

# ESPECIES RARAS EN LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO: BASSANI, BORGES Y BOSCH EN EL JARDÍN DE GRACIELA<sup>1</sup>

## Resumen:

*Para describir el jardín de Graciela en La guaracha del Macho Camacho y denunciar las actividades algo ilícitas que allí se llevan a cabo, Luis Rafael Sánchez emplea una acumulación de alusiones. Esta bien calculada desviación narrativa nos invita a alejarnos de La guaracha para explorar tres "textos" con los que aparentemente su trama está emparentada. Lejos de llevarnos por los meandros de un laberinto intertextual interminable o sin salida, estos tres "relatos dentro del relato" sugieren, sin embargo, un camino de regreso a La guaracha. Al hacerlo nos revelan algo insospechado sobre la novela y sobre su dramático final.*

Palabras clave: *intertextualidad, Jorge Luis Borges, Luis Rafael Sánchez, Jerónimo Bosch, Giorgio Bassani*

## Abstract:

*In order to describe Graciela's garden in Macho Camacho's Beat and to denounce the somewhat illicit activities that take place in it, Luis Rafael Sánchez makes use of an accumulation of allusions. This very well calculated threefold narrative detour invites us to step away from the novel in order to explore three "texts" with which it is supposedly closely related. Far from keeping us dwelling in an endless intertextual labyrinth, or from forcing us into a dead end, these three "stories within the story" suggest a way back to Macho Camacho's Beat. As we follow this path, they reveal unexpected elements about the novel and in particular about its dramatic ending.*

Key words: *intertextuality, Jorge Luis Borges, Luis Rafael Sánchez, Jerónimo Bosch, Giorgio Bassani*

## 1. INTRODUCCIÓN

En este estudio proponemos una visita parcialmente guiada de un lugar rico en simbolismo de *La guaracha del Macho Camacho*: el jardín de Graciela. Como se observa, la belleza y el orden de este lugar están amenazados desde el principio por la presencia de Benny y sus amigos:

---

<sup>1</sup> El presente trabajo está enmarcado en el proyecto de investigación "'Imaged Words': A Literary Exploration of the Visual Arts in Puerto Rico since 1950", subvencionado por la Universidad de Amberes, Bélgica. Quisiera expresarle mi profundo agradecimiento a la Dra. Diana Castilleja por su atenta lectura de estas páginas.

O sea que la cabeza se me hace un pantano cuando oigo, [...] a Mami, que me dice, [...]: dile a tu amigo de la motocicleta que la rueda delantera de su motocicleta impide la inclinación natural de una de las ramas bajas de mis hortensias azules: [...] dile a tu amigo de la melena hirsuta que no tire las colillas en las zonas ajardinadas en donde crecen mis orquídeas negras y dile a tu amigo con facha de mecánico, con facha de gangster de Chicago, con facha di tenore, que no escupiteje tanto en los purrones donde crecen mis suspiros de bebé y dile a tu amigo de la mirada alelada que se separe del tronco débil de mi sauce llorón: [...] Mami de Benny desavisada de que los intrusos en su molto bello giardino, tan bello como il giardino degli Finzi-Contini ma non tan bello como el jardín de los senderos que se bifurcan ni tan extravagante como el jardín de las delicias, son los retoños viroteados de las castas triunfantes, los hijos de la razón piojosa y la voluntad descarada. Enter nos: contestatarios ajenados y olvidados de la hazaña colectiva: créanme (pp. 157-158).<sup>2</sup>

En estos “intrusos”, reconocemos a la joven generación que L. R. Sánchez bautizó como “la generación del o sea”.<sup>3</sup> Sin embargo, más que la brutal invasión del espacio doméstico de Graciela por parte de este grupo, lo que llama nuestra atención en este contacto inicial con los jardines de *La guaracha* es la acumulación de alusiones que le sirve de contexto. En un primer tiempo, se alude a la novela autobiográfica de Giorgio Bassani (1916-2000) titulada *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) —novela que a su vez sirve de inspiración a una película de Vittorio De Sica del mismo nombre (1970). Posteriormente, hay una remisión al cuento de Jorge Luis Borges “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), texto que da también título al libro de siete relatos que lo contiene. Y por último, se remite a la pintura flamenca, específicamente al óleo de Jerónimo Bosch titulado “El jardín de las delicias”, tríptico que se conoce también como “De la gloria vana y breve gusto de la fresa o madroño” o simplemente como “Del madroño” (1503-1504).<sup>4</sup>

En su novela, Sánchez confiere a este jardín un espacio textual en que las dualidades coinciden. Los títulos de las tres obras citadas o son dobles o tienen una función referencial doble. De ahí que ingresemos en un lugar donde uno de los senderos narrativos de *La guaracha* parece desdoblarse varias veces. ¿Con qué propósito? Para responder a esta interrogante, proponemos una exploración de estas bifurcaciones narrativas siguiendo el orden en que aparecen mencionadas.

<sup>2</sup> Todas las citas de la *La guaracha del Macho Camacho* son tomadas de la edición de Arcadio Díaz Quiñones, Madrid, Cátedra, 2000.

<sup>3</sup> Efraín Barradas, *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1981; p. 93.

<sup>4</sup> Roger-Henri Marijnissen y Peter Ruyffelaere, *L'ABCdaire de Jérôme Bosch*, París, Flammarion, 2001; p. 62.

## 2. EL "MOLTO BELLO JARDINO" DE GRACIELA

El jardín de Graciela es un lugar donde se discuten las maneras de restablecer el orden que Benny y sus amigos ponen constantemente en peligro. Al bautizarlos como los "cuatro jinetes del Apocalipsis" (p. 263), Sánchez los equipara a las fieras, a la guerra, al hambre y a la peste que anuncian el fin del mundo.<sup>5</sup> *La guaracha* sugiere así que, a pesar de su poder incontestable, este clan tiene una gran capacidad para generar su propia autodestrucción.

La segunda ocasión en que la novela alude al jardín nos revelará una de sus funciones inesperadas: la de asegurar las buenas notas de Benny en la universidad por medio de "un get together de maestros en el molto bello jardino" (p. 210) de Graciela, una fiesta "con mozos uniformados" cuyos gastos, como otros de la familia (pp. 160, 232), estarán a cargo de las arcas del país, léase la "representación senatorial" de Vicente. Como podremos observar, casi todos los excesos de Benny se reparan en *La guaracha* con una recepción en este jardín.

Recordemos otro ejemplo: el momento en que "los jinetes" Benny, Bonny, Willy y Billy violan con una barra de estrellas a una prostituta llamada "La Metafísica" (p. 307) y ésta amenaza con llevar "su caso a los tribunales". Esta crisis provocada por la delincuencia de los jóvenes lleva a "una reunión celebrada en el ala derecha del molto bello jardino de Mami de Benny, sillería de mimbre blanco, descorche de seis botellas de Dom Perignon y pasada de bandejitas [...] y los rollitos de pulpo vinolado" (p. 308). La recepción de urgencia logró su propósito, ya que la supuesta "broma pesada" que llevó al brindis resultó ser "Nada: La Metafísica fue desoída por funcionarios desoidores" (p. 308). Con justa razón, Benny insiste desde un principio en que su Ferrari, por venir de Italia, le otorga una inmunidad diplomática equivalente a la del Papa (p. 161). Su insólito razonamiento culmina en una pregunta clave: "¿se dice inmunidad o se dice impunidad?" (p. 161). Precisamente de esa impunidad autoproclamada se tratará al final de la novela.

Observamos no obstante, que uno de los delitos más graves de Benny y de sus amigos no requiere la obligada reunión-fiesta en el jardín. Nos referimos a su atentado contra los grupos izquierdistas e independentistas perpetrado en la Universidad de Puerto Rico y que

no excedió los límites del círculo familiar: somos o no somos gobierno, somos o no somos una de las familias prominentes del país, somos o no somos portadores de un apellido de primera, somos o no somos gente de sociedad (p. 261).

La novela no tardará en describir las razones políticas que motivaron dicho delito: "reducir a escombros, [...] convertir en cenizas las oficinas de los sepa-

<sup>5</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Éditions Robert Laffont, 1982; p. 179.

ratistas, lacra antisocial, las oficinas y los talleres donde se imprime y hace su prensa, envenenadora” (p. 262). La falta de huellas declarada por la prensa confirma esta vez la impunidad de los jóvenes derechistas. Éstos no tardarán en celebrarla fuera del jardín de Graciela con risas, burlas y una buena “comilona en pizzería” (p. 262).

No es fortuito que este acto de violencia política se reinserte más tarde en la narración por medio de un equívoco. Primero se cree que el atentado ha sido perpetrado por los grupos de izquierda y es lo que anuncian los medios. Sin embargo, como si la misma realidad novelesca se bifurcara en versiones conflictivas, la noticia se corrige casi inmediatamente en el texto y se especifica lo contrario: que la bomba estalló en las oficinas de esos grupos (pp. 280-281). Para el senador esta reinterpretación simboliza el fin de sus planes mesiánicos de represión izquierdista en la universidad (p. 281). Esta gesta tenía que ver con su promesa “de campaña electoral: la liquidación definitiva de las formas nacionalistas, aislacionistas e independentistas.” (p. 282).

La violencia política —siempre presente en sordina— y su represión subsiguiente, recorren de un extremo al otro *La guaracha*. Como veremos, ambas están íntimamente relacionadas con el jardín de Graciela y el poder.

### 3. “...SU MOLTO BELLO JARDINO, TAN BELLO COMO IL JARDINO DEGLI FINZI-CONTINI...”

La irrupción del italiano en *La guaracha* se da en múltiples momentos (ver, por ejemplo, las páginas 156, 196, 212, 270 y 279) y de una forma u otra, está ligada a la música, al joven Benny y a lo que éste representa.<sup>6</sup> Al seguirle la pista al hijo de los Reinos nos damos cuenta de que este personaje va adquiriendo una densidad que contrasta abiertamente con la superficialidad y la ignorancia que la novela subraya en él con insistencia. La mención de la novela de Giorgio Bassani en el contexto del jardín de Graciela, nos permite descubrir una faceta algo escondida de la vida de los Reinos. Con la referencia a Bassani, Luis Rafael Sánchez inserta en *La guaracha* todo un universo narrativo que será indisociable del fascismo, del racismo y de la figura de Benito Mussolini —también mencionado en sus páginas (p. 211). Con razón Benny comparte la resonancia de su nombre con *Il Duce* y Efraín Barradas lo calificó de “proto-fascista”.<sup>7</sup>

Benny no es pues “un personaje unidimensional” (p. 260). Ni él ni sus amigos son esos “contestatarios ajenados y olvidados de la hazaña colectiva”

<sup>6</sup> Creímos en un principio —como Juan Gelpí— que la presencia del italiano no era ni tan frecuente ni tan importante en la novela. Sin embargo, al concluir este trabajo, hemos cambiado de opinión. Las voces italianas tejen una compleja red simbólica en *La guaracha* que no debe subestimarse. Ver: Juan Gelpí, “El clásico y la reescritura: *Insularismo* en las páginas de *La guaracha del Macho Camacho*” en *Revista Iberoamericana*, LIX 162-163 (1993); p. 62.

<sup>7</sup> Efraín Barradas, *op. cit.*; p. 99.

(p. 158), que nos pinta el narrador con su irónico “créanme” (p. 158). Es cierto que Benny no tiene una “vida interior abultada, contradictoria, ambigua”, pero irónicamente, es él quien aporta una insospechada densidad política al tejido narrativo de *La guaracha*. Un breve acercamiento a *Il giardino* explica varias de las funciones de esta rica alusión.

Resumamos en primer lugar la trama de la novela. Se trata de los Finzi-Contini, una poderosa familia de origen judío que vive en la provincia italiana. Esta familia de aristócratas está prácticamente aislada del mundo. Su casa está rodeada de un inmenso jardín cuyos límites marcan las altas paredes de una muralla. Mientras el racismo y la discriminación van ganando terreno en la Italia fascista de Benito Mussolini, los Finzi-Contini se van encerrando más y más en su propiedad. Recrean así un microcosmos en el cual la violencia sociopolítica del exterior aparentemente no los toca. Al final, el aislamiento y la ceguera ante un antisemitismo cada vez más voraz, lleva a la familia a los campos de concentración hitlerianos y a la muerte.

¿Qué relación tiene el hermoso y aristocrático jardín judío de Bassani con el jardín tropical de *La guaracha*? El jardín ferrarés de los Finzi-Contini no puede tener ni las plantas ni los árboles de la propiedad de los Reinoso. Además, ni Benny ni sus amigos pertenecen al mundo de los jóvenes intelectuales que en la novela de Bassani se dan cita allí. Son estudiantes que meditan sobre el capitalismo, Trotsky, la prostitución, la pintura, la literatura y que escriben tesis doctorales.

Las reuniones del jardín de los Finzi-Contini estaban reservadas casi exclusivamente a estos jóvenes, ya que los padres apenas penetraban en ese espacio. En el caso de *La guaracha* vemos lo opuesto: las reuniones de adultos se llevan a cabo en el jardín de los Reinoso con el fin de reparar de cierta manera las transgresiones de Benny, calificadas de “actividades” a las que solamente las “relaciones particulares con las ramas judicial, legislativa y ejecutiva” de la familia “han impedido cárcel o malos ratos” (p. 260).

A través del lente del *Giardino*, *La guaracha* puede leerse como la incursión en la vida privada de una poderosa y acaudalada familia, como una visita a lo que esconde el jardín de la “aristocracia de dril” puertorriqueña. En este contexto, la alusión de sus páginas al *Almanach de Gotha* (p. 211) cobra todo su sentido y *La guaracha* se transforma en la versión antillana y risible de ese legendario almanaque que cuenta los secretos de las familias nobles europeas y que presta especial atención a los casos de matrimonios de nobles con “castas inferiores”.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Es este mismo contexto el que explica la siguiente reflexión de Benny: “Por la rama Reinoso llegas al tronco de La Beltraneja, por la rama Alcántara llegas al tronco de Guzmán El Bueno” (p. 261). La ironía de Sánchez es aquí magistral, ya que Juana de Castilla llamada “la Beltraneja” (1462-1530) y Alonso Pérez de Guzmán, llamado “Guzmán El Bueno” (1256-1309) fueron dos ilustres bastardos de la aristocracia española.

Es cierto que una historia de rechazo amoroso atraviesa *Il giardino* de Bassani. De ahí que la indiferencia de la joven Micòl Finzi-Contini hacia su admirador —el narrador y protagonista de la novela— nos recuerde la “frialdad” de Graciela hacia su esposo. Además, Micòl Finzi-Contini comparte con Graciela su aparente amor por el mundo vegetal y su tendencia a coleccionar objetos.<sup>9</sup> Aunque quizá también comparta con ella su insatisfacción por la vida. La melancolía de Micòl se ahoga en el estudio de la poesía de Emily Dickinson cuya obra —sabemos—, penetra “los sótanos del alma”<sup>10</sup> para cantar el aislamiento, el laberinto del yo y la muerte. La melancolía de Graciela se oculta tras el maquillaje para desvelarse luego en ansia depresiva.

El narrador de la novela de Bassani sufre dos expulsiones: primero la de un club privado de tenis y luego la de una biblioteca. Ambas responden a las leyes raciales que progresivamente excluyen a los judíos del espacio público.<sup>11</sup> La ironía consiste en que los Finzi-Contini, al ser ellos mismos antisemitas, se transforman en cómplices de la ideología racista que los precipitará a la muerte.

Si bien hasta aquí vemos más diferencia que convergencia entre las dos novelas, es innegable que las dos familias que las protagonizan comparten algo crucial: una misma participación disimulada en los abusos de poder y el racismo. Como en la novela de Bassani, los Finzi-Contini pagan cruelmente su ceguera ideológica, nos preguntamos si esta referencia no constituye una forma indirecta de cuestionar la solidez del “imperio Reinoso” en *La guaracha*.

En el texto de Bassani abundan las citas literarias (literatura inglesa, norteamericana, francesa e italiana), riqueza intertextual que también es compartida con *La guaracha*. La temática del juicio final y del castigo se inserta en las páginas de Bassani mediante citas de *La divina comedia* de Dante y en específico de su Purgatorio y de su Infierno.<sup>12</sup> Otro elemento que nos permite establecer un vínculo entre las dos novelas es una misma alusión al poema lorquiano “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”. En *Il giardino* el narrador declama varios fragmentos de este poema.<sup>13</sup> En *La guaracha* sabemos que la

<sup>9</sup> En este estudio aludiremos siempre a la traducción francesa de la novela de Bassani: Giorgio Bassani, *Le jardin des Finzi-Contini*, traducción de Michel Arnaud, París, Gallimard, 1964; pp. 163-164 y 189. Para el afán de colección de Graciela, véase: *La guaracha*, pp. 289-290.

<sup>10</sup> Aludimos al título de una exquisita antología de la obra de Dickinson. Ver: *Emily Dickinson. Los sótanos del alma*, edición, selección y traducción de Anna Maria Leoni T., dos tomos, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, 2002.

<sup>11</sup> En la Italia del fin de los años treinta, las leyes raciales impedían los matrimonios con judíos, se les excluía de las escuelas del Estado a todos los niveles, sus nombres no aparecían en las guías telefónicas y no se les permitía realizar el servicio militar. Los periódicos del país ni siquiera podían publicar sus esquelas. Ver: Giorgio Bassani, *op. cit.*; p. 89. Bassani recrea la gran variedad de matices de esas discriminaciones al reproducir en su novela el lenguaje racista de la época. Ver: *Ibid.*; p. 238.

<sup>12</sup> *Ibid.*; pp. 128 y 147 respectivamente. No olvidemos que *La guaracha* remite también a Dante (p. 285).

<sup>13</sup> *Ibid.*; p. 324.

repetición de varios versos del “Llanto” le da su unidad de tiempo a la novela y que dicha repetición también anuncia la muerte violenta de su cierre.

La novela de Bassani contiene una apología de la homosexualidad: “yo pensaba que el amor justificaba y santificaba todo, hasta la pederastia”.<sup>14</sup> En el contexto de *La guaracha*, la inclusión indirecta de esta exaltación del amor en todas sus formas y exclusividades representaría una manera de atacar el mundo profundamente machista -aunque impotente- que encarnan Vicente Reinoso y su heredero Benny. En el texto de Bassani hay además toda una reflexión acerca de los rituales de la virilidad y en específico de la prostitución,<sup>15</sup> temas que encontramos también en *La guaracha*.

Sin embargo, en la novela de Bassani hay un personaje que se encarga de destruir todos los mitos de los Finzi-Contini: Malnate, el amigo comunista de los jóvenes aristócratas. Será Malnate quien revele algunos detalles sobre la familia: su cantidad de tierras, los miles de jornaleros que explotan, sus “esclavos” sumisos y disciplinados...<sup>16</sup> Será también él quien se ocupe de denunciar la explotación de la mujer dentro de una prostitución tolerada moralmente por el Estado,<sup>17</sup> una situación que nos recuerda la relación de la China Hereje con Vicente Reinoso. Incluso, la visión que tiene Malnate de los Finzi-Contini podría aplicarse sin dificultad alguna a la familia del senador de *La guaracha*.<sup>18</sup> Este amigo se convierte en el acusador de los Finzi-Contini y quizá por eso tenga que morir en la novela de Bassani. La inclusión del *Giardino* en *La guaracha* transforma indirectamente a este personaje en juez implacable de los Reinoso y de manera tácita, lo identifica con el Nene.

Hasta cierto punto, el hecho de que Sánchez se inspire en su *Guaracha* de la película de Vittorio De Sica o de la novela de Bassani, no cambia substancialmente nuestro análisis. A pesar de que la película de Vittorio De Sica le es infiel a su fuente de inspiración novelesca (ejemplo de ello es que no respeta la ambigüedad de su final), en lo referente al contexto, tanto *Il giardino* de Bassani como el film, se inscriben en un mismo momento histórico de la historia italiana: el fascismo de los años treinta y la Segunda Guerra Mundial.<sup>19</sup>

Lejos de responder a un mero juego erudito, la alusión a los Finzi-Contini en *La guaracha* sugiere un ataque velado de los conflictos raciales entre las

<sup>14</sup> *Ibid.*; p. 336 (la traducción del francés es nuestra).

<sup>15</sup> *Ibid.*; pp. 349 y 357.

<sup>16</sup> *Ibid.*; p. 335.

<sup>17</sup> *Ibid.*; p. 341.

<sup>18</sup> Leemos: “son unos terratenientes indecentes, unos feroces latifundistas, y por añadidura, unos aristócratas con nostalgia del feudalismo medieval. Después de todo no parecía totalmente injusto el que pagasen de alguna manera un precio por todos los privilegios de los que gozaron durante tantos años” (la traducción del francés es nuestra). Véase: *Ibid.*; p. 207.

<sup>19</sup> La película lo resume de manera idónea en sus comienzos: “*Ferrara, Italy 1938-1943. By 1938, the Fascist government of Il Duce, Benito Mussolini, is applying the so-called ‘Racial Laws’ against Italian Jews.*”

clases dirigentes y las clases populares en Puerto Rico. Se trata de un caso particular dentro de una rica red novelesca de denuncias. Un segundo ejemplo apunta también hacia la misma tensión racial: la descripción del club cívico al cual pertenecen Benny y sus amigos. El racismo se describe aquí al bies y con ironía. La nariz, más que el color de la piel, es lo que certifica la pureza racial que determina la pertenencia al grupo: "Benny, Bonny, Willy y Billy [...] organizantes vitalicios de los ritos de iniciación de una fraternidad que era, además de fraternidad [...], tabernáculo de la hombruna idiotez: repercutidos por los perfiles agrecados o narices exoneradas de chatura" (p. 261). Se nos explican entonces varios de los ritos de este club, entre los que figura la "investigación de los pasados inmediatos y anteriores de los neófitos: alto al negro" (p. 261).<sup>20</sup> La exclusión racial es un tema que atraviesa otros textos de Sánchez y que en ocasiones adquiere un matiz autobiográfico.<sup>21</sup> Aunque sabemos que no se trata aquí de un caso aislado de prejuicios, ni de inmadurez, ya que a la luz de otro texto de Sánchez comprendemos que este racismo sobrepasa la ficción, que está institucionalizado y que tiene sus propias "secretas aspiraciones" políticas en la isla.<sup>22</sup> No estamos por tanto muy lejos de las tensiones raciales que encierra la novela de Bassani.

Sin embargo, hay que observar que las alusiones de *La guaracha* a la Italia fascista no se limitan únicamente a estas remisiones oblicuas que promueve la intertextualidad culta de Sánchez. Hay en la novela otras maneras de evocar el totalitarismo y su obligado sacrificio humano: Optar por los automóviles deportivos Ferrari es una de ellas. La historia de estos prestigiosos carros nos revela entre otras cosas que entre 1957 y 1959 cinco pilotos que no habían cumplido aún treinta años perdieron la vida en ellos. Algunos —huérfanos de padre—, convirtieron fácilmente a Enzo Ferrari en una venerada figura paterna. Querían ser los mejores pilotos de Fórmula 1 del mundo y sacrificaron todo por Ferrari. Se ha llamado a este legendario constructor de automóviles que "nació

<sup>20</sup> Recordamos las expulsiones de los judíos del club de tenis de Ferrara aquí.

<sup>21</sup> Es el caso de la siguiente confesión del autor: "Las puertas de la televisión no se me cerraron en las puras narices. [...] se me cerraron por las puras narices. [...] que el pelo rizo, la nariz ancha, los labios gruesos, la tez armiñada, anunciaban que yo no era telegénico al borinqueño modo, que no podía ocupar un lugar en el cuadro actoral de la televisión puertorriqueña, donde a los histriones se los quería blancos, se los quería de espumas, se los quería de nácar." Este rechazo le permitió sin embargo llegar al mundo de la radio, donde la voz no tenía color. Véase: Luis Rafael Sánchez, "Strip-tease at East Lansing" en *No llores por nosotros, Puerto Rico*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1998; pp. 130-131.

<sup>22</sup> El ensayo "La gente de color" nos aclara que quienes sueñan con "perfiles griegos" y "narices como dardos" en Puerto Rico buscan algo muy bien definido: "tranquilizar al Padre Nuestro Que Está En Washington y asegurarle que la etnicidad puertorriqueña contiene un porcentaje mayoritario de genes blancos. [...] La preponderancia del pellejo blanco valida, también, el derecho de Puerto Rico a anexarse a los Estados Unidos de América". Véase: Luis Rafael Sánchez, "La gente de color" en *No llores por nosotros, Puerto Rico*, op. cit.; pp. 28-29. Citamos esta versión reciente del ensayo que se publicó originalmente en el periódico *Claridad* el 23 de julio de 1972; pp. 22-23.



para mandar” —y que murió a sus noventa años— *Il Vecchio* (el Viejo).<sup>23</sup> El epíteto nos recuerda, por supuesto, a Vicente Reinosa.

*La guaracha* incorpora también la temática del sacrificio en nombre de una figura masculina endiosada al evocar, entre otros, el nombre de Claretta Petacci (p. 211). A pesar de los veintinueve años de juventud que la separaban de Mussolini, Petacci fue su fiel amante. Fue ella quien ofreció su propio cuerpo como escudo para impedir que mataran al *Duce*. Ese “gesto de amor” la llevó a morir con él. Dentro de este mismo contexto las remisiones de Sánchez a Luigi Pirandello y a Ezra Pound (p. 211) cobran toda su importancia ya que ambos nombres se han asociado al fascismo italiano. A la lista de padres endiosados que *La guaracha* asocia oblicuamente a la Italia fascista hay que añadir el nombre de Luis Muñoz Marín, ex-gobernador de Puerto Rico que la novela recuerda en el momento de su regreso de Roma<sup>24</sup> con un “MUÑOZ MARÍN VIENE, ARREPIÉNTETE” seis veces repetido (p. 229).

Vemos claramente que la alusión a *Il giardino dei Finzi-Contini* pertenece entonces a una red de referencias que van más allá del espacio contiguo compartido con la remisión a Borges y a Bosch en *La guaracha*. Esta red está íntimamente relacionada en la novela de Sánchez con el racismo y la exclusión, con el poder y el sacrificio, pero también —y de una manera subyacente— con el presagio de su castigo.

4. “...MA NON TAN BELLO COMO EL JARDÍN DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN...”

Roberto González Echevarría observa con justeza que dentro de la obra de J.L. Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan” pertenece a una categoría especial: a la de los relatos que representan parcialmente su propia construcción “al mismo tiempo que despliegan su argumento”.<sup>25</sup> Nos preguntamos hasta qué punto puede este comentario explicar la función textual de esta remisión a Borges en la novela de Luis Rafael Sánchez. Intuimos que aludir a este cuento borgiano dentro de la descripción del jardín de Graciela equivale a insertar una meditación metaliteraria en *La guaracha*. Se trataría de sugerir algún aspecto relativo a su estilo y estructura a partir de la particular composición en “cajas chinas” o del “relato dentro del relato” del “Jardín de senderos”.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Luca Delli Carri, *Gli indisciplinati. Vivere e morire su una Ferrari: cinque storie di giovani piloti*, Milán, Editore da Fucina Srl., 2001; pp. 9-13. Quiero expresar mi agradecimiento a Marco De Andreis y a Carlotta Pittori por esta lectura y a Lucia Verdicchio por su ayuda con el italiano.

<sup>24</sup> Luce López-Baralt, “*La guaracha del Macho Camacho*, saga nacional de la ‘guachafita’ puertorriqueña”, *Revista iberoamericana*, LI, julio-diciembre 1985; pp. 111-112.

<sup>25</sup> Roberto González Echevarría, “Borges en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”, en *Crítica práctica/práctica crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002; p. 172.

<sup>26</sup> Roslyn-M. Frank y Nancy Vosburg, “Textos y Contra-Textos en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”, *Revista Iberoamericana*, 43 (1977); p. 519.

Por otra parte, Arturo Echavarría propone otros recorridos del cuento a partir del estudio de los jardines chinos. Estos acercamientos podrían aplicarse a una reflexión sobre la construcción narrativa de *La guaracha*. Echavarría explica, por ejemplo, que por lo general, los jardines chinos parecen un laberinto y que “la inclusión de versos y alusiones literarias en diversas partes de su topografía inscritas en tabletas de piedra”<sup>27</sup> constituye una parte importante de su diseño. Desde esta perspectiva, podríamos entonces pensar que lo que hace la alusión a Borges es equiparar *La guaracha* a un jardín-laberinto hecho de citas eruditas, en medio del cual nos encontramos justamente, gracias a las remisiones contiguas a Bassani, a Borges y a Bosch.

Echavarría prosigue su análisis evocando el principio que rige la disposición de los tradicionales jardines chinos: la indicación de que tras su caos aparente se esconde realmente “un orden estético preestablecido”.<sup>28</sup> Quizá sea esto lo que lleve al sinólogo del texto de Borges, Stephen Albert, a comentar el estilo del escritor Ts’ui Pên, el antepasado del espía chino que está por asesinarlo, de la siguiente manera:

*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts’ui Pên.<sup>29</sup>

Este comentario, que resume exactamente el plan del espía (el de revelar el nombre de una ciudad sin tener que decirlo), podría también aplicarse al estilo de *La guaracha* y en específico a lo que representa el jardín de Graciela. Sospechamos que *La guaracha* encierra en sus páginas, un mensaje altamente codificado como este cuento borgiano y que dicho mensaje tiene que ver con las verdaderas “actividades” que se celebran en el jardín de los Reinos.

En su estudio Echavarría explica también que el texto de Borges encierra una venganza histórica: la del espía chino que, al sentirse víctima del racismo y la violencia occidentales,<sup>30</sup> se venga de Inglaterra y de Francia asesinando a Stephen Albert. El homicidio revela a los alemanes de la manera más indirecta posible el nombre del lugar exacto que tienen que atacar: el de la ciudad francesa llamada Albert. El resentimiento personal del espía adquiere entonces otra

<sup>27</sup> Arturo Echavarría, “Espacio textual y el arte de la jardinería china en Borges: ‘El jardín de senderos que se bifurcan’” en Alfonso de Toro y Fernando de Toro, (eds.), *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid, Vervuert, Iberoamericana, 1999; p. 81.

<sup>28</sup> *Ibíd.*; p. 98.

<sup>29</sup> Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Obras completas 1923-1972*, Madrid, Ultramar Editores, 1977; p. 479.

<sup>30</sup> “Lo hice porque yo sentía que el Jefe [en Berlín] tenía en poco a los de mi raza -a los innumerables antepasados que fluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos.”, *Ibíd.*; p. 473.

magnitud al transformarse en una venganza política de Estado.

Según Echavarría, en el siglo XIX los ingleses, franceses y alemanes intervinieron de manera brutal en el Imperio Chino para obtener “concesiones y privilegios comerciales”.<sup>31</sup> Una de las formas para lograrlo fue la destrucción de un jardín imperial que se encontraba en las afueras de Pekín con el propósito de “humillar al Emperador en aquello que precisamente tenía un prestigio y una importancia histórico-cultural soberana”.<sup>32</sup> De ahí que el cuento de Borges establezca, según Echavarría, una tensa relación entre países opresores (Alemania, Inglaterra y Francia) y país oprimido (China) y que el espía reivindique con su crimen “los más altos valores de sus antepasados, de su raza” frente a los europeos.<sup>33</sup>

Es posible que con esta alusión al cuento de Borges, Sánchez nos invite también a una reflexión política, es decir, a leer *La guaracha* como venganza literaria, como una reivindicación personal y racial<sup>34</sup> dirigida hacia las clases privilegiadas que autentifican los poderes imperiales en Puerto Rico. Como ya hemos visto, el jardín de Graciela oculta, como el de Borges, una historia violenta de poder político, de primacía cultural y de racismo. Pero no se trata aquí de los únicos elementos en que el cuento borgiano y *La guaracha* convergen. Recordemos que el mismo Borges interpreta su propio texto como un “relato policial” en el cual los lectores asistirán “a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, [...] hasta el último párrafo”.<sup>35</sup> La alusión a Borges quizá prefigure ya en ese lugar de la novela de Sánchez el asesinato del Nene por Benny. Como hemos visto, se trata del último de una larga serie de actos ilegales de Benny que permanecen obscenamente impunes en la novela. Este crimen que culmina su veloz carrera de delincuente, se nos describe —como en el relato de Borges— en el último párrafo del texto de Sánchez. La antífrasis de Benny, su “yo no tuve la culpa” (p. 311) cuatro veces repetido, delata indirectamente al criminal.

Otro elemento del final del cuento borgiano nos llama la atención: la “música china” que proviene del centro del pabellón del jardín en donde el espía matará a Stephen Albert.<sup>36</sup> Esta música nos recuerda a la China Hereje y por supuesto a la guaracha que penetra cíclicamente la novela desviando (bifurcación borgiana) nuestra atención de lectores de una historia de guerra social y de racismo. Podríamos leer estas palabras del sinólogo del cuento de Borges como un comentario sobre la cíclica invasión de la música y de su infierno en

<sup>31</sup> Arturo Echavarría, *op. cit.*; p. 82.

<sup>32</sup> *Ibíd.*; p. 82.

<sup>33</sup> *Ibíd.*; p. 98.

<sup>34</sup> Recordamos aquí la exclusión sufrida por Sánchez en el mundo de la televisión debido a su condición de mulato mencionada anteriormente.

<sup>35</sup> Jorge Luis Borges, *op. cit.*; p. 429.

<sup>36</sup> *Ibíd.*; p. 475.

*La guaracha del Macho Camacho*: “yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente”.<sup>37</sup> En la primera versión del texto de Sánchez, que antes de ser novela fue cuento (otra bifurcación textual), se insistía en el carácter repetitivo de la guaracha al final. En 1969 la transcripción de la canción no sólo era más corta, sino que iba seguida de un paréntesis que indicaba “(se repite infinitamente)” y que hoy ha desaparecido en las dos ediciones de la novela.<sup>38</sup>

Nos detenemos en el análisis de un último elemento del cuento de Borges. Observemos los detalles que Stephen Albert revela acerca del destino de Ts’ui Pên, el personaje-símbolo del escritor: “todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto. Renunció a los placeres de la opresión, de la justicia, del numeroso lecho, de los banquetes y aun de la erudición y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad.”<sup>39</sup> ¿Se tratará acaso de un comentario-espejo en el que se detiene a mirarse el autor de *La guaracha*? ¿Se narra aquí la soledad que ha requerido su creación novelesca? Como hemos sugerido, creemos que la segunda bifurcación a la que nos remite la descripción del jardín de Graciela invita a una reflexión sobre la escritura y los diversos componentes del estilo “laberíntico” en *La guaracha*. Pensamos, por ejemplo, en sus relatos dentro del relato, en sus múltiples alusiones y citas eruditas, en sus antífrasis, en sus códigos secretos que enmascaran su alto contenido político y social, pero sobre todo, en su inmenso poder de decir sin nombrar.

##### 5. “...NI TAN EXTRAVAGANTE COMO EL JARDÍN DE LAS DELICIAS...”

Con “El jardín de las delicias”, Sánchez ya no remite ni a la literatura ni al cine, sino a un retablo del pintor flamenco Jerónimo Bosch, el Bosco (circa 1450-1516). No será la única vez que Sánchez aluda al Bosco en su obra.<sup>40</sup> En *La importancia*, Sánchez retiene sus “profecías sicodélicas”,<sup>41</sup> lo que nos proporciona ya la pista de la “función profética” para acercarnos al *Jardín de las delicias* de *La guaracha*.

Hay que señalar que la novela evoca a otros creadores de imágenes y que por sus páginas desfilan pintores, fotógrafos y artistas gráficos puertorriqueños

<sup>37</sup> *Ibíd.*; p. 477.

<sup>38</sup> Luis Rafael Sánchez, “La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos” en *Amaru*, Lima, 11 (1969); p. 77.

<sup>39</sup> Jorge L. Borges, *op. cit.*; p. 476.

<sup>40</sup> Por ejemplo, en *La importancia de llamarse Daniel Santos* hablará del pintor para subrayar su modernidad compartida también con otros maestros de la imagen como Goya, Gauguin, el Bosco, Velázquez, Daguerre y Picasso. Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1988; p. 78. Agradezco a Rita De Maeseneer esta referencia.

<sup>41</sup> *Ibíd.*; p. 78.

y extranjeros. La importancia de la imagen en la novela se puede trazar hasta sus orígenes, ya que su primera versión se cerraba —como lo hace también hoy— con el texto íntegro de la guaracha, como ya lo indicamos, pero también con un grabado de la artista puertorriqueña Myrna Báez titulado “Arrabal”. Además de incorporar el arte puertorriqueño a sus páginas, *La guaracha* alude frecuentemente a obras maestras de la historia del arte occidental como el cuadro de Picasso *Las señoritas de Aviñón* (p. 295).<sup>42</sup> Este título añade otra perfecta antífrasis a *La guaracha*, antífrasis cuya ironía se asemeja a la de los repetidos “yo no tuve la culpa” (Benny) y “La vida es una cosa fenomenal”. La historia de este cuadro de Picasso nos revela que estas supuestas “señoritas” fueron realmente prostitutas.<sup>43</sup> Observamos que una de ellas tiene el rostro negro y que otras dos llevan una máscara negra o mulata, detalles raciales evocadores de las numerosas amantes negras del senador y en específico de la China Hereje. La alusión a este cuadro en *La guaracha* no es inocente. Se ha caracterizado esta tela que marca los inicios del cubismo como una obra clave de la “época negra” de Picasso y se ha insistido en el mensaje de “terror y de peligro” que transmiten las mujeres en él.<sup>44</sup> Con esta remisión se sugiere quizá una venganza negra y femenina que la letra de la guaracha recoge estratégicamente en su final: “que la negra se va a alborotar”.

Pero volvamos al Bosco, sin olvidar el contexto preciso en que irrumpe su obra en la novela: el jardín de Graciela. El *Jardín de las delicias* consta de cuatro escenas indisociables. El contenido de la primera se aprecia solamente con el tríptico cerrado: un paisaje desolado que representa el mundo antes de la creación del hombre. En la escena figura un anciano (que se ha identificado con Dios).<sup>45</sup> Al abrirse los dos paneles de los extremos, como si fueran dos puertas, nuestra lectura se bifurca. Abierto, el retablo consta de tres paneles que se “leen” de izquierda a derecha. El izquierdo representa el paraíso y el derecho, el infierno. En el contexto de la teología de la época, la única relación posible entre los dos era el pecado.<sup>46</sup> Como las escenas del panel central son de carácter erótico, se considera que su tema obligado es la lujuria.

¿Qué relación podría tener este retablo con *La guaracha*? Es cierto que el salmo 33, al que remite, habla de omnipotencia y de música.<sup>47</sup> Pero creemos

<sup>42</sup> Hay otras referencias, por ejemplo a *La última cena*, probablemente la de Da Vinci (p. 169), al *Nacimiento de Venus* de Botticelli (p. 285), a *Las meninas* (p. 283) y a *Las lanzas*, tela conocida también como *La rendición de Breda* (p. 295) de Velázquez.

<sup>43</sup> Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, París, Robert Laffont, 1995; pp. 254-255.

<sup>44</sup> *Ibíd.*; p. 255.

<sup>45</sup> En esta escena podemos leer una cita en latín del salmo 33 de la Biblia: “Porque Él habló y todo fue hecho, Él lo mandó y todo existe.”

<sup>46</sup> Roger-Henri Marijnissen y Peter Ruyffelaere, *op. cit.*; p. 10.

<sup>47</sup> Dice así: “Celebren al Señor al son de cítara, cántenle salmos con guitarras. Cántenle un canto nuevo, toquen una música dulce al aclamarlo”.

que la relación de esta imagen con el texto de Sánchez tiene que ver más con su temática en torno al pecado y al juicio final que con alabanzas a la divinidad. Sabemos que la lujuria constituye uno de los hilos conductores más importantes de la novela de Sánchez. Es cierto que la misma adquiere matices culpabilizantes en el caso de una Graciela incapaz de pronunciar la palabra sexo.<sup>48</sup> Es precisamente esta actitud la que convierte a este personaje en la antítesis de la China Hereje. Las exquisitas y raras orquídeas negras de su jardín nada tienen que ver con “las flores negras que pregonan su inocencia por los jardines ralos” del “bajo vientre” (p. 171) de la prostituta. El “apellido” de la China nos revela así una de sus funciones en la novela: la de subrayar la trasgresión de todos los valores que encarna Graciela.<sup>49</sup> Es posible que por esta razón el deseo carnal esté marcado casi siempre para el senador por una voluntad de desacralización. Así puede generar, a pesar de ser impotente —o quizá por eso—, un constante acoso ideológico y hasta cierto punto sexual hacia su esposa católica (p.187).

La novela de Sánchez comparte con el *Jardín de las delicias* su tendencia a la desacralización violenta.<sup>50</sup> Hemos observado que cuando hay alusiones a la hostia y al cáliz en sus páginas es para desvirtuarlos de su valor simbólico (pp. 122, 304). El caso más impresionante es el del Nene descrito como un sacerdote que celebra con una hostia en sus manos —aunque lo que sostiene realmente es un espejo— el momento de la transubstanciación (p. 304). La hostia-espejo se transformará en poco tiempo ya no en el cuerpo de Cristo sacrificado, sino en los restos mortales de un ser sin divinidad: ese grotesco par de “ojos estrellados por la cuneta como huevos mal fritos” (p. 311) a los que el cuerpo del Nene se reduce al final. No obstante, hemos observado que Sánchez explota también esa misma desacralización con fines menos serios en la novela.<sup>51</sup>

Se ha dicho que la visión de la época acerca del sexo se cristaliza en la obra de Bosch en *El jardín de las delicias*.<sup>52</sup> Lo cierto es que en este tríptico existe sin duda una constante puesta en escena de la homosexualidad.<sup>53</sup> En

<sup>48</sup> Leemos en *La guaracha*: “Eso me pareció siempre barato. Barato no. Bajo. Bajo no. Rebajado. Rebajado no. Arrastrado. Arrastrado e infernales las voces que orientan la sangre desvestida, pecado *eso*” (p. 243).

<sup>49</sup> En este contexto, no olvidemos que aunque el Bosco nunca pasase realmente por la Inquisición, su nombre sigue asociándose en la historia del arte —con razón o sin ella— con la herejía. Véase: Roger-Henri Marijnissen y Peter Ruyffelaere, *op. cit.*; p. 69.

<sup>50</sup> Por ejemplo, cuando observamos en la esquina derecha e inferior del tercer panel del *Jardín* a un cerdo vestido de monja que le besa la oreja a un hombre. En el mismo panel encontramos tendido sobre el suelo —y al lado de una hostia— a un hombre que sostiene un cáliz en la mano y que unos perros con patas de reptil devoran.

<sup>51</sup> Recordemos la escena que resume el día de bodas de los Reinos (p. 139) y que transforma “la casa de Dios” en un vulgar teatro “por culpa” de la diva Mimi Ledoux. La música demuestra siempre su peligroso poder de descontrol de las masas en *La guaracha*.

<sup>52</sup> Roger-Henri Marijnissen y Peter Ruyffelaere, *op. cit.*; p. 95.

<sup>53</sup> Charles Prost, *Les chardons et la petite tortue. Le jardin des délices de Jérôme Bosch*, Bruselas, Casterman, 1992; p. 165.

este contexto y vista desde *La guaracha*, además de celebrar el puro placer sexual, la alusión a Bosch parece tener otra función: la de atacar otra vez el machismo campante y sonante de Vicente Reinoso como lo hace “Lola” el travestí (p. 285).

Podemos observar también que en el ámbito del fantasma sexual, las visiones eróticas y extravagantes del senador no se alejan demasiado de las del Bosco. Pensemos en ese Vicente atascado en el tapón que cree ver a un grupo de mujeres negras,<sup>54</sup> de enorme talla, con el cuerpo totalmente transformado dirigirse hacia él. Las imagina como unas legendarias y peligrosas Amazonas guerreras con una veintena de sexos distribuidos por todo el cuerpo —“brotados como hongos, brotados como cardos”—<sup>55</sup> que se precipitan hacia él para castrarlo (pp. 123-124). El miedo a la mujer y en este caso a “las hembras de color” que lo “acaloran” (p. 177), temidas y deseadas a la vez (como “las señoritas” de Picasso), constituye otra manera de inscribir el poder y el racismo en la novela.

De igual modo, podríamos interpretar como pertenecientes a algunas escenas del tríptico de Bosch ciertos episodios en que la China Hereje imagina o describe sus peripecias sexuales con sus primos, episodios en que a veces convergen animalidad y sexualidad.<sup>56</sup> Violación, frigidez, impotencia, incesto, homosexualidad, travestismo, adulterio, masturbación, explotación, forman parte integrante de los variados registros de la sexualidad de la novela. Algunos de estos temas circulan también por el tríptico del pintor flamenco ya que se ha dicho, por ejemplo, que todo lo que se consideraba en su tiempo como “anomalía sexual” ha quedado inscrito en sus paneles: sadismo, masoquismo, pederastia, sodomía, bestialidad.<sup>57</sup> La alusión a Bosch nos invita a transferir a un primer plano el trasfondo sexual de la novela, a detenernos a considerar el exceso de información que condensan sus detalles. Por ejemplo, ¿qué nos dice realmente *La guaracha* sobre la prensa insular al plasmar esa imagen de Benny masturbándose no con la obligada revista pornográfica sino con un ejemplar del diario *El Mundo* en su cama? (p. 213). Sánchez es sin duda tan “oblicuo” como el Ts’ui Pên de Borges. Pero es, también, un excelente fabricante de monstruos. El Nene es descrito como un reptil (p. 197), uno de los animales que figuran obsesivamente en los tres paneles del *Jardín*. Los ejemplos de lo humano que

<sup>54</sup> Toda esta temática de la “hipersexualidad” asociada a la raza negra en la obra de Sánchez ha sido estudiada por Efraín Barradas. Véase: Efraín Barradas, “Aleluya a la negritud” en *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, op. cit.; pp. 49-64.

<sup>55</sup> En el panel central del *Jardín* de Bosch figura un cardo azul sobre el cual descansa una mariposa. Los especialistas de su obra han interpretado esta flor como un símbolo del deseo de los muy efímeros bienes terrestres. Véase: Roger-Henri Marijnissen y Peter Ruyffelaere, op. cit.; p. 29.

<sup>56</sup> Pensemos en el momento en que la prostituta se entrega al febril juego amoroso con uno de ellos en medio de una tienda y pone fin al “desenfreno” con “un pavo plástico como cinturón de castidad” (p. 224).

<sup>57</sup> Roger-Henri Marijnissen y Peter Ruyffelaere, op. cit.; p. 85.

tiende a lo animal no son raros en la novela.<sup>58</sup> La alusión al cuadro del Bosco apunta entonces hacia esa dimensión casi animal de la experiencia humana.

*La guaracha* es pródiga en sentencias y advertencias. No es fortuito el que Sánchez retenga del Bosco su dimensión profética. *El jardín de las delicias* muestra un conocimiento profundo del libro del *Génesis* y del *Apocalipsis*.<sup>59</sup> Sospechamos que la alusión a este retablo sugiere también la idea del juicio final y del infierno reservados a las clases privilegiadas puertorriqueñas en *La guaracha*. Por consiguiente, no es raro que las remisiones al libro del *Apocalipsis* en la novela provengan de las clases populares. Es el caso de Doña Chon: “todas esas fresquerías vienen anunciadas en los últimos capítulos de La Biblia” (p. 145). Es el caso de un personaje anónimo: “Prevaricador: grito y acusación funesta de testigo de Jehová que aguarda el juicio final sentado en un Dodge Colt: [...] el mundo finiquitará en fuego [...]” (pp. 228-229).

Precisamente es ese fuego el que se observa en la parte superior del panel derecho (el relativo al infierno) en el *Jardín de las delicias*. Se ha interpretado una parte de este mismo panel como “el infierno de los músicos”. En él gigantes instrumentos aplastan obras musicales y atraviesan y crucifican cuerpos humanos.<sup>60</sup> Pero este infierno musical no es el único de este tercer panel. Los estudiosos de Bosch sugieren que hay en él una verdadera superposición de infiernos. Hay también un infierno de los jugadores y otro de los lujuriosos<sup>61</sup> en el que sobresale una construcción imaginaria, similar a un huevo, que se ha interpretado como un burdel y que nos recuerda toda la temática de la prostitución en *La guaracha*.

De esta acumulación, “el infierno de los músicos” es el que más choca. Por lo general, la música se asociaba a la lujuria, de ahí su lugar reservado en el infierno. En tiempos de Bosch, los instrumentos musicales eran símbolos

<sup>58</sup> Citemos dos: el de la China Hereje que copula con sus primos asimilados a unos monos (p. 217) y el de la Metafísica violada por Benny y sus amigos descrita con “sapos y culebras” brotándole por la boca (p. 307).

<sup>59</sup> Charles Prost, *op. cit.*; p. 13.

<sup>60</sup> Observamos en ella un libro de música aplastado por una mandolina y un arpa. En la parte superior de la mandolina hay un extraño reptil que mira un cuerpo desnudo en posición de Cristo crucificado. Su cruz es entonces su instrumento, la mandolina. Por otra parte, entre las cuerdas del arpa yace otro cuerpo desnudo. Las cuerdas lo penetran y atraviesan. Además, un segundo reptil lo muerde. La mandolina y el arpa son inmensas (más grandes que el cuerpo humano) y descansan con todo su peso sobre las páginas de una obra musical. Los instrumentos aplastan también la espalda de un tercer cuerpo desnudo, dejando su trasero y sus piernas al aire. Sus nalgas llevan un texto musical inscrito como un tatuaje, imagen que se ha asociado como una alusión directa a la “música” proferida por el cuerpo. Bosch subraya este sentido con otro detalle: la imagen del cuerpo de un hombre que sostiene una flauta entre las nalgas. Sabemos que la musicalización de los ruidos corporales, a la manera de Bosch, tampoco son ajenos a *La guaracha*, en donde muchas veces gritos de placer, pedos y eructos se nombran (pp. 108, 114, 187 y 197).

<sup>61</sup> Roger Van Schoute y Monique Verboomen, *Jerôme Bosch*, Tournai, Bélgica, La Renaissance du livre, 2000; p. 155.



de lo amoroso, del baile y el roce de los cuerpos.<sup>62</sup> Algunos, como la flauta, tenían una connotación fálica.<sup>63</sup> Con estas imágenes del tríptico en mente, ¿se tratará en la novela de Sánchez de condenar la guaracha, “el baile, la botella y la baraja” (p. 169) y a todos sus seguidores al infierno?

Vemos que los temas y técnicas de la novela empiezan a enlazarse a los del cuadro del Bosco en una continuidad en que imagen y palabra van sugiriendo un todo coherente. A la luz del *Jardín de las delicias*, entra en la novela la visión infernal de la música. Quizá sea ésta la función principal del último componente pictórico de este “tríptico verbal” de *La guaracha*: narrar la progresión hacia el juicio final. ¿Pero juicio final de quién, de todos los contagiados con el virus guarachero o simplemente de los Reinosos quienes tiran excelente partido de ‘la epidemia’ (p. 291)? ¿Quién podrá castigar a quién en ese mundo novelesco de Sánchez en el cual el aparato jurídico que preserva la ley y el orden se apellida Reinoso y se controla desde el jardín de Graciela?

Conviene recordar aquí que el Bosco es considerado como uno de los pintores alegóricos más importantes de todos los tiempos.<sup>64</sup> Quizá la bifurcación textual trimembre que culmina con su tríptico en la novela nos invite entonces a una lectura alegórica de *La guaracha*,<sup>65</sup> una lectura cuyas claves se encuentran en estos tres jardines.

## 6. CONCLUSIÓN

Las letras de las guarachas se caracterizan “por su picardía y el doble sentido, político y sexual”.<sup>66</sup> Las guarachas, entonces, como los jardines, como las antífrasis, como el nombre de algunos cuadros, como las versiones conflictivas de la realidad, como el relato de Sánchez y como algunos de los nombres de sus personajes (La China/la Madre, Vicente/El Viejo) se bifurcan. Sospechamos que la acumulación de las tres alusiones cultas que hemos estudiado en detalle va más allá del ataque frontal a la novela realista como han sugerido algunos estudiosos de la intertextualidad en *La guaracha*.<sup>67</sup> Las historias paralelas en las que nos proyectan estas bifurcaciones abren nuevas brechas dentro de los grandes temas de *La guaracha del Macho Camacho*.

<sup>62</sup> Charles Prost, *op. cit.*; p. 149.

<sup>63</sup> *Ibid.*; p. 157. Recordamos aquí el “solo de clarinete” de la China Hereje “vocalista” (p. 269).

<sup>64</sup> Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1964; p. 370.

<sup>65</sup> Ya Roberto González Echevarría hizo este tipo de lectura en: Roberto González Echevarría, “La vida es una cosa *phenomenal* y la estética de la novela actual”, *Isla a su vuelo fugitiva*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983; pp. 97-98. Arcadio Díaz Quiñones también subraya elementos alegóricos en la novela: Arcadio Díaz Quiñones, “Introducción” en Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, *op. cit.*; p. 61.

<sup>66</sup> *Ibid.*; p. 24.

<sup>67</sup> Helen Calaf de Agüera, “*La guaracha del Macho Camacho*: intertextualidad y ruptura”, *Caribe*, Universidad de Hawai, Manoa, III, 2, 1977; p. 15.

¿Qué nos está diciendo *La guaracha* en código secreto o en código doble por medio de esta remisión tripartita? Como ya lo ha visto Arcadio Díaz Quiñones, la novela de Sánchez comparte con el tríptico del Bosco (creemos que con el cuento de Borges también) esa misma intención de sugerirnos constantemente que esconden un sentido. Todo detalle o casi todo nos sirve de indicio, de pista para adentrarnos en estas obras y recorrerlas con la esperanza de encontrar la clave de su interpretación.

Hemos sucumbido a la tentación del delirio interpretativo de *La guaracha* y hemos errado por cuatro jardines distintos. Hemos tratado de nombrar sus diferentes especies, en este caso, las raras. La intertextualidad de *La guaracha* se nos presenta como un jardín en sus cuatro estaciones de violencia: la de la corrupción (Graciela), la de la expulsión (Bassani), la del homicidio (Borges) y la del juicio final (Bosch).

La alusión tripartita a Bassani, a Borges y al Bosco nos ha revelado, entre otros, un punto de convergencia crucial entre sus componentes: la noción de venganza y de castigo. Es lo que, proféticamente desde su primera página, la novela misma califica de “*vendetta* impía” (p. 105). Con razón Juan Gelpí ha visto en la voz italiana *vendetta* (venganza en español) el emblema de *La guaracha*.<sup>68</sup> La seducción guarachera puede revelarse entonces como un arma potente al alcance de las clases populares y mulatas para combatir el racismo y el abuso de poder personificados en el senador y su familia. Desde este punto de vista, el final de *La guaracha* puede verse también doblemente, ya no como otro crimen que quedará impune, sino como el anuncio del juicio final de los Reinos y en específico de Benny. No obstante, si esta profecía se cumpliera, sería fuera de sus páginas. Es lo que en las palabras amenazantes de la Metafísica se traduce así: “tarde o temprano sabrán de mí” (p. 308).

Sin embargo, hay otras convergencias. Bajo un velo de lujo y de exquisitez festiva, las repetidas recepciones del jardín de *La guaracha* ocultan no solamente la vulgaridad de la corrupción de los Reinos, sino también la terrible melancolía de Graciela ahogada en el diván de un psicoanalista ex adicto a la cocaína (p. 189). La depresión de Graciela —tan presente— se expresa con dificultad en la novela y sugiere una expulsión del paraíso y una entrada en el infierno Reinos: “estas paredes se me caen encima, me mudaste a estas montañas para volverme loca, ahora entiendo tu satánico plan, suburbios ni suburbios, yo quiero volver a Punta las Marías, yo quiero volver a Garden Hills [...] nunca usamos la terraza que abre a la plantación de orquídeas negras...” (p. 295)

Tal vez hacia esa misma expresión melancólica apunten también las alusiones a Bassani, a Borges y a Bosch en *La guaracha*. Por una parte tenemos

<sup>68</sup> Véase: Juan Gelpí, *op. cit.*; p. 62. Agregamos la tríada Bassani, Borges y Bosch y el tríptico del pintor flamenco a la lista de tríadas que Gelpí ya ha identificado en *La guaracha* en ese mismo estudio.

la melancolía de la fría Micòl Finzi-Contini especialista de E. Dickinson y la del narrador que tiene que renunciar a su amor en la novela de Bassani. Por otra, la de Ts'ui Pên, su renuncia a los placeres y su encierro en el "Pabellón de la Límpida Soledad" para poder escribir su novela-laberinto en el cuento de Borges. Por último, figura el misterioso rostro que aparece en el centro del tercer panel del tríptico de Bosch y que se ha interpretado como su autorretrato<sup>69</sup> y también como una figura emparentada con el grabado del Durero titulado "La Melancolía".<sup>70</sup> "Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla", nos decía Borges en su cuento. Creemos que en *La guaracha* la alusión también es una manera de decirla.

Lo que esconde la fiesta en el jardín de Graciela es el "tañido protestante envuelto en llanto" del Nene (p. 304), envuelto también en ese otro llanto lorquiano que atraviesa de punta a punta la novela. En palabras de Reinaldo Arenas, otro intérprete caribeño del infierno del *Jardín de las delicias*, lo que quiere ahogar —y no puede— el descorche de botellas de Dom Perignon en el jardín de Graciela es "un gigantesco gemido tropical, estruendo de un gemido que se derrumba."<sup>71</sup>

Carmen Ana Pont  
Université de Cergy-Pontoise  
Francia

<sup>69</sup> Roger Van Schoute y Monique Verboomen, *op. cit.*; p. 16.

<sup>70</sup> Michel De Certeau, "Le jardin: délires et délices de Jérôme Bosch" en *La fable mystique XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècle*, París, Gallimard, 1982; p. 76.

<sup>71</sup> Reinaldo Arenas, *El color del verano o Nuevo "Jardín de las delicias"*, Barcelona, Tusquets Editores, 1999; p. 89.