

Rita De Maeseneer y Carmen A. Pont\*

## ⇒ José Rosa y *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez: texto, iconotexto y palimpsesto\*\*

**Resumen:** La edición de Cátedra de *La guaracha del Macho Camacho* (2000) de Luis R. Sánchez lleva en su portada una reproducción incompleta de un llamativo cartel del artista puertorriqueño José Rosa. Esta obra, un iconotexto que estudiamos y reproducimos íntegramente, incorpora una rica serie de citas –falsas y verdaderas– de *La guaracha*. Proponemos un recorrido interpretativo de la configuración visual y textual de esta imagen, creada con otro fin que el de servir de pórtico a la novela. Con ella Rosa condensaba ya en 1977 de manera sorprendente muchos de los enfoques que los críticos literarios de Sánchez sólo desarrollarían mucho más tarde: la desacralización, el enmascaramiento racial, sexual y social, la dictadura del ocio y del consumo, el barroquismo... Como copista infiel y retozón, Rosa reinterpreta *La guaracha* insertando su autobiografía en ella y sobre todo insistiendo en que oigamos su trasfondo sonoro más profundo hecho de violencia, de racismo, de explotación y de exclusión.

**Palabras clave:** Intertextualidad; Iconotexto; José Rosa; Luis Rafael Sánchez; Puerto Rico; Siglo xx.

### 1. Rosa y Sánchez: ¿un acercamiento fortuito?

En la portada de la primera edición de *La guaracha del Macho Camacho* de 1976 una mujer mulata lleva una corona de plumas amarillas y rojas en la cabeza y le muestra su trasero al lector.<sup>1</sup> Bastante distinta resulta la imagen en la cubierta de la edición de

---

\* Rita De Maeseneer es profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Amberes. Está especializada en literatura caribeña. Carmen Ana Pont es doctora en Literatura Francesa (University of Wisconsin-Madison) y en Literatura Hispanoamericana (Université de la Sorbonne Nouvelle). Actualmente estudia la literatura puertorriqueña, la autobiografía y la relación imagen/palabra. Es investigadora en la Universidad de Amberes.

\*\* El presente trabajo está enmarcado en un proyecto de investigación subvencionado por la Universidad de Amberes: “‘Imaged Words’: A Literary Exploration of the Visual Arts in Puerto Rico since 1950”. Agradecemos muy particularmente a Margarita Fernández Zavala por habernos facilitado gran parte de la documentación sobre Rosa y al artista, quien nos permitió reproducir íntegramente su cartel. Damos las gracias a Jean-René Cudell, Rosa Guzmán, Josefá Santiago, Flavia Marichal, Iris Rodríguez y Herman Braet por su inestimable ayuda.

<sup>1</sup> La reproducción de esta portada se encuentra en la edición de Cátedra (Sánchez 2000: 96). De ahora en adelante sólo citaremos las páginas correspondientes de esta edición.

Cátedra que en 2000 consagró al autor y cuya presencia en la primera plana del libro nos explica su editor:

La portada de esta edición reproduce un cartel serigráfico<sup>2</sup> del artista puertorriqueño José Rosa [1939], inspirado en dichos y frases de *La guaracha*, que aparecen casi como un jeroglífico y como fondo para las figuras danzantes enmascaradas. El cartel, realizado con motivo de la exposición de la obra del artista en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, en 1977, podría verse como una interpretación de la novela (75).

Como lo indica Arcadio Díaz Quiñones (2000: 75), el cartel serigráfico de José Rosa no fue creado para esta edición de *La guaracha*. Por esta razón se ha suprimido la parte superior de éste de la portada, ya que contiene información aparentemente desvinculada de la novela, por lo menos a primera vista. El cartel constituye un buen ejemplo de lo que se ha definido como “iconotexto”: una obra de arte construida a partir de signos visuales y verbales en la cual el texto y la imagen forman un conjunto insecable, un todo indivisible en sus partes. El iconotexto puede surgir de la colaboración estrecha entre un artista visual y un escritor, como también puede ser la obra de una única persona (Wagner 1996: 15; Montandon 1990a: 7).

En vano buscamos el nombre del creador de este iconotexto en la novela. No aparece en una de las menciones más importantes de *La guaracha* a los artistas visuales puertorriqueños de sus tiempos. Es el momento en que Graciela –principal portavoz del *horror vacui* de la novela– piensa rellenar “unos espacios sobrantes con cosas de aquí”, idea de la que desiste finalmente:

[...] yo quisiera llenar unos espacios sobrantes con cosas de aquí, también los del patio son hijos de Dios: democrática, bien maquillada, objetiva, algo de ese Homar, algo de esa Myrna Báez, algo de ese Martorell: pero son tan trágicos que si los coloco en el comedor quitan las ganas de comer, que si los coloco en los dormitorios quitan las ganas de dormir, que si los coloco en la sala quitan las ganas de charlar. [...]. Llenar los espacios sobrantes con viñetas en porcelana de Sèvres (290).

Es preciso señalar que José Rosa fue estudiante de uno de estos artistas que menciona Graciela: Lorenzo Homar (1913-2004), uno de los exploradores más meticulosos de las cualidades plásticas de la letra, un maestro del texto como imagen.<sup>3</sup> Pero antes de estudiar con Homar, había sido discípulo de otro artista puertorriqueño, Rafael Tufiño (1922). Ambos maestros de Rosa tuvieron vínculos estrechos con la División de la Educación de la Comunidad (DIVEDCO).<sup>4</sup> Es en esta división gubernamental donde se

<sup>2</sup> Este tipo de cartel (una serigrafía) se imprime a través de una pantalla de seda. Se llama: “Gráfica de José Rosa”, es de agosto de 1977 y su tamaño es de 21,5 x 15,5 pulgadas (54,6 cm. x 39, 4 cm.). La colección de ensayos de Luis R. Sánchez *No llores por nosotros, Puerto Rico* (1998) también lleva una obra de José Rosa en la portada, aunque su mensaje (letras sueltas incorporadas a un conjunto de arquitecturas) resulte difícil de descifrar.

<sup>3</sup> Fue Rosa quien al jubilarse Homar en 1973 ocupó su puesto de director del Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña hasta 1986.

<sup>4</sup> División creada por el gobernador puertorriqueño Luis Muñoz Marín en 1952 que se proponía, entre otras cosas, erradicar el analfabetismo de las zonas rurales de la isla.

dieron cita durante los años 50 importantes escritores como René Marqués, Emilio Díaz Valcárcel, Pedro Juan Soto y artistas gráficos como Homar y Tufiño. Los historiadores del arte nos recuerdan que esta estrecha cooperación tuvo como una de sus consecuencias “el desarrollo de un cuerpo de obras gráficas que tienen la literatura como punto de partida” (Benítez 1998: 119). José Rosa es sin duda un heredero directo de esta tradición artística puertorriqueña, aunque quizá sea primero –y por vocación– un poeta que se adentró en la misteriosa vía de la letra, del jeroglífico y de la caligrafía.<sup>5</sup> El silencio de Graciela es elocuente, porque subraya una vez más su estado depresivo y su alta posición social en la novela. Lo lúdico y “lo plebeyo” –que caracterizan una parte importante de la obra de José Rosa– no pueden entrar en la casa de Graciela Alcántara.

No es coincidencia el que José Luis González yuxtaponga ya en 1979 en “Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy” las obras de José Rosa y de Luis Rafael Sánchez a partir de un mismo “modo de vivir la vida que viene radical y agresivamente *desde abajo*” (González 1989: 93). Una primera aproximación al cartel produce un vértigo igual de alucinante que una lectura inicial de *La guaracha*: ambas obras dan lugar a múltiples interpretaciones y producen una sensación de *horror vacui*. De hecho, Margarita Fernández Zavala, nos propone un resumen de los grandes temas de la obra de José Rosa, síntesis que podría aplicarse fácilmente a la novela de Sánchez: “lo religioso, la muerte, los vicios, el pecado, el amor, la sexualidad, la fiesta, el baile y el ideal político son recurrentes a través de toda su producción artística” (Fernández Zavala 1998: 20). Al igual que en *La guaracha* donde se produce una pugna entre la letra y la música (Alonso 1985), en el iconotexto de Rosa se enfrentan (y se confunden) la imagen y la palabra.

Proponemos, por tanto, partir de un recorrido del cartel para comprender hasta qué punto éste sugiere ya desde 1977 una serie de lecturas de *La guaracha* que la crítica literaria desarrollaría en estudios ulteriores. Primero examinaremos las figuras del cartel en su totalidad, para luego concentrarnos en dos de sus atributos: la máscara y la aureola. Luego presentaremos un estudio pormenorizado de “la sopa de letras” (257), ese telón de fondo sobre el cual Rosa proyecta los “personajes” danzantes de su cartel. Comentaremos entonces el incisivo marco que utiliza Rosa para contener su iconotexto y cerraremos con una reflexión general sobre las cubiertas y sobre el simbolismo particular que encierra la portada de *La guaracha*.

## 2. Las figuras en su totalidad

El número de los “personajes” representados en el cartel no puede ser más simbólico: aparecen tres figuras. La mágica cifra tres recorre *La guaracha* a diferentes niveles. La intriga se asienta en estructuras triangulares que se ven subvertidas. La trinidad de la

<sup>5</sup> En su conversación con Héctor Monclova Vázquez, José Rosa se presenta como “un pintor que quería ser poeta” (Monclova Vázquez 1995: 17). El cartel de Rosa estudiado aquí no es el único en establecer un rico diálogo con un texto literario. La serigrafía que lleva por título *El abrazo* (1981) contiene una cita del poeta insular Vicente Rodríguez Nietzsche (1942) y otros elementos muy similares a los del cartel de *La guaracha*. Véase: <<http://cuarto.quenepon.org/bienal/>>.

“sagrada familia”, la de “los de arriba”, constituida por Vicente, Graciela y Benny, se ve descompuesta, ya que Vicente forma otro triángulo con su propia esposa y la China Hereje. La trinidad de “los de abajo”, formada por la China Hereje, el Nene y Doña Chon, implica estructuras familiares deficientes en las que se destaca la ausencia del padre, no nombrado (en el caso de Doña Chon) o ausente (el tomatero emigrado a los Estados Unidos, en el caso de la Madre).<sup>6</sup> Las tres figuras se podrían asociar asimismo con las tres Antillas hispanohablantes. Por su tamaño, la figura central se identificaría con Cuba, o –pensando en la posición geográfica–, con la República Dominicana. Esta hipótesis no deja de tener interés: “el tapón político” se podría aplicar también a estas dos Antillas. Aunque no abundan las referencias a ellas, salvo mediante una intertextualidad que remite casualmente a la literatura cubana,<sup>7</sup> en la primera página de la obra encontramos una referencia a este contexto caribeño y a la incómoda posición de Borinquen en él: “Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas” (105). Así *La guaracha* ya anuncia tímidamente la evolución ulterior de la novelística de Sánchez al implicar una ampliación geográfica hacia América (Tineo 1993). A nivel político las tres figuras también pueden referir a los tres estatutos entre los que Puerto Rico oscila: el Estado Libre Asociado (¿la figura del centro?), la independencia (¿la figura de la derecha que mira hacia abajo?), el anexionismo (¿la figura de la izquierda que mira hacia arriba?). Incluso nos podemos preguntar si no podrían representar estas figuras las bases de la estructura étnica de Puerto Rico –negra, española y amerindia– reflejada entre otras frases en “el que no tiene dinga tiene porquero de Trujillo y tiene naborí: todas las leches la leche: el trigüeño subido de aquí” (177). Además, por el exiguo atuendo y por el baile, esta tríada plebeya podría representar también una subversión de las Tres Gracias y ser otra manera de subrayar la pugna entre lo alto y lo bajo. Desde el punto de vista estilístico, finalmente, recordemos que abundan en el texto estructuras trimembres: tríadas nominales y adjetivales, por ejemplo, el famoso “atrapado, apresado, agarrado”, cadencias rítmicas basadas en tres, por ejemplo, en el decasílabo “La guaracha del macho Camacho” (Vaquero de Ramírez 1978: 34).

En cuanto a la identificación de las figuras con algunos personajes de la novela, el que el sintagma la “China Hereje” se encuentre escrito encima del muslo derecho de la figura central, podría dar lugar a una identificación de ésta con la prostituta de *La guaracha*. Si aceptamos que las figuras representan a tres mujeres, las mismas tendrían que ser la China Hereje, Doña Chon y Graciela. Pero a esta última difícilmente se la pueda imaginar bailando una guaracha, esta manifestación de “chabacanería” (137). Acaso las tres figuras, por ser parecidas, son una sola personificación de la bailarina o de la guaracha. En el caso de la obra de José Rosa, el tres apunta también a otro tipo de repetición o de ambigüedad, más bien de índole autobiográfica, ya que el artista fue el único sobreviviente de trillizos.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Como ha observado Juan Gelpi en los apartados “Triadas paternalistas en *Insularismo*” y “Sánchez o la tríada llevada al exceso” (1993: 66-68), tres refiere a toda la estructura familiar, es decir patriarcal, hispanófila y católica, exaltada por Antonio S. Pedreira en su ensayo *Insularismo*, texto que Luis Rafael Sánchez ataca y preserva a la vez en *La guaracha*.

<sup>7</sup> Pensamos, por ejemplo, en la alusión a *Los versos sencillos* de Martí y al poema “West Indies Ltd.” de Nicolás Guillén (139, 217).

<sup>8</sup> Se han interpretado los múltiples autorretratos del artista como una manera de “darles imagen a sus hermanos nonatos” (Fernández Zavala 1995: 18).

Además, las pequeñas ambigüedades inscritas en la ropa, como las ligas asociadas con la femineidad y sin embargo representadas de forma muy fálica, el contraste entre las formas redondas de las nalgas y los senos (sin pezones) y las formas puntiagudas de los codos, los pelos en el pecho ceñidos por un posible corpiño, parecen sembrar cierta duda sobre lo que es realmente femenino en estas mujeres. Éstas se convierten en travestidas/travestís, en medio de un espacio sexual donde nada es lo que es. Lo mismo ocurre en *La guaracha*, donde se crea más de una ambigua sexualidad. En sus páginas aparecen referencias a un “bujarrón”, se calla la palabra “maricón” en “barbero metido a” y se funde con el gentilicio “puertorriqueño” para darnos la palabra “puertorricón” (111, 119, 229). Hay varias remisiones al fetichismo de Benny por su Ferrari. Además, en el caso de la China Hereje, con el “lo mismo pal de adelante que pal de atrás”, se sugiere el variado gusto sexual/musical de la prostituta por la “penetración” (218). También podríamos evocar la divertida escena de seducción de Vicente en la cual constata que “Lola no es Lola, Lola no es Lolo, Lola es Lole: un mariconazo hormonal y depilado” (218, 285).<sup>9</sup>

La posición de las figuras suscita también preguntas y crea una serie de antagonismos que parecen visualizar el carácter contradictorio de la novela a la que remiten. Por supuesto, lo que más se destaca es que las figuras están bailando: así se recupera el movimiento que Luis Rafael Sánchez expresa en su prosa rítmica. Este movimiento se opone al atasco. A diferencia de muchas lecturas que insisten en la charca<sup>10</sup> en la que está pataleando Puerto Rico, algunos críticos abogan por no sólo leer la novela bajo el signo de la parálisis y la asfixia, sino también en clave de movilidad, descentramiento y de liberación (Tineo 2002: 51). Además, la figura central se encuentra “alante”, las dos otras se encuentran “atrás”, remedo de la letra de la guaracha y de la estratificación social evocadas en el libro. La bailarina de la derecha mira para abajo, la de la izquierda mira para arriba. Si consideramos que las tres figuras se encuentran en un solo plano (otra lectura sería que hay un fondo y un primer plano), la figura de la derecha miraría hacia las nalgas de la figura central, y la otra hacia su axila, partes del cuerpo asociadas con sudor y excrementos, con lo soez y lo vulgar que caracteriza la obra de Sánchez. La figura del centro mira también hacia arriba, de manera que no hay contacto entre ellas y se quedan segregadas, atrapadas dentro de sus espacios definitorios. Para que el espectador tampoco se tenga que enfrentar directamente a ellas, escondidas de por sí por la máscara, las tres bailarinas están colocadas de lado.<sup>11</sup> Esto implica que no habrá ni una lectura lineal del cartel ni del texto y que todo, a imagen y semejanza de un país ya torcido (162), a su vez se torcerá.

<sup>9</sup> Barradas (1981: 141-142, nota 8) intuye algo de la ambigüedad sexual en su análisis de *La guaracha*. Se intensifica el tema en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Véase el comentario de Perivolaris (2000: 129-133) acerca del delicioso diálogo de algunas locas sobre Daniel Santos en La Habana, obvio juego intertextual con *De dónde son los cantantes* de Severo Sarduy.

<sup>10</sup> La relación intertextual de *La guaracha* con *La charca* (1894) de Manuel Zeno Gandía es incorporada al análisis de Luis Felipe Díaz (2003).

<sup>11</sup> La postura de perfil y la postura frontal van cargadas de simbolismo, por ejemplo, dependiendo de la época y del país, tienen que ver con la representación del bien y el mal, de lo sagrado y lo profano, de lo noble y lo subalterno (Shapiro 2000: 101, 107, 110).

### 3. Las máscaras y los dobles

Las máscaras, presentes en varias obras de Rosa,<sup>12</sup> están estrechamente relacionadas con la textura narrativa de *La guaracha*, ya que apuntan a otra estructura –también basada en una cifra– que atraviesa sus páginas: el doble. El doble sustenta toda una estructura alegórica de la novela (Rotker 1991; González Echevarría 1983) y se explicita –entre otras manifestaciones– en la repetición (Cruz 1985). La máscara servía en el teatro griego antiguo para representar a dioses y a tipos humanos de diferentes castas y para hacer resaltar más la voz de los actores (Barthes 1982: 81). *La guaracha*, por su parte, explora las esencias psicológicas de la vida puertorriqueña, esos tipos humanos que vamos descubriendo y distinguiendo justamente por los variados timbres, muletillas y matices de la voz. En el cartel de Rosa la máscara anuncia las diferentes caras y poses de los personajes que a veces llevan dos nombres en la novela, por ejemplo, Vicente Reinoso y El Viejo, la Madre y la China Hereje. Según Gabriela Tineo, el mismo texto de Sánchez se construye a partir de un juego doble de enmascaramiento/desenmascaramiento:

por un lado el discurso de los medios enmascara las desigualdades sociales y los desacuerdos socio-políticos actualizando el sentido de que “la vida es una cosa fenomenal lo mismo pal de alante que pal de atrás”, por otro, la realidad las desenmascara al dar cuenta del estancamiento cultural mediante el tapón de tránsito como alegoría (Tineo 1994: 238).

Este despliegue de dobles juega un importante papel narrativo, ya que en *La guaracha*, la voz del locutor de radio alterna con la de un sujeto del enunciado, el Narrador, voz que según algunos críticos, recupera las otras cinco de los personajes básicos. Este Narrador efectúa un juego de desenmascaramiento de cada uno de ellos, como advierte Arnaldo Cruz para el caso de Doña Chon.<sup>13</sup>

En el cartel, la homogeneidad de las máscaras apunta hacia lo cómico (todas ríen) y así se establece cierta igualdad entre las tres figuras. Sin embargo, la supuesta sonrisa parece provenir de un esqueleto. ¿Se trata de otra “Danza mortal” de la obra de Rosa, de una nueva versión puertorriqueña de la danza macabra medieval?<sup>14</sup> Quizá sea la muerte del Nene la que se esconda detrás de esa risa. La máscara del cartel anuncia el final dramático de la novela y las tragedias personales de cada uno de sus personajes que el ambiente festivo de la guaracha, que lo invade todo, parece querer ahogar, cubrir y silenciar. Tal vez aquí se aluda a las “Calaveras” semimuertas del mexicano José Guadalupe Posada (1851-1913) que a veces se representaban vestidas y bailando.<sup>15</sup> Con la calavera

<sup>12</sup> Pensamos, por ejemplo, en el cartel serigráfico titulado *Carnaval Arroyano, décimo aniversario* (1977), en la xilografía *Festejo* (1977) y en la serigrafía ya mencionada *El abrazo* (1981).

<sup>13</sup> “As a stereotype, Doña Chon speaks solely in the mode of the repeated: clichés. In order to underscore these clichés the narrator interrupts her dialogues with the Mother with comments that indicate, like theatrical directions, her poses and gestures. These comments have the effect of destroying the unity of Doña Chon’s word and her gestures or intentions on which her identity (as that of all characters) is predicated. Doña Chon is thus decentered, unmasked, revealed through these comments to be merely ‘acting’” (Cruz 1985: 45).

<sup>14</sup> *Danza mortal* (1993) es el título de una obra de Rosa. Además, Antonio Martorell habla del ritmo “a veces procesional y mortuorio” de ciertas obras del artista (1977: 1).

<sup>15</sup> El maestro de José Rosa, Rafael Tufiño, estudió en la Academia San Carlos de la Universidad de México (1967-1970) y llevó varios grabados originales de Posada a Puerto Rico. Tufiño y otros artistas puer-

se integra de manera oblicua la muerte al cartel. De la misma manera indirecta, Luis Rafael Sánchez la inserta en su novela en el caso de Vicente Reinoso, en que esta muerte se disfraza de una casi incontrolable potencia sexual, que obliga al senador a verse como un “Hamlet con la calavera” (232), indeciso sobre qué cara finalmente ponerse, si la del canalla o la del señor. O en el caso de Graciela Alcántara, esta muerte se camufla bajo los rituales del maquillaje<sup>16</sup> y sólo logra manifestarse en la “pesadilla ósea” que le revela una radiografía de su propia cabeza (190). Son estos adentros, los de Graciela y los de todos los protagonistas de la novela, las caras verdaderas del ser puertorriqueño que la máscara oculta en el cartel. Es un silencio mortal que la guaracha penetralotodo no deja entrar en la novela.

Por supuesto, la máscara establece una relación directa con un baile de disfraces, con un carnaval, con apariencias que nada tienen que ver con lo real, lo que el poeta puertorriqueño Luis Palés Matos (1898-1959) llamó “La canción festiva para ser llorada”.<sup>17</sup> Puerto Rico no es lo que parece. Detrás de la fiesta algo se esconde que hay que desmascarar. Es allí donde la novela nos quiere llevar, a lo que no se ve claramente, a lo que ocultan los mensajes torcidos del cartel de José Rosa que comentaremos más adelante.

Para terminar con estos detalles, observemos que resaltan de estas cabezas los cabellos color rojizo, color de una de las pelucas de la China Hereje (251). Tradicionalmente los cabellos rojizos se han venido asociando con lo satánico. En el cartel figuran curiosamente allí, tocando la aureola, ese símbolo reservado a Cristos, Vírgenes y otras imágenes de la santidad. Y es que tanto en el cartel de José Rosa como en *La guaracha* de Luis Rafael Sánchez entramos en un ámbito de contrastes en que lo diabólico y lo sagrado conviven en conflicto.

#### 4. Las aureolas y la desacralización

Las tres figuras semidesnudas de la imagen van coronadas por una aureola. José Rosa juega aquí con las oposiciones irreverentes: se trata de unas figuras de santidad que lejos de todo recato religioso, además de poseer una identidad sexual ambigua, bailan sin pudor con ligas y nalgas al aire. Lo religioso y lo sexual coinciden muchas veces en un solo espacio en la obra de Rosa, coincidencia que lo ha hecho célebre con sus imágenes de santos cuyos nombres desafían: Santa Tota, San Sorullo, San Cocho y otros. Ya se nos ha dicho que “el tema religioso está en el centro del ideario de José Rosa” (Fernández Zavala 1998: 20). Ocurre lo mismo en *La guaracha*. El tema de la desacralización atraviesa toda la novela hasta detenerse al final en la voz de Benny: “me cago en la abuela de

---

torriqueños de los años cincuenta se identificaron plenamente con los planteamientos de izquierda del Taller de Gráfica Popular de México (Fernández 2001-2002: 45).

<sup>16</sup> Las máscaras de Graciela se multiplican en la novela, por ejemplo: “embarrada en Crema Ponds, embarrada en Eterna Veintisiete, embarrada en Second Debut, mascarada con mascarilla de [...]” (232).

<sup>17</sup> Nuestra alusión a este poema en el contexto de *La guaracha* no es fortuita. Díaz Quiñones alude también al poema recordándonos que Palés fue el precursor de Sánchez (2000: 52-54). Ampliamos el paralelismo al indicar que los versos de “La canción festiva para ser llorada” recuerdan al Nene de la novela y evocan a su vez el simbolismo de la isla como niño: “Aquí está San Kitts el nene,/el bobo de la comarca” (Palés Matos 1995: 28). Además, hay remisiones a Palés en *La guaracha* (136 nota 115, 186 nota 269, 205 nota 312, 208 nota 325).

Dios” (311). Sin embargo, es en Vicente Reinoso en quien encuentra su principal portavoz. Demos un ejemplo:

Entonces, cierras los ojos y con voz inaudible para el hombre pero potente y llamativa para los serafines de la guardia, comienzas a rezar el Dios Te Salve Reina y Madre. La bestia que dormita en cada hombre despertará en tu hombre ante la ofrenda del pecado consternado. Gritos placenteros, jijeos de deleite enfermizo saldrán de su garganta, relinchos de lasciva contentura y uno que otro pedo hediondo y catíngoso. Sorda tú para ellos, Ciela mía; muerta como un cadáver para ellos, Ciela mía; viva sólo para el Dios Te Salve María y Madre, Madre de Misericordia, Ciela mía (187).

Es precisamente en este contexto de la desacralización en el que comprendemos una de las alusiones más significativas al mundo de la pintura de *La guaracha*: la mención del *Jardín de las delicias* (158) de Jerónimo Bosch (¿1450?-1516). El tríptico *El jardín de las delicias* constituye una apocalíptica puesta en escena de los placeres de la carne. En sus paneles figuran seres tan andróginos como los del cartel de Rosa y el Lolo/Lola de *La guaracha* y aparece también un infierno reservado a los músicos. Como la novela, esta obra de Bosch está impregnada de una sexualidad desbordante, del desorden de lo carnavalesco y de numerosas acumulaciones (Prost 1992: 50, 99, 167, 126, 149). Lo que Margarita Fernández Zavala ha calificado de “alboroto visual” en la obra de Rosa (Fernández Zavala 1998: 12) también puede aplicarse a *El jardín de las delicias* de Bosch. A la luz de la alusión a este cuadro,<sup>18</sup> la guaracha de la novela adquiere una dimensión infernal y apocalíptica, como lo hace el cartel de José Rosa, pues intuimos en él, como ya lo hemos recalcado, el final de la novela: la muerte y lo diabólico detrás de la aureola, la máscara y el baile.

Pasemos ya al desciframiento de “la sopa de letras” de nuestro iconotexto.

## 5. Presentación del cartel de Rosa

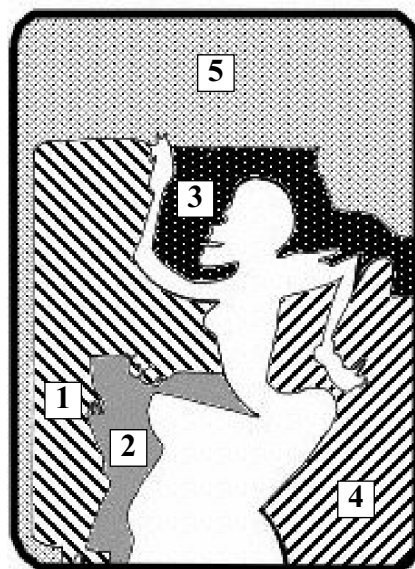
Hemos dividido el cartel en cinco áreas que nos facilitarán estructurar su análisis. Los recorridos por esta obra de José Rosa pueden ser en efecto múltiples. El que proponemos aquí nos llevó a las conclusiones más inesperadas. Nuestra lectura de esta obra de José Rosa nos informará a su vez sobre rasgos de la novela de Luis R. Sánchez. Hemos identificado la figura de la izquierda como la “figura A”, la central como la “figura B” y la de la derecha como la “figura C”. Reproducimos el texto del cartel en su totalidad:

**Área 1:** LA VIDA ES UNA COSA FENOMENAL. LO MISMO PAL DE ALANTE QUE PAL DE ATRÁS//CHENCHA LA GAMBÁ//EL DÍA QUE IRIS CHACÓN CANTE Y BAILE LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO SERÁ EL DÍA DEL DESPELOTE//CHACÓN//RESBALA MOJADO//CURVA//LOMO//DETOUR//CRUCE DE PEATONES//ZONA ESCOLAR//HOMBRES TRABAJANDO//25 M.P.H. //NO VIRE EN U

**Área 2:** VICENTE ES DECENTE Y BUENA GENTE//MARTÍN PEÑA//MADE IN PUERTO RICO//VOY//CHINA HEREJE

<sup>18</sup> En estos momentos preparamos un estudio sobre la relación entre *El jardín de las delicias* y *La guaracha*.





**Figuras:** A la izquierda, el cartel serigráfico de José Rosa. A la derecha, nuestra división del cartel en 5 áreas de análisis.

**Área 3:** NO SE LA PIERDA POR NADA QUE ÉSTA ES LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO//¡JUEGA! //PETRA BUCHIPLUMA//DOÑA CHON//CORINO ALONSO EL CRIMINAL DEL BONGÓ//CAFETÍN EL PECADO DE SER POBRE//QUESO KRAFT

**Área 4:** EL ÚLTIMO CUPLÉ//POPCORN//CORTAL CORTA EL DOLOR//EL QUE NO TIENE DINGA TIENE MANDINGA//CÓMO SER FELIZ EN SIETE DÍAS//DOCTOR SEVERO SEVERINO//INESITA//DODGE COLT//PARKIN//HOLA HOLA PEPSI COLA//CARNE BLANCA PERDICIÓN DE NEGRO//LA VIDA ES UN LÍO DE ROPA SUCIA//¡VAYA! //GEÑA KRESTO

**Área 5:** AUSPICIA EL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS EN EL MUSEO DE U.P.R. — 8:00 P.M.//>————> <————<//GRÁFICA DE JOSÉ ROSA//DEL 26 DE AGOSTO AL 23 DE SEPTIEMBRE DE 1977//PARA DECIR ADIÓS//CARLOS IRIZARRY – SECRETARIO GENERAL DE LA CHARLATANERÍA INTERNACIONAL – PRIMO HERMANO DE JUDAS//PERLA PARA MI OTOÑO//BAILE – BOTELLA Y BARAJA – AMÉN – AMÉN

## 6. Interpretación de las diferentes áreas

Si *La guaracha* nos habla del “estilo bordado de primores, la metáfora saltarina como un aguacero mozo, *la palabra moldeable*, la oración corbachosa, la voz argentada”

(171, nuestro énfasis), José Rosa no dejará de explorar este potencial dúctil del lenguaje en los arabescos de letras de su cartel. El artista integra fragmentos del texto novelesco de Sánchez y los explota por su forma, por su textura y por su potencial manipulable. Visualmente hay citas largas –fieles o en parte inventadas– que permiten el giro y la desviación. Hay otras citas cortas, palabras sueltas, que por su brevedad parecen inmóviles y congeladas.<sup>19</sup> No obstante, al observar con atención nos damos cuenta de que siempre algo se está moviendo en esta serigrafía: la ese de “José” y de “Rosa”, por ejemplo. Es un verdadero baile de letras lo que tenemos enfrente.

Pero leer el cartel es también quitarles una capa de piel a los personajes, especialmente cuando la serie de palabras que desciframos les toca el cuerpo. Leer es desnudar, “despellejar”, quitar máscaras, para comprender. Esta lectura solicita la participación del observador y lo implica en sus mecanismos interpretativos, ya que el texto contenido en la serigrafía es únicamente legible para quien se halla fuera del cartel. Las tres figuras que se proyectan sobre su telón de fondo de letras doradas y/o rojas no pueden leerlo. De hecho, la misión de estos cuerpos/esqueletos parece ser la de bailar al son que les toquen. Sin embargo, la nuestra, como observadores/lectores, es la de descifrar lo que ellos no pueden ver. Recorramos entonces las diferentes zonas de la serigrafía que hemos identificado.

#### Área 1:

LA VIDA ES UNA COSA FENOMENAL. LO MISMO PAL DE ALANTE QUE PAL DE ATRÁS//CHENCHA LA GAMBÁ//EL DÍA QUE IRIS CHACÓN CANTE Y BAILE LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO SERÁ EL DÍA DEL DESPELOTE//CHACÓN//RESBALA MOJADO//CURVA//LOMO//DETOUR//CRUCE DE PEATONES//ZONA ESCOLAR//HOMBRES TRABAJANDO//25 M.P.H. //NO VIRE EN U

En el área 1 encontramos el lema de la novela, el fragmento de la “guaracha inventada” que será repetido una y otra vez en las páginas del texto de Sánchez: “La vida es una cosa fenomenal...”. Menos que con su función publicitaria (Cruz 1985) creemos que la repetición está relacionada con un alto grado de barroquismo que se ha asociado no solamente con la obra de José Rosa (Martorell 1977: 1; Moreira 1997: 45), sino también con la obra de Luis Rafael Sánchez (Barradas 1998, De Maeseneer 2004). En cuanto a “Chencha la Gambá”, sabemos que tanto el cartel como la novela (149) remiten con este título a una guaracha verdadera. Al hacer coincidir en una misma zona visual el título de una guaracha popular real y la guaracha inventada de la novela, el cartel nos obliga a oscilar entre ambas. Podríamos leer este encuentro como un conflicto entre “Chencha la Gambá” y el “Macho Camacho” novelesco. Con este combate imaginario en mente, el cartel subraya algo que la novela de Sánchez ya sugiere por medio de la voz de la China Hereje: el deseo de “neutralizar” el poder de la guaracha masculina al imaginar que ésta podría ser interpretada algún día “a lo femenino” por la popular *vedette* Iris Chacón (151, 195), también mencionada dos veces en esta área. Tenemos que destacar que con la primera de dos alusiones directas al título de la novela en el cartel (ver la segunda en el área 3), Rosa nos revela la importancia de su vocación escondida: la de proponernos un

<sup>19</sup> La mayoría de las citas del cartel se encuentran en *La guaracha*. Hemos indicado las páginas de su procedencia entre paréntesis, pero por falta de espacio sólo comentamos los casos de transformación intertextual más llamativos.

comentario sobre *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez y la de ilustrar algunos de los mecanismos de la intertextualidad que atraviesa sus páginas.

La serie de letreros que pertenecen al código de la circulación sorprenden un poco (161-162). Resulta curiosa esta entrada de la ley escrita en “el cartel”, ley que será violada a varios niveles por el hijo del senador Reinoso, quien debería ser su representante y defensor. Comprendemos entonces que es una suerte de prolepsis, una manera de anunciar la muerte que cierra la novela sin nombrar a Benny, ni a su Ferrari, apelativo de su Dios. Descifrar el cartel y la novela exige lo mismo: que viemos constantemente en U, que vayamos hacia adelante y hacia atrás para buscar la salida del texto, que nos detengamos frente a una cita, que regresemos a su origen, que dilucidemos su fuente y su función. Como si estuviésemos en medio del embotellamiento novelesco de las cinco de la tarde (obvia remisión al poema de Lorca “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”), nuestro viaje por el cartel parece asimilarse entonces al recorrido impaciente de Benny y terminará con el “cuerpo presente que se esfuma”, con el vacío del “silencio” que “con hedores reposa” (García Lorca 1988: 290), con la muerte del Nene y del relato.

#### Área 2:

VICENTE ES DECENTE Y BUENA GENTE// MARTÍN PEÑA//MADE IN PUERTO RICO//VOY//CHINA HEREJE

En el área 2 hallamos los nombres de dos personajes: la China Hereje y Vicente (Reinoso). Al colocarlos en lugares estratégicos, entre la cintura y las piernas de la figura A y B (donde la China Hereje aparece con un “Voy” inscrito como un torso con los brazos abiertos encima), Rosa inserta uno de los temas más significativos de la novela en su cartel: la relación amorosa, conflictiva y desigual entre el poderoso senador de *La guaracha* y su amante prostituta, asociada con el barrio pobre Martín Peña (109, 199), nombre incluido entre el codo y la espalda de la figura A. El *Made in Puerto Rico* (119) subraya la importancia de los lazos económicos de esta pareja, vínculos basados en la explotación, el oportunismo y la manipulación de parte y parte. Con el *Made in Puerto Rico* entramos asimismo de lleno en el mundo de las etiquetas publicitarias y de soslayo en la problemática de los orígenes, omnipresente en la novela y en el cartel. Con esta cita-etiqueta José Rosa identifica los orígenes de su propia serigrafía, alude indirectamente a la economía colonial de la isla (pisoteada en el cartel) y se transforma además en portavoz del contenido ideológico de *La guaracha*. Al cambiar de código lingüístico en el cartel por medio de esta cita de la novela, se nos recuerda cómo Reinoso representa en ella todo el aparato legal que defiende y garantiza los intereses económicos y militares de los Estados Unidos en Puerto Rico. Vicente es el cómplice del poder norteamericano en la isla. Basta con recordar su *Yankees, this is home* (121) para comprender su postura política. Además, al aludir a uno de los múltiples epítetos<sup>20</sup> de Reinoso, “decente y buena gente” (119), Rosa integra a su cartel la *vox populi* de la novela. A través de esta recuperación premeditada, el artista nos recuerda que al vitorear esta relación desigual en *La guaracha*, el pueblo puertorriqueño se transforma en cómplice inevitable del senador.

<sup>20</sup> Ya Roberto González Echevarría (1983: 93-95) ha estudiado el parentesco de *La guaracha* con la epopeya viendo en la novela un cantar guarachero de gesta masculina “en puertorriqueño” que va en busca de los orígenes.

Es importante subrayar que el nombre de la China Hereje aparece casi en el medio del cartel. El nombre de una canción de amor y despecho merece este lugar prominente.<sup>21</sup> De acuerdo con Juan Gelpí es la China quien produce “el lenguaje más interesante y proteico” de la novela (Gelpí citado por Caufield 1993: 13), quizá por esta razón ocupe esta posición central en el cartel. Todo el tema de la isla-mujer que se prostituye y que se explota se pone entonces en primer plano. No obstante, el calificativo “Hereje” remite a la desacralización, al desafío incluido en su nombre y que al encontrarse en posición del apellido cuestiona la genealogía de este personaje y hasta cierto punto los orígenes de la puertorriqueñidad.

### Área 3:

NO SE LA PIERDA POR NADA QUE ÉSTA ES LA GUARACHA DEL MACHO CÁMACHO//¡JUEGA!//PETRA BUCHIPLUMA//DOÑA CHON//CORINO ALONSO EL CRIMINAL DEL BONGÓ//CAFETÍN EL PECADO DE SER POBRE//QUESO KRAFT

El área 3 remite por segunda vez al título de la novela por medio de una cita que no hemos podido identificar en sus páginas, aunque es muy acorde con los eslóganes del locutor: “No se la pierda por nada que ésta es la guaracha del Macho Camacho”. La interjección “¡Juega!” que se inscribe en este segmento del cartel y que expresa sorpresa adquiere aquí su sentido figurado remitiendo directamente al vaivén intertextual lúdico y no necesariamente fiel que Rosa establece con la novela de Sánchez.

En esta zona el artista aprovecha para revelarnos más indicios acerca de la novela. Aparecen entonces los nombres de otros personajes de *La guaracha* como Doña Chon y Petra Buchipluma. Hasta cierto punto la inclusión de este último nombre nos intriga, ya que corresponde al de un personaje menor del relato (222), la cuñada de la China Hereje y madre de los primos (otra tríada) con quien la prostituta entra precozmente en el mundo de la sexualidad. Recordemos en primera instancia que “Buchipluma” se refiere a las falsas apariencias, a las palabras huecas y sin substancia que se utilizan para impresionar. Sabemos que “Buchipluma na má” es también el nombre de una famosa guaracha del compositor puertorriqueño Rafael Hernández (1891-1965). Al aludir a otra canción que atraviesa la novela de Sánchez, José Rosa incorpora la dimensión musical de la oralidad a su cartel (lo que le da más vigor al tema del baile de sus figuras) además de explotar la dimensión jocosa del apellido inventado por Sánchez. Además, “Buchipluma” pone en tela de juicio los oscuros orígenes de este personaje y al remitir al mundo de las aves, insiste indirectamente en su bestialidad.

El nombre del cafetín “El pecado de ser pobre” (251) sugiere el mundo de pobreza al que pertenecen los únicos tres personajes novelescos femeninos recuperados y nombrados en el cartel: la China Hereje, Doña Chon y Petra Buchipluma. Estos nombres tienen su función en del texto de Sánchez. Por una parte tenemos a la madre sacrificada y resignada (Doña Chon-la Virgen) y por otra la “mala madre” que abandona a sus hijos y se los impone a otros (Petra Buchipluma, China Hereje-la Puta). Rosa nunca menciona ni a Graciela (otra de las madres de la novela) ni a Benny en su serigrafía. Ambos están vincu-

<sup>21</sup> Recordemos que “La China hereje” es el título de una canción de Julio García López que el cantante Felipe Rodríguez hizo famosa en Puerto Rico en los años cincuenta.

lados al mundo de los de adelante y no necesitan nombrarse para existir ni en el cartel ni en la sociedad puertorriqueña.

Al evocar a las madres pobres de la novela, la serigrafía remite indirectamente a un gran ausente sin nombre ni apellido: el Nene, el *infans* que no tiene acceso ni al lenguaje ni al cartel. Como para crear un contraste con ese mundo de los mudos, de los anónimos y olvidados, irrumpe la publicidad de una multinacional norteamericana en el cartel: “Kraft”. Se establece aquí una continuidad con el área que acabamos de comentar y se siguen explorando los lazos económicos de Puerto Rico con los Estados Unidos de *La guaracha*. Sabemos que toda la problemática del intercambio desigual de productos entre los dos países, el quién compra o vende y quién produce, está integrada a la novela de Sánchez.<sup>22</sup> En el relato, el queso Kraft figura en un letrero que tapa el cielo y que acompaña el “Muñoz Marín viene arrepientete” (228), mensaje callejero que sitúa la acción de la novela en 1972 e insiste en este supuesto salvador de la Patria que fomentó el consumo en la isla. El subtexto económico y político se juntan.

Con la inclusión del nombre (¿ficticio o real?) de Corino Alonso, el “criminal del bongó” en la novela (245), José Rosa hace resaltar la violencia de la música y del ritmo, la manera en que éstos enmascaran y esconden ese otro tipo de violencia mayor o la cara verdadera de la criminalidad: el homicidio del Nene, la violación de la ley, la corrupción, la explotación. Una simple cita, una palabra son suficientes para evocar los temas centrales de *La guaracha*. La estridencia musical domina todos los dramas que atraviesan las páginas de la novela, conflictos que, para quienes la leen, se oyen en sordina en comparación con la dictadura de la canción de moda y la invasión constante de la publicidad.

#### Área 4:

EL ÚLTIMO CUPLÉ//POPCORN//CORTAL CORTA EL DOLOR//EL QUE NO TIENE  
DINGA TIENE MANDINGA//CÓMO SER FELIZ EN SIETE DÍAS//DOCTOR SEVERO  
SEVERINO//INESITA//DODGE COLT//PARKIN//HOLA HOLA PEPSI COLA//CARNE  
BLANCA PERDICIÓN DE NEGRO//LA VIDA ES UN LÍO DE ROPA SUCIA//¡VAYA!//  
GEÑA KRESTO

Sabemos que el texto de Luis Rafael Sánchez establece un diálogo muy rico con el mundo del cine. Rosa recupera parte de este diálogo en el área 4 de su cartel, aludiendo no solamente a una película nombrada en la novela, *El último cuplé* (107), sino también a las palomitas de maíz que definen los rituales de consumo en las salas de cine norteamericanizadas (241). Pero la función de esta área del cartel va más allá de las alusiones al ocio y a las imágenes, ya que Rosa también se interesa en el consumismo como fenómeno. Alude a la manufactura barata de bienes de consumo hechos en la isla para las multinacionales estadounidenses, bienes que no aportarán nada a la economía local, salvo como en el caso de los automóviles de “la flota de Dodge” (125) que entran al puerto: más probabilidades de embotellamiento. Es en este contexto en el que leemos la alusión a la publicidad de los comprimidos de aspirina de marca “Cortal”. Con la cita-

<sup>22</sup> Véase como ejemplo esta lista de productos importados que nos hace la China Hereje en la novela y que corresponde a los especiales de la semana de un supermercado frecuentado por las clases altas de la isla: “jamón de Virginia, papas de Idaho, uvas de California, arroz de Louisiana, carnes de Chicago, manzanas de Pennsylvania, chinas de Florida” (273).

publicidad “Cortal corta el dolor” pronunciada por Graciela en la novela (187), tenemos una alusión indirecta a su “dolor existencial” y a la pastilla que desplaza su apetencia sexual. Los fármacos y el sexo son elementos mutuamente reemplazables en la intimidad de los Reinos. Recordamos que en el caso de Vicente la prostitución y el “Testivión” (otro supuesto producto farmacéutico) definen su aparente potencia sexual incontrolable. Estamos en el ámbito de lo sucedáneo y de las apariencias, en la dictadura de lo popular, de lo que se vende y se consume, de lo que divierte y “no duele”. Todos estos temas de *La guaracha* se encuentran concentrados en este reducido espacio del cartel. “Cortal”, como el baile, la botella y la baraja que mencionaremos más tarde –y como la guaracha “opio del pueblo”– es un antídoto más contra la insoportable realidad puertorriqueña.

También en este espacio, con el “carne blanca perdición de negro”, una cita casi exacta de *La guaracha* (167), José Rosa subraya toda la problemática racial puertorriqueña y las tensiones de clase que ésta implica.<sup>23</sup> Es una de las múltiples maneras en que el cartel expresa el fatalismo inherente a *La guaracha*. A pesar de la ira que sienten, algunos de sus personajes son aplastados por la ley, por los de alante, por los Reinos. Es el caso de la China Hereje y de la otra prostituta de la novela, la Metafísica, aunque no sepamos si es negra, blanca o mulata ni si es también víctima del prejuicio racial.<sup>24</sup> Con el dicho “el que no tiene dinga tiene mandinga” se insiste sobre el mismo tema. Sin embargo, Rosa no cita exactamente a Sánchez y parece ser más fiel hacia el dicho popular (la oralidad) que hacia la palabra escrita, ya que en la novela leemos: “caderas de respunte dinga y mandinga” (167) y la ya mencionada cita “el que no tiene dinga tiene porquero de Trujillo” (177).

Pero no es solamente José Rosa quien inventa referencias intertextuales en su obra. Al incluir el título apócrifo de uno de los famosos cursillos del orador norteamericano Dale Carnegie, *Cómo ser feliz en siete días* (239), Luis Rafael Sánchez juega también con referencias imaginarias que más que a cursillos remiten a los populares libros de autoayuda que el *marketing* estadounidense transforma en éxitos de librería.<sup>25</sup> Es en este contexto en el que Rosa cita el cursillo probablemente inventado y aprovecha para nombrar al siquiatra de Graciela en el cartel: Severo Severino. El nombre no podía escapársele a Rosa por su potencial redundante y cruel, dado el contexto psicológico en que hace su aparición en la novela (la fragilidad emocional de Graciela). Aunque todavía menos inocente es el haber colocado el título del cursillo entre las piernas de la figura C. El doble sentido se instala una vez más en la serigrafía, pues notamos que Rosa ha coronado este título con una flechita que subrepticamente apunta hacia el sexo de esta figura. El artista nos propone entonces visualmente su solución perfecta para mujeres frías y deprimidas, como Gra-

<sup>23</sup> José Rosa ha expresado una gran sensibilidad hacia las tensiones raciales que caracterizan las relaciones coloniales entre Puerto Rico y los Estados Unidos (Monclova Vázquez 1995: 17).

<sup>24</sup> La agresividad de la China Hereje se torna en poco tiempo en pasividad irremediable: “BEBERLE EL JUGO del bolsillo es lo que yo quiero. Pelarlo como a un pollo es lo que yo quiero. Hipnotizarle la cartera es lo que yo quiero. Exprimirlo... Chuparle hasta la última perra. [...] Vuelta y vuelta, vuelta al pero hoy tarda, tarda más de costumbre [...]” (169). El amante que tarda ha sido acusado burlonamente por uno de sus colegas de “trata de negras”, de “Negrero” (177, 233), con lo que sabemos que quien tiene todo que perder aquí es la China Hereje. Lo confirman estas palabras: “Pero Doña Chon es una derrotá igual que yo” (275). Leemos también: “La Metafísica, servidora de jefes y alguaciles, fue a la corte y pidió justicia para ella e indemnización para el negocio que hacía entre las patas. La querella fue desoída por juez desoidor...” (263).

<sup>25</sup> No hemos podido dar con este título en los libros de Carnegie, pero suena casi como un título real.

ciela de Alcántara y “Montefrío”. De paso descalifica al siquiatra, cuya cura “por la palabra” y no por “el acto” se presenta además en términos sexuales en *La guaracha*: “Porque se saca la mierda de la culpa y el alivio se mete dentro. El milagro consiste en que el siquiatra rasgue la venda que tapa la jodida culpa, roture el himen de la culpa” (189).

Detengámonos en una alusión desligada de la novela: el nombre propio “Inesita”. Con éste, el artista inscribe su autobiografía en el cartel. Inesita es el nombre de la hija de José Rosa.<sup>26</sup> Con él se agrega una persona real al mosaico de personajes novelescos de *La guaracha* que desfilan en la serigrafía. Asistimos a una “penetración” de las artes gráficas en la trama de la novela.

Por supuesto que Rosa tenía que remitir al embotellamiento (¿botellas de Pepsi?) que sirve de estructura a la novela y hacerlo de varias maneras. Recrea el atasco gráficamente pero también por otras vías inesperadas. Aquí su economía verbal no puede ser más elocuente: con el “Dodge Colt” (228) y el puertorriqueñismo “Parkin” reunidos en espacios cerrados y contiguos, Rosa nos recuerda que el Puerto Rico de *La guaracha* puede también ser visto como un inmenso estacionamiento para carros norteamericanos.

Con el “Geña Kresto”, Rosa recupera otro personaje menor de la novela, la amante de uno de los primos de la China Hereje y la “responsable” de la anormalidad del Nene, al provocar su idiotez por medio de un hechizo (147-148). Se trata de un apellido que lleva la impronta de una marca de chocolate y que quizá remita al color de la piel del personaje. Las marcas llegan a tener tanto poder en la novela, que logran desplazar la genealogía de sus protagonistas –sobre todo de los femeninos– y borrar su historia familiar. Se es lo que se consume, dice *La guaracha* y reitera Rosa en su cartel. En este caso la potencia sexual de Geña Kresto se la debe a las cantidades de chocolate que bebe, lo que la transforma en objeto del deseo masculino. Quizá sea por esta razón por la que encontramos el “¡Vaya!” cerca de su nombre en el cartel.<sup>27</sup> Es una manera muy personal que tiene Rosa de echarle un piropo a “la hechicera”. Así sugiere que él se une también al coro de quienes la conocen “vestida y desnuda” y saben que está deliciosa “como coco” (148).

Se cierra esta parte de la serigrafía con “La vida es un lío de ropa sucia”, cita de Sánchez (253) que adquiere su importancia gracias al contraste que pone en marcha al hacerle frente al otro punto de vista que difunde la novela: “La vida es una cosa fenomenal”, ya presente en el área 1 del cartel como hemos visto. No es inocente el que el artista haya colocado estas dos visiones de mundo en conflicto en lugares claves de su serigrafía. Delante de la figura B “la vida es una cosa fenomenal” y detrás de ella, el mensaje oculto de la novela: “es un lío de ropa sucia”. Tal vez por esta razón la dimensión racial sea más fuerte en esta área que en el resto del cartel, porque para el artista este tema quizá esté íntimamente relacionado con el lío racial que ninguno de los personajes novelescos quiere ver. Por encontrarse esta definición de la vida al lado izquierdo del nombre de la hija del artista, hasta podríamos creer que es el propio José Rosa quien desenmascara la propaganda de *La guaracha* con el fin de transmitirle este mensaje de “sabiduría chónica” (148) a Inesita en el cartel.

Como para aliviar la pesadumbre de estos conflictos, nuestros ojos se pasean por la publicidad: Cortal, Dodge Colt, Kresto, Pepsi Cola (136)... todas marcas que nos recuer-

<sup>26</sup> Aparentemente la inclusión de los nombres de sus hijos (Inesita, Joseito y Sarita) en los textos de sus carteles es una de las características del arte de José Rosa (Tió 2003: 337; Fernández Zavala 1998: 21).

<sup>27</sup> Hemos buscado esta exclamación en la novela sin éxito.

dan el baile económico en el teatro del mundo de Sánchez, el poder musical de la moneda. De ahí tal vez la grafía dorada del cartel y su posible relación con Judas (también nombrado en dorado), el dinero y la traición. De ser el caso, entonces quedarían excluidos del baile comercial la obra gráfica de José Rosa presentada en la Universidad de Puerto Rico y su hija Inesita (ambos componentes visuales inscritos en letras rojas en el cartel). Solamente el nombre del artista se halla impreso en la serigrafía en una situación ambigua combinando ambos colores y ambas áreas de ella.

#### Área 5:

AUSPICIA EL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS EN EL MUSEO DE U.P.R.  
-8:00 P.M.//>——> <——< //GRÁFICA DE JOSÉ ROSA//DEL 26 DE AGOSTO AL 23 DE  
SEPTIEMBRE DE 1977//PARA DECIR ADIÓS<sup>28</sup>//CARLOS IRIZARRY – SECRETARIO  
GENERAL DE LA CHARLATANERÍA INTERNACIONAL – PRIMO HERMANO DE  
JUDAS//PERLA PARA MI OTOÑO//BAILE – BOTELLA Y BARAJA – AMÉN – AMÉN

No podríamos comprender la envergadura interpretativa del cartel de Rosa con respecto a *La guaracha* sin tomar en cuenta la zona que se ha eliminado de la portada de la edición de Cátedra de la novela: el área 5. Es esta parte la que explica la relación a la vez lúdica y tensa que existe entre las dos obras. Se trata entonces de una sección de la serigrafía que provee no solamente toda la información sobre la exposición de Rosa en 1977 (cumple así esta obra con su misión de cartel informativo), sino que además incorpora su trayectoria artística a la trama de la novela. Como comprenderemos más adelante, la inscripción de su nombre propio en la serigrafía constituye, como el autorretrato, una de las variadas formas en que el artista inserta la búsqueda íntima en su obra.<sup>29</sup>

A pesar de que esta parte del cartel se eliminó de la portada de *La guaracha*, en este espacio entran elementos que siguen remitiendo a sus páginas y que hasta cierto punto las reescriben. Veamos un primer ejemplo, el “Perla para mi otoño”. Se trata de una variación sobre lo que leemos en la novela en boca de Graciela: “la novela se llamaba *Perlas otoñales*, la novela se llamaba *El otoño de las perlas*, la novela se llamaba *Perlas para mi otoño*, Telemundo presenta” (242, obsérvese nuevamente el uso de la tríada). En lugar de referirse a “las perlas” del título de la telenovela, José Rosa retiene el singular de la palabra para explotar su polisemia en el cartel. En el contexto específico de la isla, la palabra “perla” remite al menos a dos cosas: la primera, a un buscón (“es un perla malo”), y la segunda, al arrabal más antiguo de Puerto Rico: “La Perla” (Schlafer 1989: 8). Al optar por “la perla”, Rosa incluye en su interpretación de *La guaracha* la pobreza y la marginación de un área de San Juan que se asocia en la isla con la prostitución.<sup>30</sup>

Veamos otro ejemplo: las alusiones de Rosa a la historia de Puerto Rico (“baile, botella y baraja”) y su mención de Carlos Irizarry (1938), otro pintor y artista gráfico

<sup>28</sup> No hemos podido encontrar el título de esta canción de amor en la novela de Sánchez.

<sup>29</sup> Varios estudiosos de la obra de José Rosa han insistido en la importancia del autorretrato en ella. Esta tendencia, que es palpable desde los años sesenta, madura en los años ochenta y corresponde a una búsqueda interior intensa (Fernández Zavala 1995: 18; Moreira 1997: 46).

<sup>30</sup> Oscar Lewis hizo su estudio antropológico sobre la “cultura de la pobreza” en Puerto Rico, *La vida* (1983), en este arrabal que él llamó “La Esmeralda”. Díaz Quiñones estudia su influencia en el texto de Sánchez (2000: 50-52).



puertorriqueño que no aparece en *La guaracha*, se dan en un juego intertextual muy preciso en que se deforma, se reescribe y se reinterpreta un párrafo entero de la novela. En un contexto que remite a la historia del arte mediante la descripción de una *Última cena* (¿la legendaria tela de Da Vinci?), Luis Rafael Sánchez escribe:

A Judas, Judas siempre mete la pata, se le escapa un meneíto, Pedro lo increpa: compórtate. Altamente procedente es la vacunación contra la Guaracha del Macho Camacho en todo el territorio nacional; posible parte de prensa de un posible Secretario Nacional del Relajo: factible en el aquí: baile, botella, baraja (169).

La desacralización característica del texto de Sánchez entra una vez más en el cartel de Rosa de manera inesperada reuniendo los tres vicios que representan “las tres B”,<sup>31</sup> coronados éstos con un doble “Amén”. El “Relajo” del texto de Sánchez se transforma progresivamente en el iconotexto de Rosa en algo cada vez más imponente que atraviesa las fronteras nacionales y amenaza con convertirse en una verdadera plaga, en una incontrolable “charlatanería internacional”. Comprendemos entonces parte del proceso creativo de Rosa: primero, la transposición y la exageración deforman el texto original de Sánchez. Una vez completada esta etapa, entonces se le insertan nuevos componentes a la cita. En este caso específico se trata de elementos que tienen que ver con la vida y obra del artista. El resultado es que la obra gráfica de Rosa parece haberse incorporado al movimiento general y avasallador de la guaracha inventada por Sánchez.

Al tomar en cuenta justamente esta parte del cartel que se ha descartado de la cubierta de la edición de Cátedra de *La guaracha*, comprendemos que insertando su nombre y un momento de su trayectoria profesional en medio de las citas y fragmentos de la novela, José Rosa logra ficcionalizar parte de su vida artística al transformarse él mismo en uno de sus personajes. Pero tal vez haya que ir más lejos. Esta parte del cartel puede también leerse como una de las repetidas intervenciones del locutor de la novela. Es como si algo inevitable obligase a esa voz a abandonar su propaganda guarachera para librarse a la publicidad de esta exposición de la gráfica de José Rosa. El artista destrona entonces de una manera visual el poder de la guaracha que el locutor omnipotente promociona en la novela, imponiéndonos su propia guaracha visual. ¿Duelo entre la imagen y la palabra o simplemente apropiación de la palabra por medio de la imagen?

## 7. José Rosa, “lector” subversivo y precursor

De todo lo observado anteriormente podemos concluir que conviven varias categorías de fragmentos de información en el cartel. Tenemos primero una serie de alusiones a lo sagrado, a personajes bíblicos, a personajes novelescos, a las leyes de tráfico. Luego, resalta la propaganda publicitaria: alusiones al populismo, a bienes de consumo y a su lugar de producción, a marcas (de carros, fármacos, alimentos). Aparecen en estos fragmentos interjecciones del habla popular puertorriqueña, dichos, falsos y verdaderos títu-

<sup>31</sup> Se trata del “código de las tres B” instaurado por Miguel de la Torre, gobernador militar de la isla en el siglo XIX y que remite a una política populista.

los de cursos, de canciones, de películas y de telenovelas. Conviven en este apretado espacio personas y lugares reales con personajes y lugares ficticios. La distancia que separa los nombres propios de las canciones, de las marcas de productos, lo real de lo inventado, la exposición de la obra de Rosa de la ficción novelesca de Luis Rafael Sánchez es ínfima entonces. Todos estos componentes del cartel están chocando constantemente unos contra otros en una violenta convivencia gráfica disfrazada de fiesta. Entre la biografía de Rosa y la ficción de Sánchez no hay barreras, parece decirnos el cartel. Pero para que esto sea posible, hay que hacer todo el viaje por los meandros del iconotexto.

José Rosa ha logrado condensar en un comprimido espacio visual las rivalidades más imponentes de la novela de Luis Rafael Sánchez: tensiones raciales, duelos a muerte entre la oralidad y la escritura, entre la ley escrita y la palabra, entre “guarachas” reales y otras metafóricas, entre amantes y economías nacionales, entre clases sociales, entre artes gráficas y literatura, entre la cura por la palabra y por el cuerpo...

¿Por qué escogió Rosa *La guaracha* como inspiración y no otro texto literario para presentar su obra en 1977? En una conversación telefónica (29 de julio 2004) el artista nos reveló que la idea había sido casi accidental: leía la novela en el momento en que tenía que preparar el cartel de su exposición. La dimensión lúdica de *La guaracha* ganó de inmediato su complicidad. Apparently, así comenzó un juego literario que se cristalizaría visualmente en una transposición calculada de citas, en las que la repetición, la acumulación y la exageración jugarían un papel primordial.

A la manera de un copista infiel y retozón, José Rosa dialoga con *La guaracha del Macho Camacho* de manera excesivamente selectiva en su cartel. Su arte de selección, como el del sueño, está hecho de transposiciones, condensaciones y deformaciones. En el vaivén interpretativo de los juegos de Rosa con el texto de Sánchez no hemos podido fiarnos totalmente de la fidelidad del artista hacia *La guaracha*. Amplía, resemaniza y descontextualiza. El contenido manifiesto palpable del cartel esconde otro texto, el latente, que al ser interpretado, nos ha revelado de manera concisa ese algo reprimido sobre el Puerto Rico de la novela de Luis Rafael Sánchez: sexualidad, criminalidad, racismo, explotación, pobreza, angustia de los orígenes.

Tal vez por todo esto, José Rosa juegue con el procedimiento del marco dentro del marco, otra característica de su obra (Álvarez Lezama 1995: 16-17). En su cartel, el borde interior va constituido por un entorno agresivo que podría interpretarse como dientes de sierra o de algún animal amenazante. Hay algo caníbal y literalmente mordaz en los extremos de este cartel. Los incisivos parecen querer controlar o contener los excesos del baile y devorar las figuras. Visto de otra manera, estamos en un baile de sílabas que se dan cita en el interior de una boca. Casi en el centro de la imagen vemos puras trazas, líneas, que no llegan a constituir ningún texto legible, ninguna figura interpretable. Este espacio rojo desprovisto de letras ¿es la lengua de la boca? Como se encuentra casi enteramente entre las piernas de la figura que hemos llamado central, ¿se podría asociar el color rojo que sirve de fondo a estas líneas con un fluir (casi menstrual) imparable e incontrolable de la oralidad y de la música? ¿Este flujo serviría de antítesis al color dorado de las letras que siempre acaban por ser contadas (como el dinero), domadas, descifradas, codificadas?

No obstante, hay más: el borde del cartel está dentro de otro borde. Tanto el espacio abigarrado de la sopa de letras y de la compresión de mensajes cortados, como el espacio de las trazas y de la oralidad se ven envueltos y contenidos por “lo blanco”. Entramos en

el espacio verdaderamente vacío, allí donde no hay lenguaje, en la incertidumbre del lugar sin baile, sin letra y sin guaracha. El *horror vacui* de la sopa de letras se enfrenta a pesar de todo a la afasia, a la mudez del Nene, al equivalente lingüístico del blanco, el silencio.<sup>32</sup>

Desde este enfoque cobra importancia el movimiento de la figura central cuyas tres piernas<sup>33</sup> sugieren la entrada o la salida de la imagen enmarcada por los dientes de sierra. La ruptura efectuada por la figura central hace que el cartel (¿el texto?) deje de ser contenido (en el sentido de controlado e incluido) en y por el espacio blanco. Con todo, no sabemos si la figura entra o sale del cartel: se queda en una posición ambigua. ¿La figura central, la China Hereje (¿Puerto Rico?), o la canción, se salen del espacio mulato para atravesar fronteras de clase y raza, zapateando la ley, desafiando los dientes hirientes? ¿Invadirá el imperio de la guaracha todo el espacio, todo el silencio?

De todas formas, este blanco pone de manifiesto la parte que siempre se escapa de la obra de Rosa y del mismo texto de Luis Rafael Sánchez, también repleto de blancos. Las múltiples lecturas que se han hecho a lo largo de casi treinta años y que se encuentran ya en germen en este cartel como hemos intentado demostrar, no han llegado a saturarlo todo. Lo sorprendente es que un cartel serigráfico de 1977 que nace casi al mismo tiempo que el libro y su controvertida recepción en Puerto Rico, haya podido prever y sugerir una gran variedad de enfoques interpretativos que sólo se desarrollarían muchos años después frente a los sucesivos pelotones de fusilamiento de la crítica literaria. Con su vocabulario visual, José Rosa captó de manera profética la complejidad del texto de Sánchez. Además, se ha hablado de su obra en términos de “un manuscrito popular puertorriqueño” (Colón Camacho 1995: 113). En el caso preciso de este cartel, más que del manuscrito de *La guaracha*, lo que Rosa parece querer revelarnos es su filigrana, esa imagen velada y tejida con sus voces ahogadas. Nos parece estar frente a una página arrancada de este manuscrito iluminado que no solamente ilustra la novela en su totalidad, sino que se adentra en ella por medio de un juego intertextual para hacer palpables y coloridas las fibras de sus silencios y de sus excesos.

“Un relato comienza en su portada” nos dicen los estudiosos de las cubiertas de libros. La portada “es un signo que agrada” y que “vende lo que acompaña”. Su función es seducir, insisten. Por esta razón la portada hace suyas todas las técnicas del cartel, para divulgar, para exclamar, para atraer. De ahí su longevidad inestable. La portada está condenada a transformarse, a adaptarse a los tiempos de la lectura del texto que le toca ilustrar.

La nueva tapa de la edición de *La guaracha* condensa todos estos muy calculados mecanismos. No necesita imitar las técnicas publicitarias. El llamativo cartel serigráfico de José Rosa lo hace por ella. Pero... observemos de cerca este ingenioso palimpsesto: el nombre de José Rosa Castellanos, el creador del iconotexto que anuncia hoy la edición de Cátedra de *La guaracha*, y que le sirve de rica metáfora a la novela, ha sido doble-

<sup>32</sup> Nos inspiramos en la interpretación del “barroquismo como afasia” que propone Irlemar Chiampi en su lectura de la obra de Alejo Carpentier (1983).

<sup>33</sup> Estas tres piernas recuerdan al dios Siva, una de las personas de la trinidad hindú compuesta también por Brahma y Visnú. Tradicionalmente se representa a Siva con tres brazos y bailando dentro de un círculo de fuego. Aquí las tres piernas constituyen una manera de endiosar a la bailarina.

mente borrado de su cubierta. Primero, la firma del artista ha desaparecido de la esquina inferior derecha de la serigrafía, en donde en principio, debería figurar. Segundo, el lugar de preeminencia que le reservaba el artista a su propio nombre en el cartel, ahora aparece ocupado por otro nombre: el del escritor Luis Rafael Sánchez.

Quien lúdicamente se apropió la voz del locutor de la novela para hacerle propaganda a su obra gráfica en 1977, se ve ahora a su vez despojado de voz en esta portada... Quien subvirtió la escritura de Sánchez queda a su vez subvertido y silenciado por ella. Es como si con ese gesto de superposiciones se nos revelase de repente el poder de otra música, la fuerza de otro nombre: el de una guaracha editorial que se escribe con mayúsculas.

## Bibliografía

- Alonso, Carlos (1985): "La guaracha del Macho Camacho. The Novel as Dirge". En: *Modern Language Notes*, 100, 2, pp. 348-360.
- Álvarez Lezama, Manuel (1995): "Erotic icons, Untouchable Dreams". En: *The San Juan Star*, sección "Venue", feb. 19, pp. 16-17.
- Barradas, Efraín (1981): *Para leer en puertorriqueño: Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*. San Juan: Editorial Cultural.
- (1998): "La guaracha del menéalo: Luis Palés Matos, Luis Rafael Sánchez y el neobarroco". En: Ansino Campos, Edgardo (ed.). *Actas del Congreso Internacional Luis Palés Matos, Centenario de 1898*. Guayama: Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Guayama, pp. 79-89.
- Barthes, Roland (1982): "*La représentation. Le théâtre grec*". En: Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 63-85.
- Benítez, Marimar (1998): "La década de los cincuenta: afirmación y reacción". En: Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (ed.). *Puerto Rico. Arte e identidad*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 119-140.
- Caufield, Carlota (1993): "Diálogo teatral entre *La guaracha del Macho Camacho* y *Divinas palabras*: perspectiva esperpéntica y convergencias entre los personajes". En: *La Torre*, VII, 25, pp. 1-16.
- Chiampi, Irleamar (1983): "Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier". En: *Revista de Estudios hispánicos* (Río Piedras), 10, pp. 29-41.
- Colón Camacho, Doreen M. (1995): "Elocuente intimismo de José Rosa". En: *El Nuevo Día*, 2 de marzo, pp. 112-113.
- Cruz, Arnaldo (1985): "Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez' *La Guaracha del Macho Camacho*". En: *Latin American Literary Review*, 26, pp. 35-48.
- De Maeseener, Rita (2004): "Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco". En: Collard, Patrick/De Maeseener, Rita (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*. Amsterdam: Rodopi, (*Foro hispánico* 25), pp. 35-53.
- DeNoon, Cristopher (1987): *Posters of the WPA*. Los Angeles: The Wheatley Press Publishers.
- Díaz, Luis Felipe (2003): "*La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez y la cultura tardomoderna de la pseudocomunicación". En: *Revista de Estudios Hispánicos* XXX, 1, pp. 97-118.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2000): "Introducción". En: Sánchez, Luis Rafael: *La guaracha del Macho Camacho*. Madrid: Cátedra, pp. 9-76.
- Fernández, Jan Marie (2001-2002): "Influencias: la plástica de México en Puerto Rico". En: *Cupey. Revista de la Universidad Metropolitana* XV-XVI, pp. 41-47.

- Fernández Zavala, Margarita (1995): "José Rosa: pintor". En: *José Rosa. 35 años de pintura*. Catálogo de la exhibición inaugural de la Galería de Arte de la Universidad del Sagrado Corazón, 16 de febrero al 30 de marzo de 1995. Santurce: Universidad del Sagrado Corazón, pp. 6-22.
- (1998): "José Rosa. Alquimia de una iconografía". En: *José Rosa. Exposición homenaje. Obras 1963-1996*. Catálogo de la exposición, San Juan, Puerto Rico, XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, pp. 9-26. Versión electrónica en: <<http://cuarto.quenepon.org/bienal/>> (15.01.05).
- García Lorca, Federico (1988): "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías". En: *Antología comentada*. Selección, introducción y notas de Eutimio Martín. Madrid: Ediciones de la Torre, pp. 277-293.
- Gelpí, Juan (1993): "El clásico y la reescritura: *Insularismo* en las páginas de *La guaracha del Macho Camacho*". En: *Revista Iberoamericana* LIX, 162-163, pp. 55-71.
- González, José Luis (1989): "Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy". En: González, José Luis: *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, pp. 85-97.
- González Echevarría, Roberto (1983): "La vida es una cosa phenomenal: *La guaracha del Macho Camacho* y la estética de la novela actual". En: González Echevarría, Roberto: *Isla a vuelo fugitivo*. Madrid: José Porrúa Turanzas, pp. 91-102.
- Grivel, Charles (1987): "La couverture des images". En: Müller, Jürgen E. (ed.): *Texte et médialité*. Mannheim: Lehrstuhl Romanistik I, Univ. (Mannheimer Analytika; 7), pp. 127-179.
- Lewis, Oscar (1983): *La vida*. México: Editorial Grijalbo.
- Marichal Lugo, Flavia (¿1999?): "Abrapalabra, la letra mágica. Carteles de Lorenzo Homar". En: Homar, Lorenzo: *Abrapalabra. La letra mágica. Carteles 1951-1999*. Río Piedras: Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, pp. 12-79.
- Martorell, Antonio (1977): "José Rosa o la calle con salida". En: *José Rosa*. Catálogo de la exposición del artista, 26 de agosto-17 de septiembre de 1977. Río Piedras: Museo de la Universidad de Puerto Rico.
- Monclova Vázquez, Héctor L. (1995): "Pintura para la vida: José Rosa". En: "En Rojo", suplemento semanario *Claridad*, 24 de febrero-2 de marzo, pp. 16-17.
- Montandon, Alain (1990a): "Préface". En: Montandon, Alain (ed.), *Iconotextes*. Paris: C.R.C.D.-Ophrys, pp. 7-11.
- (ed.) (1990b): *Signe/Texte/Image*. Lyon: Césura Lyon Édition.
- Moreira, Rubén Alejandro (1997): "José Rosa en el Museo Casa Roig". En: *Exégesis*. Revista del Colegio Universitario de Humacao, 10, 29, pp. 45-47.
- Palés Matos, Luis (1995): *La poesía de Luis Palés Matos*. Edición crítica de Mercedes López-Baralt. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Perivolaris, John Dimitri (2000): *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*. Chapel Hill: North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures.
- Prost, Charles (1992): *Les chardons et la petite tortue. Le Jardin des délices de Jérôme Bosch décrypté*. Paris: Ediciones Casterman.
- Rotker, Susana (1991): "Claves paródicas de una literatura nacional: *La guaracha del Macho Camacho*". En: *Hispanérica*, XX, 6, pp. 23-31.
- Sánchez, Luis Rafael (1998): *No llores por nosotros, Puerto Rico*. Hanover: Ediciones del Norte.
- (2000): *La guaracha del Macho Camacho*. Edición de Arcadio Díaz Quiñones. Madrid: Cátedra.
- Shapiro, Meyer (2000): *Les mots et les image*. Paris: Éditions Macula.
- Schlafer, Ethel V. (1989): "Arqueología e historia de La Perla". En: *Revista Universidad de América*, 1, 1, mayo, pp. 8-11.
- Tineo, Gabriela (1993): "*La importancia de llamarse Daniel Santos: de la isla al continente*". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, pp. 221-225.
- (1994): "La memoria que convoca: en torno a 'lo popular' en la narrativa de Luis Rafael Sánchez". En: *Bulletin Hispanique*, 96, 1, pp. 235-243.

- (2002): “Comunidad de experiencia y música popular en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez”. En: *Iberoamericana*, II, 8, pp. 43-56.
- Tiό, Teresa (2003): *El cartel en Puerto Rico*. México: Pearson Educación.
- Torres Martínó, José A. (2001): “José Rosa Castellanos: las serigrafías”. En: *Mirar y ver. Textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 104-107.
- Vaquero de Ramírez, María (1978): “Interpretación de un código lingüístico. *La guaracha del Macho Camacho*”. En: *Revista de Estudios Hispánicos* (Río Piedras), 5, pp. 27-69.
- Wagner, Peter (ed.) (1996): “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)”. En: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. New York: Walter de Gruyter, pp. 1-40.