockey radial, la cursilería engañosa de revistas femeninas y telenovelas y los reclamos de trapos y cosméticos con la jugosa chismografía de los Beautiful People. Allí también la jerga pseudocientífica de los psiquiatras y el penoso tartamudeo de los jóvenes ‘in’ [...]; el refranero popular y las más diversas alusiones, desde Lope de Vega a José Donoso, desde Kafka y Camus hasta Sylvia Rexach y Bernardo Bertolucci”.

⁵ El humor, la crítica social y el cuestionamiento a los efectos alienantes provocados por los *massmedia* son los centros más destacados del horizonte interpretativo crítico de *La guaracha*.

Otras potencialidades de sentido reserva la canción: aquéllas que se actualizan cuando ponemos en suspenso el interés por detectar los vínculos que establece su letra con el contexto inmediato a través de procesos ironizantes, paródicos o metaforizadores. Tal suspensión amplía las posibilidades de lectura que ofrece el texto musical, fundamentalmente las que se plantean al reparar en su función vertebradora del diseño y el ritmo compositivos.

La guaracha encuentra más allá del título marcas explícitas de inscripción: el “Lema” inicial reproduce dos de sus versos; la “Advertencia” la presenta como referente jerarquizado; en la última página se transcribe su texto íntegro y, tensada entre esos polos, la bastardilla distingue la incrustación de sus otros versos en el devenir narrativo, y la voz del locutor radial que intercepta ese devenir la nombra, cada vez, alabándola –como a su intérprete– hasta el exceso⁶. Estos dispositivos que la ponen de relieve en un plano, podríamos decir, de evidencia externa y hasta visual, física, no serían indicadores de protagonismo si no fuera porque en el interior del relato –del mismo modo que en la superficie textual– la guaracha se vuelve una presencia constante, que fecunda desde los pliegues más hondos.

Dos articulaciones contrapunteadas organizan el universo de voces de la novela y sostienen de principio a fin la composición. Una, la que entabla el enlace entre el solo del locutor radial –ajeno a cualquier pretensión reguladora de la trama– y la constelación de voces que formalizan el relato; otra –la que nos interesa examinar– aquella que registra la disonancia dominante de esa constelación y en cuyo interior –sin sofocar a las demás aunque orquestándolas estratégicamente– se oye, privilegiada, la modulación del narrador⁷.

Del repertorio de la cultura popular urbana, Sánchez elige la canción para reafirmar el terreno donde afincar sus “lealtades culturales” (Flores 1997: 79), adapta la arquitectura del texto a la compostura vocal zigzagueante propia de la guaracha y transfiere ese movimiento de vaivén a los flujos de la prosa⁸:

El CHOFERÍO COMPLETO, la grey pasajeril completa, está encaramada, sobre las capotas, para averiguar qué carajo pasa allá adelante: pregunta desorbitada preguntada por los que no tienen acceso a las posiciones privilegiadas desde las cuales se aprecia qué carajo pasa allá adelante. Pero qué se ve, qué se ve. Un carajo de nada clarito es lo que se ve. Pero qué se ve, qué se ve. Se ve como si toda la Avenida fuera un parkin subterráneo. Pero qué se ve, qué se ve. Un mar de chatarra se ve. Pero qué se ve, qué se ve. Se ve que el mundo va a quedar trancado en un tapón (150).

Este pasaje –donde se condensa la combinatoria entre el llamado, la pregunta y la respuesta– bien podría considerarse modélico de los compases que vertebran rítmica y

⁶ La novela se estructura en un “Lema”, una “Advertencia”, veintiún segmentos narrativos separados por blancos, sin titulación e interceptados diecinueve veces por la voz del locutor radial y, finalmente, a modo de cancionero, la letra de la canción.

⁷ Varios estudios críticos han leído este universo de voces desde el concepto de prosa polifónica de Bachtin; entre ellos Aparicio (1993: 78) y Arce de Vázquez (1998: 571).

⁸ Movimiento que se ve reforzado por el trabajo sobre la sonoridad que acompaña las sinuosidades sintácticas, por ejemplo, a través de la eufonía generadora de la percepción auditiva del texto, las repeticiones, los retruécanos, las anáforas, cacofonías y efectos onomatopéyicos.

semánticamente la espesura de la obra y deben a la concertación entre el manejo del punto de vista y la fuerza centrífuga (Aparicio 1993) inherente a la especie musical privilegiada, su posibilidad de arreglo y sostenida ejecución. Semejante a la guaracha, “[i]nquieta por definición, huidiza” (Sánchez 1988: 104), la novela resigna el empleo de un punto de vista hegemónico a la manera tradicional⁹; otorga atributos a un narrador omnisciente que parece balancearse según los tácitos interrogantes que orientan sus estrategias de inserción y el impulso de darles respuestas a través de su voz o de las voces de los otros. Como pulsado por los movimientos perceptibles en el pasaje, el narrador se afana en ver y responder acerca de lo que hay más allá de los obstáculos que impone la contingencia –y que interfieren en el campo de su visión– o se inclina a democratizar el espacio literario habilitando la emergencia de actores y decires ausentes en perspectivas unívocas y totalizadoras¹⁰. Sin embargo, esta flexión relativizadora de lo unidimensional de una mirada no coloca en un mismo nivel a todas las voces ni les concede un grado de autonomía tal que disminuya la potestad del narrador. Su voz adopta variadas formas de inscripción y jamás se silencia plenamente: juzga, valora, jerarquiza. Se aproxima e introduce en las voces y conciencias de los personajes, se aleja y exhibe sus facultades de control o borra la distancia entre la situación contextual y discursiva¹¹.

Un nuevo ángulo de lectura del andamiaje contrapunteado ofrece esta perspectiva donde el narrador despliega el poder de su omnisciencia y desde ella es posible recomponer la imagen de Puerto Rico configurada por el inarmónico conjunto de voces que comparten el espacio de la representación. Pero no se trata tan sólo de la imagen que se dibuja desde la irremisible escisión entre los “de adelante” y los “de atrás”, como dice la canción, sino también la que se diseña desde los surcos que va abriendo la mirada del narrador al crear un itinerario sinuoso por esos mundos desencontrados, al auscultar los tonos más agudos de las voces que los encarnan y calibrar la imagen de país que proyectan y, fundamentalmente, al intervenir en la composición de esa imagen iluminando nuevos caminos de descripción colectiva.

⁹ Esto es, sobre la base de una mirada exterior y homogeneizadora que organiza el mundo de los personajes, fija sus vínculos y tiende a una percepción lineal y consecutiva del tiempo y del espacio.

¹⁰ Entre ellos: el lenguaje publicitario, de las clases populares, de la alta burguesía, de las propagandas políticas y los políticos, de la telenovela. Para esta cuestión remitimos al estudio de Díaz Quiñones ya citado. Allí el crítico no sólo insiste en señalar que el uso del lenguaje en la novela, como ha sido apuntado por la crítica, “oscila entre una hilvanada colección de lo ‘prestigioso’ y lo ‘culto’ de la literatura (2000: 19), si no que también se ocupa del análisis de las expresiones obscenas que pueblan la novela. Usamos la expresión “decires” siguiendo a Julio Ortega y con ella queremos significar aquella dimensión ideológica donde el habla y sus licencias –en este caso, las voces de la novela– “erosionan el monolingüismo burgués y la buena conciencia del decoro” (Ortega 1991:24).

¹¹ Así, velada o descubierta, es una presencia audible constante que reclama la credulidad o la participación del receptor u orienta la lectura –“Créame, yo lo conozco” (127); “Óiganla: a mí todo plin. Oigan esto otro: a mí todo me resbala [...] No la miren ahora que ahora que ahora mira” (94)–; afirma la veracidad o falsedad de las palabras de los personajes –“Cierto, ha dicho la verdad y como verdad debe endosarse, pregonarse” (19)–; habla directamente con algunos de ellos –“Te pido Benny que recapacites” (43)–; descubre estrategias de composición –“si se me metiera entre ceja y ceja sería la acabadora de la televisión: descarado fluir de conciencia” (56)–; o se permea en el artificio de la figura y la voz autorial –“yo sé lo que quiero decir pero no sé como empatarlo, que, que, que. Transcripción del autor del enjaretado mental del pobre Benny: muera el objetivismo de Robbe Grillet y la Sarraute” (75)–.

Puerto Rico en contrapunto: desgarró y junturas

No nos caben dudas: Sánchez construye la escena nacional a base de una profusa diseminación de alusiones y referencias cuyo marco es el turbulento panorama de los años setenta. Desatado por la definitiva cancelación del proyecto desarrollista, el acrecentamiento de la dependencia económica, la desigualdad social y la consolidación de la ideología asimilista en el poder, ese marco es encarnado por figuras que polarizan la exigüidad del espacio social entre “los del patio” (109) –China Hereje, Doña Chon, los pasajeros de la guagua– y “los que tienen la sartén por el mango” –Vicente Reinoso, su mujer, Graciela Alcántara y López de Montefrío y Benny¹²–. Sin embargo, si por fuerza del relieve que le asigna, podemos inclinarnos a admitir que a través del embotellamiento sanjuanero nuestro autor confiere visibilidad a la “charca”¹³ de los años setenta, o en la incomunicación exacerbada por ese acontecimiento cotidiano objetiva, de manera preva-lente, las antinomias que dividían la sociedad isleña de entonces, es posible reconocer, dijimos, otros horizontes de lectura de Puerto Rico que se escapan de la órbita del sino abdicatorio y la inercia auspiciados por la detención vehicular.

La ciudad ofrece, en este sentido –por ser el lugar de la mezcla, de la heterogeneidad, donde se recrudescen las relaciones de poder–, la morfología física y simbólica apropiada para levantar esos horizontes, y el punto de vista provee la flexibilidad de una perspectiva desde la cual ya no se persigue componer una imagen de nación y de identidad exenta de conflictos. Por el contrario, exhibe las líneas de fuerzas que se debaten en su interior, estimulando desde el revelamiento de sus efectos –tanto dislocantes como promotores de nuevos significados– una redefinición de lo puertorriqueño que, al obliterar la autoridad de los parámetros consagrados para pensarlo y construirlo, se propone legitimar “todo aquello que la falsa unidad dejaba afuera” (Cornejo Polar 1982: 47); señas de identidad amasadas por la perdurable condición colonial entre las cuales se destacan los vacíos de la memoria histórica y cultural y los signos de reconocimiento colectivo procedentes de la cultura popular, emblematizada, aquí, en la canción¹⁴.

El perfil de Puerto Rico que adquiere mayor visibilidad es, sin duda, el que se impone desde el desgarró. El país asoma, desde las voces de los personajes, bajo el signo de una hendidura irreversible. Esas voces que encarnan y representan sus respectivos lugares de procedencia y emplazamiento en el campo social, sin embargo, traducen algo más que la segmentación impuesta por la desigualdad económica; hablan de procesos de

¹² Algunas de estas alusiones y referencias son: el cartel que anuncia la vuelta de Muñoz Marín a Puerto Rico, acaecida en 1972; la presidencia de Richard Nixon; la guerra de Vietnam; las huelgas obreras; los enfrentamientos entre quienes bregaban por la permanencia del E. L. A. y los defensores de la independencia; el convulsionado clima universitario.

¹³ La comparación con *La charca*, novela naturalista de fines del XIX de Manuel Zeno Gandía, es inevitable y ha sido el mismo Sánchez el primero en establecer el vínculo: “Me parece que la novela, ya sea vista como una novela de humor, es una novela trágica, realmente angustiada, porque lo que estamos viendo es una ‘crónica de un mundo enfermo’, como diría Manuel Zeno Gandía, una especie de ‘charca’ de nuestros días” (Calaf de Agüera 1979: 74).

¹⁴ Sin lugar a dudas, otro aspecto jerarquizado es la lengua, particularmente explorado desde las formas del habla popular. A partir de él, Sánchez despliega su propósito de rescatar los matices del español puertorriqueño. Para el examen de esta cuestión sugerimos muy especialmente Ramos (1982: 8); Barradas (1981: 42) y Barradas (1992: 2).

construcción de identidades donde la imagen de país que proyecta cada modulación es el resultado de un ejercicio en el cual el yo se desdibuja en un nosotros para autodefinirse en relación con un sujeto plural “alterno, descentrado y heterogéneo” (Ortega 1995: 11)¹⁵.

Así, un Puerto Rico se dibuja a través de quienes lo miran y padecen desde posiciones privilegiadas predicándolo, en palabras de Graciela Alcántara, como “apostento tropical de lo ordinario, trampolín de lo procaz, paraíso cerrado del reloj” (49) o, en términos del razonamiento elemental y “enjaretado” (73) de Benny, sumido en una “atángana” (126) sin retorno.

Es el mismo Puerto Rico dividido entre “los que tienen la sartén por el mango y el mango también” (133) y “los de abajo” (85) –como enfatiza el narrador– el que grafica mediante su palabra y consiente en perpetuar, desde la acción política, el senador Vicente Reinoso. Su civismo –alimentado por el “sueño diurno de mando, sueño nocturno de mando” (216) y “la ambición que lo corroe” (216)– echa sus raíces en la *monumentalización* de una genealogía que institucionaliza el olvido. La parodia del discurso político distingue los pasajes en los cuales Vicente Reinoso sella (“estampó su firma”, 92) “su coauspicio de la ley creadora de una galería de los padres de la patria puertorriqueña” (38, 91). La retórica del “correligionario” (37) que demanda su apoyo “con verecundos trinos” (37) devela la ideología de la clase política –vaciada de conciencia histórica inclusiva– y los mecanismos de control mediante los cuales el Estado instituye los modos de organizar el pasado colectivo:

Bustos de cuerpo entero de Wáshington, Lincoln, Jefferson y demás titanes forjadores de la patria puertorriqueña, de manera que nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos descubran en la majestuosidad de la piedra aporreada [...] el reposo de nuestra historia [...] (91).

Frente a las acciones y los discursos a través de los cuales la dirigencia se arroga la misión de preservar el pasado y construir la memoria histórica para la descendencia, cobra relieve el balbuceo de Benny. Los monólogos del joven enamorado de su Ferrari y la ironía que descarga el narrador cuando interviene en su fluir y remarca la limitación intelectual que se traduce en lengua vacilante, repetitiva, enajenada, constituyen instancias donde la interpelación de *La guaracha* a la experiencia colonial se vuelve altamente mordaz¹⁶. No nos referimos tan sólo al patetismo con que el gesto paródico realza las inflexiones más desarticuladas de quien encarna los titubeos verbales de la llamada, por

¹⁵ En atención a este aspecto Gelpí apunta que “la novela despliega una división en el sistema pronominal: un nosotros, los aliados (el narrador y los personajes que carecen de poder) lucha contra un ellos, los enemigos o personajes poderosos” (Gelpí 1993: 162 s.). Desde este planteo binario *La guaracha* adquiere, para el crítico puertorriqueño, dimensión épica. Véase también González Echevarría (1983).

¹⁶ A continuación, un fragmento de un monólogo de Benny: “O SEA QUE que lo importante es que la juventud moderna tenga voz, que la juventud está necesaria de oídos, los jóvenes tenemos material que decir, ideas del arreglo de la vida que los jóvenes tienen escondidas en el seso. O sea que los jóvenes tenemos un gran futuro en el porvenir. O sea que por ejemplo no es bien que todo muchacho de dieciocho años no tenga su maquinón. O sea que yo no digo que tenga un Ferrari que sería lo justo ya que uno no vuelve a tener dieciocho años que es uno de los problemas bien problemas. O sea pero que realísticamente hablando que tenga su Ford, que tenga su Toyota, que tenga su Datsun [...] O sea que la rebeldía o la furia o la corajina son naturales porque ningún tineger puede pasarse sin la amistad de su carro [...]” (188).

el propio Sánchez, “generación o sea”¹⁷. Creemos que el balbuceo de Benny excede los marcos de la incompetencia lingüística y debe ser calibrado en función de los verdaderos lugares hacia donde se dirige la aseedura sancheana, esto es, hacia las instituciones encargadas de la formación de ciudadanos pensantes:

O sea que los maestros de la Universidad de Puerto Rico la han cogido conmigo: o sea que cuento chino la Universidad de Puerto Rico, basura en tarjetitas. O sea que hay que copiar tanto que duele la mano [...] y algunos maestros quieren que uno piense. O sea que yo pienso que si uno piensa se le acaba el pienso y después cómo piensa lo que le falta por pensar (130).

La generación que encarnan Benny y sus amigos “representa –como señala Gelpí (1993: 43)– la inversión de la juventud letrada a la cual Pedreira dirige *Insularismo* y en la cual cifra ‘la luz de la esperanza’”¹⁸ y, podríamos agregar, los hombres de la política, el reverso de los miembros de aquella elite intelectual capacitada para el ejercicio de la gobernabilidad. Sin embargo, si desde este ángulo *La guaracha* se contrapone a *Insularismo* por parecer más inclinada a cancelar que a admitir la viabilidad de proyectos transformadores del estatus, desde la pugna ideológica que desoculta el atentado contra los separatistas en la Facultad de Ciencias Sociales, releva figuras antagónicas de aquéllas, restituyendo la fuerza indeclinable de otra tradición de pensamiento¹⁹:

[...] la bomba de alto poder destructivo estalló en las oficinas de los profesores políticos, agitadores, extremistas de siempre. En añicos, en reguerete desparramado, en constelación de cantos: efigie de los barbudos Betances y Hostos y De Diego: la bandera puertorriqueña fraccionada en trapería roja, blanca y azul; los discursos de Albizu Campos ennegrecidos por la chamusquina (213).

El ideario anticolonialista recompuesto en perspectiva genealógica despunta en los nombres de quienes cimentaron los comienzos (Said 1975: XIII) o estimularon la continuidad del espíritu emancipador ligado a la acción política en Puerto Rico. Gana profundidad histórica contraponiéndose a la galería de próceres que, legitimada desde el poder (Wa-

¹⁷ En 1972 Sánchez publica “La generación o sea”, ensayo de la serie “Escrito en puertorriqueño”. Motiva este trabajo la respuesta que, en su calidad de profesor de la U. P. R., recibe nuestro autor por parte de un alumno: “O sea que el personaje se suicida a sí mismo con pastillas de dormir, o sea que el personaje se mata a sí mismo, o sea con una dosis grande de supositorios” (1994: 51). El ensayo toma como punto de partida la repetición de la frase “o sea” –angustioso “recurso ciego de la lengua” (52)– y desde ella analiza las mutilaciones y la imposibilidad del manejo de la palabra “firme, profunda, clara [...] pese a la mentira burocrática del bilingüismo” (53). Desde luego, la reflexión no acaba en el señalamiento de las incorrecciones verbales; va más allá para atacar “la educación ambivalente, colonizada y colonizadora del hogar y la escuela” (53), donde la palabra “ha sido expulsada de la región de la inteligencia” (51).

¹⁸ Hacemos referencia al clásico ensayo *Insularismo*, de Antonio Pedreira, considerado como texto fundacional del nacionalismo cultural puertorriqueño y donde se recortan las figuras del intelectual –encarnada por el propio autor– y la de los jóvenes ilustrados, a quienes aquél vislumbra en tanto sujetos políticos capaces de “inyectar sanidad, sangre nueva, optimismo y alegría en el cuerpo desgastado de la sociedad” (Pedreira 1970: 170).

¹⁹ El atentado, recordemos, marca la irrupción de una generación joven inmadura para el ejercicio de una “Ciudadanía Responsable” (91) aunque no restringida en convicciones aliadas con la ideología dominante, y revela el perfil de sus mentores, intolerantes ante la disidencia como quienes detentan el poder gubernamental.

shington, Jefferson, Lincoln) pretende fijar los comienzos de la “patria puertorriqueña” en la fractura del 98 y el cambio de dominación. Ni el relevo de nombres propios que el Estado consiente y desde el que propulsa la alteración violenta de los contenidos del pasado ni las generaciones en las que arraiga el “sentimiento nordofilico” (191) suturan, pues, el horizonte de ideas de la novela. La tradición independentista forjada por aquellos hombres que imaginaron un destino republicano para la isla como vector de un proyecto más vasto, de filiación antillana e hispanoamericana, germina en reducidos sectores universitarios y cobra ímpetu en la perspectiva esperanzada de una juventud que recoge su legado:

Sueño vivo, sueño agazapado en la mirada como el sueño vivo, agazapado en la mirada de los muchachos y las muchachas que altisonan y venden *Claridad* y *La Hora*, indiferentes al carro que chilla y huye: *comunista vete pa Cuba*. Menos el sueño trémulo y hondo de los muchachos y las muchachas que se citan en el café La Tahona [...] Sueño vivo, sueño trémulo o esa transparencia agresiva que se muda o demuda en los rostros que oyen hablar a Mari Bras: deslumbrados porque la historia los invita a hacer el viaje [...] rostros que desarmen la noche en una pasquinada, rostros hermanados en el odio a Nixon y Pinochet (128)²⁰.

Como contra-cara de la generación vaciada de civilidad y de conciencia histórica, el narrador compone la imagen de otra juventud madura en el discernimiento que sigue pulsando los anhelos de quienes pensaron y soñaron la nación puertorriqueña. La descripción de estos jóvenes que contrabalancean desde su apasionamiento la apatía de aquellos ganados por las políticas diluyentes de la memoria cultural, se apoya en formas y modulaciones que connotan matices cercanos a lo épico. La voz del narrador abandona el registro de la parodia y la ironía para impostarse grave, valorativa, y delatar la filiación de su horizonte ideológico al de esos jóvenes sobre los que proyecta su mirada. La sucesión de construcciones nominales –subordinantes de la acción de los sujetos al motor imaginario que la desencadena– se afirma en el soporte rítmico e intensificador de sentido suministrado por la anáfora y la repetición, enalteciendo la figura de quienes alimentan y en quienes se cifra la expectativa de variar el curso del destino. La noción de futuro y de parentesco filial robustecida por la metáfora del “sueño” y el sentido de misión histórica (“la historia los invita a hacer el viaje”) se opone a la debilidad de los vínculos del grupo de “amiguetes” (86) que rodea a Benny. Mientras éstos, “ajenados y olvidados de la hazaña colectiva” (71), se hacen cómplices en una “fraternidad piscinatoria y cumbanchera, tabernáculo de la hombruna idiotez” (190), los otros se vislumbran como artífices de un futuro alterno para el país, hermanados en acciones que “lanzan el pecho hacia el mañana porque en sus manos les conversa la construcción de la libertad” (128)²¹.

Los poderes de la música

¿Es posible vislumbrar una imagen de “comunidad de destino” que logre desapegarse de los desequilibrios y el caos que segmentan el Puerto Rico que nos devuelve *La*

²⁰ El destacado es de la fuente.

²¹ Coincidimos con Arce de Vázquez (1998: 584) cuando señala que en la construcción de este grupo de jóvenes Sánchez proyecta una mirada esperanzada.

guaracha? ¿Cuáles son los referentes capaces de fomentar el sentido de pertenencia cuando el Estado se adelgaza en espesor simbólico hasta perder su facultad de configurar identidades colectivas? ¿Dónde se afina el sentido de pertenencia cuando, como muestra la novela, las políticas digitadas desde el “zorral gubernativo” (82) tienden más al descentramiento que a la cohesión de lazos de solidaridad?

Las respuestas no las hallaremos, seguramente, por el lado de las brechas que, en el plano de los personajes, separan de manera taxativa visiones de mundo desencontradas. Menos aún en el “tapón” si lo pensamos, de modo excluyente, como “metáfora” de la “semiosis colectiva” (González 1984: 183), “alegoría” de “la realidad nacional” (Beauchamp 1985: 180) o “símbolo” de la “estructura capitalista-colonial” (Arce de Vázquez 1998: 584), opciones emparentadas por atribuir a la encerrona vehicular una eficacia representativa y totalizadora de la encrucijada puertorriqueña.

Sin cancelar estas interpretaciones decidimos apartarnos de ellas para leer el “tapón” más que desde el sentido de parálisis que, sin duda, despliega, desde el de movilidad y descentramiento que también proporciona. Dicho de otro modo, lo pensamos como recurso anecdótico a través del cual Sánchez encuentra en el congelamiento de la rizomática urbana el estado de reposo propicio para mostrar facciones del rostro puertorriqueño que la ciudad –en su fluir incesante– disuelve en la mezcla o borra en la despersonalización.

Sin esquivar el señalamiento del destino sujeto a voluntades imperiales –“colonia sucesiva de dos imperios”– y la intensificación de la insularidad sobre-impuesta a Puerto Rico por el lazo centenario, determinante de su carácter a caballo entre la pertenencia y la exclusión –“Isla del archipiélago de las Antillas”, “desamparada isla”–, Sánchez separa Estado de Nación objetivando la fisura insalvable que los distancia. De este modo, en el deslinde entre los estamentos jurídico-administrativos y las formas de comunalidad auspiciatorias de nuevas alianzas al margen del poder, vindica la facultad de concitar las identificaciones colectivas que reserva la música popular. La *guaracha* del Macho Camacho que suena ininterrumpidamente desde todas las radios encendidas adquiere, entonces, nuevos significados.

Frente a la dislocación y al vacío generados por las políticas del Estado, modeladoras de un país cuyos habitantes tienen la ciudadanía norteamericana, donde las fiestas cívicas se sustituyen por festivales (“Primer Festival Nacional de Batutas”, “Primer Festival de Comelones de Morcilla”, “Primer Festival Nacional de Monaguillos”, 36-37), en el que el inglés “chapurreado [...] metralla” (179), pronunciado “de a dos chavos” (238), delata las incomodidades y las interferencias de la lengua impuesta sobre las lenguas heredadas y donde el procerato forja la noción de patria en héroes transatlánticos, la *guaracha* se erige, por excelencia, en referente de la puertorriqueñidad²². A contrapelo, pues,

²² La elección de este referente, debemos agregar, no deja de actualizar las corrientes y los debates de la crítica cultural y literaria en torno a la “alta cultura” y la “cultura popular”, esto es, al peso que cobran los “bienes restringidos” y los “bienes ampliados” (Bourdieu 1980) en la formación de las identidades nacionales, la legitimidad de los vínculos entre cultura popular y formaciones nacionales (Ortiz 1996, Rowe/Schelling 1993, Martín-Barbero 1987), y, muy especialmente, la disyunción entre la lógica de los objetos (Baudrillard 1979) regulada por el mercado y la lógica de apropiación, de “uso táctico” (Bourdieu 1980), de “negociación” (García Canclini 1989) de esos objetos por parte de las comunidades que les dotan de sentidos, muchas veces, insospechados por el aparato de la industria cultural.

de la parálisis, de las incisuras del país y de los efectos alienantes provocados por los discursos de los medios, la canción desata el movimiento y atraviesa fronteras haciendo ostensible su fuerza de convocatoria.

Este sentido no surge, por cierto, en aquellos pasajes donde la voz del narrador contrasta irónicamente el desgarró social con los versos de la guaracha, celebradores de una igualdad inexistente²³. Va tramándose en la continuidad de aquellos otros que se desvían hacia la descripción para registrar las particularidades de la música y sus efectos sobre el espacio y los cuerpos o que, tamizados por el tono reflexivo, rescatan el carácter referencial de la guaracha, como lugar de mediaciones donde se procesan sentimientos y afincan identidades.

Una comunidad de experiencia comienza a insinuarse aquí en los compases que abren “los sonos desveladores de la guaracha” (22):

[...] las trompetas hienden los surcos, las trompetas hablan de ritos clandestinos, las trompetas hablan de cuerpos montados, las trompetas hablan de cálidos encuentros de una piel con la otra, las trompetas hablan de ondulaciones lentas y espasmódicas [...] (22).

La personificación de los instrumentos prefigura el rol protagónico que desempeña la canción. La fuerza penetrante del sonido anticipa su avasallamiento ilimitado de todos los espacios y su lenguaje persuasivo llama al encuentro de los cuerpos. La perspectiva del narrador –descentrada por la ubicuidad e inconstante como el ritmo expansivo y retráctil de la guaracha– sale y vuelve a la escena del tapón para exhumar estos y otros sentidos, a través de imágenes que promueven un “efecto de creencia” más que de realidad (Bourdieu 1995).

Los momentos de fuga acrecientan en escala el impulso invasor de los acordes para los cuales no hay obstáculos ni distinción de clase. Con la violencia de un “río desbordado” (226) la guaracha entra en la casa del senador; “inflama los diplomas plastificados que cuelgan de las paredes” (164) del consultorio del psiquiatra donde está su mujer; “sus fusas y semifusas” se filtran “por las esquinas, por los recovecos, por el trípode de japería, por el cuadro con cisne en lago idílico, por el cuadro de *La última cena*” (125) del departamento donde le espera su amante. Del mismo modo, en precipitado e incontenible avance, esa música que se adueña de los espacios alterando la fisonomía de los interiores mediante la difusión del color y el aroma que los compases traen consigo –“barniza y olora el apartamento” (84)– se apodera del tapón e imprime su ritmo a la marcha del tránsito detenido: “la multitud autosa, la multitud carrosa, la multitud encochetada, frena, guarachea, avanza, frena, guarachea, avanza, frena, guarachea, avanza” (68).

La dinámica repetitiva y morosa que marca el pulso del desplazamiento vehicular se contrapone a la movilidad y el arrebató que despierta la canción en los cuerpos y las subjetividades de *los de atrás*. Desde este ángulo el narrador revierte la ansiedad y la quietud del atascamiento al registrar la conversión de la carretera en escenario propicio para

²³ Arce de Vázquez realiza un pormenorizado análisis de la guaracha, en su aspecto formal y de sentido, y apunta que “el texto de la guaracha señala uno de los signos alarmantes de la realidad puertorriqueña del presente: el hedonismo –culto al placer– como mecanismo para aturdirse, acallar la conciencia y eludir toda responsabilidad” (1998: 581).

la fiesta, donde los que son llamados por el ritmo envolvente de la melodía, improvisan un espectáculo sesgado por el exceso. Una puesta en escena multitudinaria donde se mezclan “la rebeldía política y la energía erótica” (Martín-Barbero 1987: 211).

En efecto, la *espectacularización* es el rasgo que domina el repertorio de imágenes descriptivas de la danza y el canto. Ya sea en visión panorámica, siguiendo “los culazos olímpicos de unas hembras” que “brincan por sobre las capotas, levantándose las faldas, soltando sudores por los goznes, retando al sol, jugando, bailando, gritando” (153) o adentrándose en la guagua “incendiada por las palmadas y las figuras de los que rompieron a bailar y bailotear en el pasillo estrecho, sobre los asientos, sobre el torno, la espalda del chófer hecha tumbadora” (22), la mirada traduce en imágenes concatenadas de fuerte impacto visual, cinético, el desborde y la vertiginosidad propulsados por la música. Sin impostaciones correctoras o enjuiciadoras del “danzado desenfreno” (20), la voz del narrador enfatiza el excedente de sensualidad que reserva el son y libera los cuerpos danzantes: “afro que guía, senos retóricos, ojos que hablan un lenguaje cargado de intenciones” (153); “los pechos golpean las costuras [...] las caderas se dejan caer en remolino y la cintura las recoge en remolino” (202).

El sensualismo exacerbado en las formas y los movimientos del cuerpo femenino se mixtura con el sentido religante que adquiere la corporalidad cuando el narrador abandona el gesto descriptivo para hundirse en los mundos interiores y rescatar –en clave reflexiva– el *pathos* compartido: “una alegría ceremonial, culto oficiado en cada rincón del cuerpo, cuerpo elevado esta tarde a templo de sudor” (202).

En el proceso que va de los primeros acordes o el tatarreo de un personaje al son que trasvasa las incisuras, se apodera “de punta a punta” (220) de la geografía isleña y se levanta “arrasadora consigna” (23) “que se ha quedado con el país, bebido el país, chupado el país” (98), la canción lejos está de ser vehículo que alimente conductas evasivas o adormezca las conciencias²⁴. Su emplazamiento y con él, el emplazamiento de los márgenes –“no como tema sino como enzima” (Martín-Barbero 1987: 229)– no suscribe a interpretaciones maniqueas de lo popular ni resiste lecturas que pretendan iluminarlo desde la óptica del populismo²⁵.

Ya sea a través de los adjetivos en los que hace recaer el poder con que cautiva –“Altamente procedente es la vacunación contra La guaracha del Macho Camacho en todo el territorio nacional” (83-84); “el genterío ha declarado este miércoles como día nacional de la guaracha” (220)– o en las metáforas y atributos que elige para nombrarla o definirla –“evangélica oda al contento y al contentamiento” (24), “salsa eclesiástica”

²⁴ Uno de los primeros en señalar la existencia de dos lógicas culturales en la novela –“cultura de masas”, cultura oficial dirigida desde el poder para las “masas”, y “cultura popular”, “cultura producida desde los sectores marginales de la sociedad de clases”– fue Julio Ramos (1982: 25). Esta distinción es clave para comprender la incidencia de la guaracha en el plano de las subjetividades, más allá del protagonismo que, en calidad de éxito musical del momento, le asignan las intervenciones del locutor radial.

²⁵ Esto es, al no adherir a la perspectiva de la manipulación ni idealizar la guaracha desde una concepción populista de la cultura, donde la verdad de lo popular sólo puede hallarse en los orígenes y no en los procesos que transforman esos orígenes, Sánchez jerarquiza el orden de las experiencias y las dinámicas de reapropiación que funcionan en el engranaje del consumo; mecanismos de fecunda creatividad que hacen del uso un lugar de mediaciones y a través del cual los sujetos resemantizan los “bienes amplios” (Bourdieu 1980).

(73)–, el narrador descubre tanto la trama de identidad que reformula la canción como las alianzas e impugnaciones que se actualizan en su puesta en escena callejera. Consagrada, pues, “objeto de culto casi religioso” (Pacheco 1995: 87), reverenciado (99), que transforma los cuerpos en “templos” y el canto en comunidad de voces fundidas por el sentimiento compartido, la guaracha –en su carácter de signo de la música popular urbana nutrida de raíces hispánicas y negras– se entroniza como emblema de la puertorriqueñidad y sus “gloriados sonsones” (115) no invitan al festejo evasivo y alienante:

[...] poco a poco traído son, traído a capella, traído por una garganta anónima, anónima y colectiva, anónima, colectiva y domesticada [...] transforma su poco a poco en susurro agrio, ensordecedor, susurro y bayoya y gufeo como dogma nacional de salvación [...] (31).

La impostación vocal de la multitud condensa en los términos que predicán la garganta el sentido de comunidad de experiencia proporcionado por la música así como el de afirmación ciudadana que suministra el canto cuando se “transforma” en “dogma nacional de salvación”, en vehículo de interpelación y resistencia.

¿Cuál es la acción que acomete la voz coral que canta la guaracha? ¿Hacia dónde se dirige ese “susurro” que acrecienta su volumen hasta hacerse “ensordecedor” y fundir el tono alegre y festivo con el “agrio” y solemne?

Si la valoración de lo popular en el proceso histórico de constitución de las formaciones nacionales “se lleva a cabo en la medida en que la nación es una utopía, un proyecto” (Ortiz 1996: 37), tal vez como en ningún otro plano de la novela, sea en los sentimientos compartidos que activa la guaracha y en la acción celebradora que patrocinan las voces cantantes, donde Sánchez radicaliza con mayor contundencia la “comunidad imaginada” (Anderson 1993) puertorriqueña. Una nación cuyo “destino político incautado” (Ortega 1991: 76) no ha logrado desactivar, como muestra la novela, la vitalidad ni los procesos de reconocimientos colectivos que animan las expresiones populares. Y entre ellas, la canción se alza enérgicamente marcando el territorio de una identidad y una ciudadanía que las voces proclaman solemnes, al “entonar [la guaracha] con brío reservado a los himnos nacionales” (23)²⁶.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aparicio, Frances (1993): “Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña”. En: *Revista Iberoamericana*, 162-163, enero-junio, pp. 73-93.
- Arce de Vázquez, Margot (1998): “Luis Rafael Sánchez: *La guaracha del Macho Camacho*”. En: *Obras Completas*, Vol. 1: *Literatura Puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 569-587.
- Barradas, Efraín (1981): *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Río Piedras: Edit. Cultural.

²⁶ Hablamos de ciudadanía en el sentido de práctica social cuyo “ejercicio [...] no se confunde con el territorio en el que se realiza” (Ortiz 1996: 139).

- (1992): “Jangueando con el o sea: Luis Rafael Sánchez y el español puertorriqueño”. En: *La Torre*, Año VI, n° 22, pp. 185-197.
- Baudrillard, Jean (1979): “La implosión del sentido en los media y la implosión de lo social en las masas”. En: *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*. Madrid: CIS.
- Beauchamp, José (1985): “*La guaracha del macho Camacho*. Lectura política y visión de mundo”. En: Hernández Vargas, Nélica/Caraballo Abréu, Daisy (eds.): *Luis Rafael Sánchez: Crítica y Bibliografía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 155-207.
- Bourdieu, Pierre (1980): *La distinción*. Paris: Minuit.
- (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Calaf de Agüera, Helen (1979): “Entrevista a Luis Rafael Sánchez”. En: *Hispanamérica VIII*, 23-24, pp. 71-80.
- Cornejo Polar, Antonio (1982): *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Edición de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2000): “Introducción”. En: Sánchez (2000), pp. 9-75.
- Flores, Juan (1997): “Memorias (en lenguas) rotas/ Broken English Memories”. En: *La venganza de Cortijo y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, pp. 69-88.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.
- Gelpí, Juan (1993): “El clásico y la reescritura: *Insularismo* en las páginas de *La guaracha del macho Camacho*”. En: *Revista Iberoamericana*, 162-163, pp. 55-73.
- González, Anibal (1984): “*La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez”. En: *Revista Interamericana de Bibliografía* (Chile), Vol. XXXIV, pp. 419-424.
- González Echevarría, Roberto (1983): “La vida es una cosa *phenomenal*: *La guaracha del Macho Camacho* y la estética de la novela actual”. En: *Isla a su fuego fugitiva*, Madrid: José Porrúa Turanzas, pp. 91-102.
- Márquez, María Sola (1979): “Puerto Rico entre amos y guaracha: Novelas de Enrique Laguerre y Luis Rafael Sánchez”. En: *Sin Nombre*, Año VII, 12, pp. 57-78.
- Martín-Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gilli.
- Morales, Ángel (1985): “Consideraciones sobre *La guaracha del Macho Camacho*”. En: Hernández Vargas, Nélica/Caraballo Abréu, Daisy (eds.): *Luis Rafael Sánchez: Crítica y Bibliografía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 63-93.
- Ortega, Julio (1991): *Reapropiaciones: cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones de la Universidad.
- (1995): “Identidad y posmodernidad en América Latina”. En: *Estudios. Revista de Investigación Literaria*, Año 3, n° 6, julio-diciembre, pp. 9-22.
- Ortiz, Renato (1996): *Otro territorio*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Pacheco, Carlos (1995): “Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima-Berkeley), año XXI, n° 42, pp. 57-73.
- Pedreira, Antonio (1970) [1934]: *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Edil.
- Ramos, Julio (1982): “*La guaracha del Macho Camacho*: texto de la cultura puertorriqueña”. En: *Texto Crítico*, Año 8, 24-25, pp. 171-183.
- Rowe, William/Schelling, Vivian (1993): *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo.
- Said, Edward (1975): *Principios: Intención y Método*. Nueva York: Libros Básicos.
- Sánchez, Luis Rafael (1976): *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1988): *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hannover: Ediciones del Norte.

-
- (1994): “La generación o sea”. En: *La guagua aérea*. Puerto Rico: Editorial Cultural, pp. 51-54.
 - (2000): *La guaracha del macho Camacho*. Madrid: Cátedra.