

CONSIDERACIONES SOBRE LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO DE LUIS RAFAEL SANCHEZ

A mi buena amiga y colega, profesora Agustina G. de Gaztambide, como testimonio de agradecimiento y afecto.

La publicación de *La guaracha del Macho Camacho* (Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1976) del escritor y profesor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, significa una interesante y valiosa aportación a la nueva novela experimental hispanoamericana a la que ya nuestras letras habían contribuido con otra gran novela, *Figuraciones en el mes de marzo*¹ de Emilio Díaz Valcárcel. Proveniente del mundo del teatro,² el autor penetra al ámbito de la narrativa mediante el cultivo del cuento³ y llega al campo de la novela con pie firme y ademán resuelto con la obra que nos ocupa, la que, como otras novelas experimentales de la década del '60 —*Gazapo*, de Gustavo Sáinz; *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante; *Siberia blues*, de Néstor Sánchez; y *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, para mencionar sólo las que primero me vienen a la memoria—, atrajo poderosamente la atención del público lector. Obra barroca por la complejidad de su estructura tanto como por la riqueza inagotable de su lenguaje, *La guaracha del Macho Camacho* requiere un estudio riguroso de extensión monográfica. Como un desbroce previo del terreno que facilite futuras exploraciones más detalladas y precisas, van estas consideraciones sobre algunos de sus aspectos materiales y formales.⁴

¹ Emilio Díaz Valcárcel, *Figuraciones en el mes de marzo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, 329 p. Finalista en el certamen Biblioteca Breve.

² Vid., Angelina Morfi, "El teatro de Luis Rafael Sánchez", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre, 1971, XIX, 52, p. 39-49 y Luis Rafael Sánchez, *Teatro I*, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1976, 211 p.

³ Vid., José Emilio González, "El primer libro de cuentos de Luis Rafael Sánchez", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1969, XII, 44, p. 7-15 y Luis Rafael Sánchez, *En mangas de camisa*, 2a. ed., Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1971.

⁴ *Materia*, para nuestro propósito, es el contenido narrativo imaginario (*asunto*) y su sentido o significación (*temas*). (Tomamos la distinción entre asunto y tema del New Criticism norteamericano). *Forma* es el conjunto de estructuras de composición, técnica y lenguaje. *Materia* y *forma*, en la *realidad*, no pueden existir separadamente; pero sí mentalmente, para efectos epistemológicos.

1. *El asunto.*

La materia narrativa de *La guaracha del Macho Camacho* nos presenta entrelazadas las vidas parciales de un hombre, su esposa, su amante y su hijo. El hombre es el senador Vicente Reinoso, abogado y senador conservador, rico, de familia linajuda —su árbol genealógico, de ser trazado, se remontaría hasta la Beltraneja— es un verdadero pilar de la sociedad, paradigma de civismo, protector de las causas nobles y de los principios religiosos, si se le juzga por las apariencias y la opinión común. En realidad es un político hábil que defendiendo el status quo colonial en política y los intereses de su clase en lo económico social, ha sabido, sin embargo, crearse una imagen de hombre favorecedor del pueblo. En realidad, los tres valores dominantes de su vida, según sus propios amigos y colegas, son la elegancia, la oratoria y las mujeres a las que prefiere negras o mulatas. Casado con una dama de rancia aristocracia —Graciela Alcántara y López de Montefrío— que nunca le ha proporcionado una satisfactoria vida sexual, Reinoso busca, en transitorias aventuras eróticas con negras y mulatas, la satisfacción que no encuentra en su esposa. En el presente ficcional de la novela, ya viejo pero negándose a reconocer los estragos del tiempo y fortaleciéndose artificialmente la virilidad con hormonas masculinas, tiene como corteja de turno a una joven mulata residente en el caño de Martín Peña, de alrededor de treinta años, cuyo nombre nunca se menciona y a quien sus amigos llaman la China Hereje, por su parecido con una artista. En el momento en que se inicia la novela, estas relaciones llevan seis meses de duración, con citas regulares los lunes, miércoles y viernes de cinco a seis de la tarde, ya que tanto uno como otra tienen compromisos nocturnos. Se reúnen en un “furnished-studio” que para los efectos ha rentado Reinoso en un multipisos cerca de la Avenida Roosevelt, y al mismo llegan, ella viajando en guagua y él en su lujoso Mercedes Benz. De mundos social y económicamente antípodas, nunca se hubiesen encontrado, si la China Hereje no hubiera tenido la costumbre de frecuentar un supermercado más allá de sus posibilidades económicas, pero al que visitaba para comprar alguna que otra cosa con la esperanza de hacer alguna conquista. Un día se encontraron. A ella le resultó interesante el vejete presumido y a él le gustó la mulata de buenas formas puestas al relieve por un mahón bien ceñido al cuerpo, por lo que ambos fueron cazador y presa al mismo tiempo en este lance. Poco le costó a Reinoso convencerla del arreglo lunes-miércoles-viernes. De sexualidad ardiente y activa (al mismo tiempo que con Reinoso —trabajo remunerado— tiene relaciones sexuales con sus tres primos “macharranes” trillizos) la China Hereje, si bien por fines mercenarios, le ofrece a Reinoso la satisfacción que no encuentra en su hogar.

Completa el mundo íntimo de Reinoso la presencia de su hijo Benny. Muchacho atolondrado que estudió, sin pena ni gloria, en establecimientos educativos religiosos y que, luego, cursó un semestre en la Universidad de Puerto Rico con resultados catastróficos, Benny es una mezcla de “playboy” y de “rebelde sin causa”, que, con un grupo de amigos de la misma clase

(social y moral) pasan de travesuras más o menos propias de muchachos alocados, a actos como el de colocar bombas en el local de los independentistas, y a festejar ese atentado, visitando una prostituta a la que le encienden en el sexo una "barra de estrellas" Al cumplir dieciocho años, Reinosa le regaló un Ferrari; que desde ese momento se convirtió en el amor y dios de su vida. Dedicado al cuidado de su Ferrari, a correrlo de San Juan a Caguas, y a soñar con él por las noches no sin antes haberle dirigido una oración, el auto deportivo constituye todo su mundo. En contrapunto con Benny hallamos el nene hidrocefalo hijo de la China Hereje y del marido que, a los pocos meses de nacido el niño, se marchó para Estados Unidos en busca de mejores perspectivas sin que haya regresado desde entonces. Poco después de nacido el niño comenzó a tener convulsiones y luego quedó como embobado. El nene tiene ya tres años, tiene una cabezota desproporcionada a su cuerpo y es una masa inerte, "una plasta", que la madre lleva a asolear a un parquecito al final de la calle Duarte mientras ella conversa con su vecina doña Chon. El niño, solo en la placita, queda a merced de niños mayores del barrio que se divierten con él como si fuera un juguete. Convencida de que el estado del niño se debe a un maleficio destinado a ella por una amante de su primo "macharrán", el bombero, suele visitar templos espiritistas en la esperanza de hallar una cura para su hijo.

Estas vidas —"parciales", he dicho, porque no se intenta hacer presentación completa de ninguna de ellas, siendo la que más se retrotrae la de la China Hereje que retrocede hasta un episodio de los cinco años— tiene como fondo al Puerto Rico de los actuales momentos, especialmente desde 1972 en adelante. Las luchas políticas entre colonialistas defensores del status quo (cuyo prototipo es Vicente Reinosa) y los defensores de la independencia que culmina en la colocación de bombas en los locales independentistas; las luchas universitarias; las huelgas obreras; la guerra de Vietnam, los Conciertos Casals; el Festival de Batutas; etc., todo está presentado con lacónica objetividad, si bien la línea caricaturesca deja ver no pocas veces las inclinaciones del autor. Como fondo omnipresente en radios, televisión, tocadiscos, autos, etc., se oye la música de la guaracha "La vida es una cosa fenomenal" del Macho Camacho, que gracias a una propaganda masiva de "disc-jockeys", locutores, etc., ha alcanzado un éxito total de público, y en todas partes y a todas horas se oye, convirtiéndose, con su engañosa filosofía de la vida, en un elemento enajenante más de los medios de comunicación masiva propios de una sociedad consumerista. A tal grado llega la saturación propagandística, el lavado de cerebro publicitario, que personas que la menosprecian por vulgar y banal se sorprenden cantándola en voz baja o tarareándola involuntariamente. Ello convierte a la guaracha en símbolo de la fuerza enajenante tanto del lenguaje publicitario como del arte banal e irresponsable.

El asunto de nuestra novela, como creemos que el lector habrá percibido por el examen que acabamos de hacer, no es una *acción* en el sentido de unos sucesos con principio, medio y fin, cuyo desarrollo se presenta ante los ojos del lector. No. Esta es una novela de personajes y su situación existencial; lo

que importa aquí son las vidas, presentadas en trozos fragmentarios, dislocados temporalmente, en un constante ir y venir de presente a pasado y de pasado a presente, sin transiciones de clase alguna, con presentación tanto de la vida externa como de la vida interior —bien en el plano del pensamiento discursivo, bien en el de la divagación, el ensueño, la fantasía— y con un procedimiento de paralelismo antitético, a contrapunto, entre cuatro de ellos: las dos mujeres-madres y los dos únicos hijos de ellas. Se trata, en primer lugar, de las dos mujeres entre las que oscila la vida sexual de Vicente Reinosa: su esposa Graciela y su corteja de turno, la China Hereje. Tienen en común el ser objeto de la sexualidad del mismo hombre, el ser madres, y el tener un único hijo. Lo demás es contraste. Graciela es mujer madura (“otoñal”), de linajudo abolengo, refinada (terminó su educación en una “escuela de refinamiento” suiza), tan delicadamente blanca que el sol le causa pecas, frígida, víctima de desequilibrio nervioso que la obliga a visitar al psiquiatra. La China Hereje está en lo mejor de su vida (treinta años), plebeya, sin educación, mulata, de sexualidad fogosa y sin inhibiciones, completamente saludable de cuerpo y mente. El ideal femenino de Graciela es Jacqueline Onassis o Elizabeth Taylor, mientras que la China Hereje sueña con ser otra Iris Chacón. Por lo que concierne a los hijos, el contraste entre Benny, el “playboy”, “rebelde sin causa” a quien la vida se lo ha dado todo —menos mucha inteligencia— y el niño hidrocéfalo, es tan obvio que no vale la pena insistir en él. Por lo que concierne a los parecidos, aparte del de ser hijos de las dos mujeres en la vida de Reinosa, acaso pueda verse en ambos, en diferente grado y plano, dos vástagos decadentes, dos frutos en que los elementos hereditarios van en clara declinación.

2. Temas

La idea central de la novela nos parece ser los efectos nocivos del lenguaje publicitario de los medios de comunicación masiva de nuestra sociedad consumerista. Ese lenguaje, cuyo fin es *crear imágenes* idealizadas, falseadas, de los productos que anuncia, con el fin de provocar artificialmente en el consumidor una apetencia de posesión de los mismos, constituye un continuo falseamiento de la realidad y por ello un factor enajenante de la conciencia del hombre contemporáneo. Las personas dejan de percibir la realidad como ella es verdaderamente, para verla a través del velo de imágenes de la propaganda masiva que con su continua e intensiva repetición llega a constituir un lavado cerebral. Lo anterior se aplica, por desgracia, no sólo al lenguaje publicitario comercial, que en la novela podemos ver representado por la promoción hecha al disco de la guaracha “La vida es una cosa fenomenal” que consigue un éxito sin precedentes, en beneficio, claro está, de la empresa grabadora y de los comerciantes de discos, sino también a todos los órdenes: el político, el social, el económico, el artístico, etc. El caso de Vicente Reinosa, oropel presentado como oro por la propaganda, convierte a un hombre sin virtudes de ninguna clase, públicas o privadas, en modelo de respetabilidad social, cívica, religiosa, política; en un pilar de la

sociedad; en un prócer de la patria; en paradigma a ser imitado por las nuevas generaciones.

La actitud negativa del autor, su condenación del mismo, se manifiesta mediante el arma del ridículo, de la sátira. La caricatura que Sánchez hace de los panegíricos radiofónicos de la guaracha y de las cuñas y consignas de propaganda política del senador Reinosa, pone de manifiesto los sentimientos que el lenguaje publicitario, engañoso, falseador de la realidad, le causa. Veamos un ejemplo del primer caso, la locución que marca el triunfo de la guaracha:

Acaban de empezar a oír mi acabadora Discoteca Popular, que se transmite de lunes a domingo de doce del mediodía a doce de la medianoche por la primera estación radiodifusora y primera estación radioemisora del cuadrante antillano, continúa en el primer e indispensable favor del respetable público, después de ocho semanas de absoluta soberanía, de absoluto reinado, absoluto imperio, esa jacarandosa y pimentosa, laxante y edificante, profiláctica y didáctica, filosófica y pegajosófica guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*. (p. 39)

Con una promoción de esta naturaleza, con una invasión masiva de radio, T.V., "vellonerías", tiendas de discos y discotecas, la guaracha llega a infiltrarse de tal modo en las conciencias y sentidos de la gente, que hasta personas que la desprecian y se expresan en términos negativos respecto a ella, se sorprenden cantándola en voz baja o tarareándola involuntariamente, como ya hemos indicado. ¡Verdadero lavado de cerebro publicitario! Mientras tanto, obras artísticamente valiosas pasan inadvertidas por no haber tenido una publicidad favorable y quedan abandonadas al reconocimiento de sus méritos intrínsecos por ese "respetable público" que se muere por la guaracha. El lenguaje publicitario de los medios de comunicación masiva de la sociedad consumerista es, pues, doblemente perjudicial: por un lado, con mucha frecuencia mete gato por liebre, y por otro, con su mundo de "imágenes" falsas es un poderoso factor de enajenamiento colectivo.

Intimamente relacionado con el tema anterior, que es, repetimos, el que nos parece central en la novela, como uno de sus afluentes encontramos el de los perjuicios psicológicos del arte banal e irresponsable (irresponsable en el sentido de desentendido de los problemas concretos del hombre). Decimos arte, y no música, porque aunque el caso concreto en la novela es el de una canción, lo mismo podemos decir, *mutatis mutandis*, de cualquier otra forma artística. Veamos el texto de la canción cuyo ditirambo ("didáctica", "filosófica", "edificante") acabamos de ver:

La vida es una cosa fenomenal

La vida es una cosa fenomenal
lo mismo pal de alante que pal de atrás.
Pero la vida también es una calle cheverona,
arrecuérdate que desayunas café con pan.
Ay sí, la vida es una nena bien guasona

que se mima en un fabuloso Cadillac.
 La trompeta a romper su guasimilla,
 las maracas que no cejen pa trás.
 y los cueros que suenen a la milla,
 que la cosa no puede reposar,
 que la negra quiere sudar,
 que la negra se va a alborotar. (p. 256)

Si esta "edificante", "didáctica", "filosófica" obra maestra hubiese sido escrita por un "playboy" para disfrute de otros como él, la cosa no revestiría mayor importancia. Escrita por un hombre del pueblo para el pueblo, adquiere caracteres de peligrosidad alarmante: una pieza con la falsa e ilusoria filosofía de la vida que la caracteriza, dirigida al pueblo, es, si se me permite citar una frase famosa "opio del pueblo". Adormecedora de la conciencia, con su barato optimismo, le impedirá a la gente percibir la verdadera y cruda realidad con sus injusticias, sus desigualdades y sus miserias que ciertamente nada tienen de fenomenal ni de nena muy guasona que se mima en un fabuloso Cadillac. El tema creemos que se desprende claramente del contraste de la vida real presentada en la novela (mujeres lanzadas a la venta de sus caricias por la necesidad de sobrevivir; conflictos universitarios violentos; paros huelgarios; hijos hidrocéfalos; etc.) con la ilusoria filosofía de *La guaracha del Macho Camacho*. De esta ironía situacional, de este contraste entre *la visión ilusoria de la realidad* de la guaracha y *la realidad cruda* es que se desprende el tema que comentamos y al que los epítetos hiperbólicos del locutor de radio añaden un sobretono sarcástico.

La idea de que en política, como en todo lo demás, no es oro todo lo que relumbra, me parece un segundo afluente del tema principal, ya que como el tema del arte, está inextricablemente unido al del lenguaje publicitario. En toda situación histórico-política establecida, los personeros y defensores del "establishment" reciben los beneficios de la propaganda de los medios masivos de comunicación, siendo la meta de dicha publicidad el crear imágenes positivas, atractivas, de dichas personas, exagerando sus cualidades o sencillamente inventándolas si no las poseen, hasta convertirlos en próceres, patriotas, paradigmas de civismo. En los medios coloniales, con mayor razón se exalta a los colaboradores del régimen, mientras se desprestigia o se destruye, a los opositores. En nuestra novela, el senador Vicente Reinosa, pronorteamericano, el que acuñó el estribillo "Yankees this is home" para oponerlo al familiar "Yankees go home" de los independentistas, se convierte en figura ejemplar política y social, gracias a las cuñas propagandísticas repetidas hasta incrustarlas en las conciencias. Ejemplo de estas cuñas caricaturizadas por el autor son las siguientes:

Vicente es decente y buena gente. p. 27

Vicente es decente y su conciencia es transparente. p. 27

Vicente es decente y de la bondad paciente. p. 28

Vicente es decente y con el pobre es condoliente. p. 29

Vicente es decente y nunca miente. p. 34

Vicente es decente y su honor es iridiscentes. p. 96

Vicente es decente y su hacer eficiente. p. 97

Vicente es decente y respeta al disidente. p. 149

Vicente es decente y la impiedad le es repelente. p. 152

En esta forma un hombre sin virtudes —cuyos valores verdaderos son la elegancia, la oratoria y las mujeres— pero que ha sabido escoger el bando conveniente y productivo, se convierte en un prohombre del "establishment". Abandonado a su propio esfuerzo, no hubiese pasado de un abogado próspero con pretensiones de aristocracia social. *La vida es una cosa fenomenal* y el senador Vicente Reinoso son productos, efectos, de la misma causa: el lenguaje publicitario de los medios de comunicación masiva.

En la obra que nos ocupa, el sexo "explícitamente presentado" —como se dice ahora—, ocupa, al igual que en la mayor parte de la narrativa hispanoamericana, una parte importante. Hemos visto que el asunto gira en torno a las relaciones sexuales de un hombre con su mujer y su corteja, a las que se añaden las de esta última con sus primos trillizos, las de su hijo Benny con la madre de su novia y con la Metafísica, la prostituta a quien él y sus amigos quemaron el sexo con una barra de fuegos artificiales de estrellitas. La escena más detalladamente presentada es la de la cópula de la China Hereje con su primo *macharrán* bombero, el mayor de los trillizos, que aparece descrita como una secuencia fílmica en que el lente de la cámara se va acercando más y más hasta enfocar en una gotita de sudor sobre un poro (p. 141). Igualmente "explícita" es la descripción de la escena de masturbación por parte de Benny. Desde un punto de vista temático, nos parece que lo más importante es el contraste, especialmente marcado a nuestro modo de ver, entre sexualidad *liberada* y sexualidad *inhibida*, y las penosas consecuencias de la última. La sexualidad que llamo "liberada" es la que no se siente limitada por ninguna norma moral ni de ninguna otra clase que no sea la de la propia satisfacción o conveniencia. A este grupo, el de casi todos los personajes de la novela, el sexto mandamiento del decálogo no le dice ni significa absolutamente nada, así como los conceptos de castidad, fidelidad, adulterio. Podría decirse que esas palabras no figuran en su diccionario. De ese modo, se entregan, sin limitación de clase alguna y sin el menor remordimiento de conciencia, al disfrute del sexo. La noción de pecado en ellos es totalmente inexistente; lo único que preocupa es un embarazo, una enfermedad venérea o un conflicto con las autoridades o con una publicidad indeseada y poco favorable a alguna imagen de procerato cuidadosamente elaborada. En el extremo contrario está la sexualidad *inhibida*, representada en la novela, por la esposa del senador Reinoso, Graciela Alcántara y López de Montefrío. La sexualidad inhibida tiene su origen, la mayor de las veces, en la concepción del sexo como una cruz que la mujer debe cargar irremediabilmente asociada al dolor: menstruación, desfloración, parto —en que el papel de la mujer es un papel pasivo— ser

poseída por el hombre— del que ella no deriva ningún placer ni satisfacción. Si a esto se añade una actitud puritana, exageradamente púdica (recuérdese el consejo de la madre de Graciela de no quitarse el camisón ni “para el fresco acto de la copulación”) en que todo lo sexual resulta tabú, se tendrá la idea de muchas mujeres que han ido al matrimonio sintiéndose otras tantas víctimas camino del altar de los sacrificios, que durante un tiempo acceden a los naturales reclamos de los maridos, pero terminan, sobre todo después de la maternidad, por convertirse en mujeres frías que se valen de mil subterfugios para rehusar la relación sexual con sus maridos: “Déjame, tengo sueño”... “Tengo una jaqueca terrible”... “No me siento bien”... y cuando se agotan las evasivas, entonces “Déjame, que ahora no estoy de humor” con lo que los maridos terminan por buscar fuera del tálamo nupcial lo que no encuentran en él. Para la mujer, sin embargo, y especialmente si es frágil de nervios, no todo termina aquí, porque ocurre que aunque a nivel consciente se rechaza el sexo, los apetitos e impulsos vitales no desaparecen: quedan reprimidos en el subconsciente y cuando menos se espera afloran en neurosis y a veces en pura y clara locura. El caso de Graciela es el primero y por ello, en el plano presente de la novela la encontramos en la antesala del psiquiatra Dr. Severo Severino, hojeando revistas, con alguna que otra divagación sexual pasándole por la mente, y soñando con Jacqueline Onassis y Elizabeth Taylor como sus símbolos erótico-sociales. Mientras la mujer de sexualidad inhibida —inhibición agravada por el temor a un embarazo “otoñal”—, su esposo, de sexualidad *liberada* lucha en un embotellamiento de tránsito por llegar al “furnished studio” en donde lo espera su corteja de turno. De la historia de Graciela parece desprenderse, pues, la idea de las nocivas consecuencias de la inhibición sexual.

Hemos comentado arriba, con relación a la sexualidad *liberada*, la ausencia del sentimiento de pecado, de remordimiento, de conciencia de actuar *mal* siquiera sea a la luz de ciertos códigos morales. Esto que apuntamos con relación al sexo, es cierto de todo lo demás y nos lleva al tema de la visión desacralizada del mundo propia del hombre moderno. Es de observarse claramente en los personajes de la novela la ausencia de sentimiento religioso, de conciencia moral en términos cristianos: Dios es una mera palabra no una vivencia espiritual en estos personajes, y no hay noción de *bien* o *mal* en términos morales cristianos: las cosas se hacen o no, porque satisfacen o no, porque convienen o no, pero no por una noción de que hay unos procederes que son *malos* y otros que son *buenos* independientemente de que satisfagan o no, de que convengan o no. Incluso el senador Reinosa, que es ostensiblemente hombre religioso, en su pensamiento interno se nos muestra tan irreverente como el que más. Ello explica, a mi ver, un rasgo del lenguaje de nuestra obra: nos referimos a las parodias de textos religiosos (bíblicos y litúrgicos):

Bíblicos:

... en la viña de los primos. ... (en la viña del Señor) p. 140 ... ella, humedecida de labios, seductora, le detuvo con un susurro cálido que invitaba a más grajeo,

contradicción de contradicciones y todo contradicción... (Vanidad de vanidades y todo vanidad, Eclesiastés) p. 146

De las letanías:

El señor Vicente Reinoso —Reinoso es decente y su carácter envolvente— se saluda el animal insomne entre las piernas, saludo marcial: la mano en la cabeza, saludo, certificación y proclama: güevos prudentísimos, güevos venerables, güevos laudables, güevos poderosos, güevos honorables, güevos de insigne devoción... p. 93

Del Ave María:

Doña Chon, ruega por nosotros los gordinflones ahora y en la hora de las dietas adelgazantes... p. 179

Del Padre Nuestro:

Ferrari nuestro que estás en la marquesina, santificado sea Tu Nombre... p. 132

Ferrari nuestro que estás en la marquesina, santificado sea Tu Nombre, o sea, que vénganos el reino de tu motor y tu carrocería y man, perdona el pecado de correrte como si fueras tortuga. Amén. p. 185-186.

Se trata, pues, de una visión de mundo —culminación de un largo y lento proceso que comenzó en el Renacimiento— en la que lo religioso no existe o no se toma en cuenta como no sea para chistes o bromas. Esa visión está representada en la novela por tres de sus cuatro personajes: el senador Vicente Reinoso, su corteja y su hijo Benny ; recién salido de un colegio religioso!

Cabría hacer algunas consideraciones sobre los temas de la cruel inconsciencia infantil, de la educación de los hijos, de la vanidad de ciertas actividades cívicas femeninas, etc., pero eso quedará para quien lleve a cabo el estudio monográfico que demanda *La guaracha del Macho Camacho*. Por ahora, sin embargo, sólo diremos que en la presentación de estos temas nada hay de formulaciones explícitas, de prédicas, de tesis. El autor se limita a presentar objetivamente sus materiales narrativos y somos los lectores quienes debemos inferir —a la vista de ciertos contrastes e ironías, parodias, caricaturas, etc.— el *sentido*, la *significación* oculta tras estos materiales según la intención del autor tal como los lectores podamos, *razonablemente*, percibirla. Por demás está decir que siempre existe la posibilidad de que alguna interpretación resulte más de la lectura del lector que de la intención del autor. Es decir, de la posibilidad de error nadie está exento y mucho menos en un terreno tan resbaladizo como éste.

3. Estructura

La estructura externa de *La guaracha del Macho Camacho* está

compuesta de los siguientes elementos:

1. Una *Advertencia*.
2. Veintiún secciones narrativas, sin numeración ni título compuestas a su vez por un número variable (de 5 a 10) de trozos fragmentarios o subsecciones, también sin numeración ni título. A veces estas secciones están encabalgadas mediante una oración o frase que queda inconclusa al final de una subsección y se completa al comienzo de la próxima.
3. Diecinueve trozos de locución radiofónica.
4. El texto completo de la guaracha *La vida es una cosa fenomenal*, del Macho Camacho.

Para que el lector pueda apreciar el ordenamiento externo de estos elementos vamos a esquematizarlos indicando con un número romano las secciones, con un número arábigo las subsecciones y con LR los fragmentos de locución radiofónica, y ello encerrado en paréntesis para indicar que tal numeración y rotulación es nuestra y no forma parte del texto de la novela. De ese modo, la primera sección narrativa de la novela, que consta de ocho fragmentos o subsecciones, aparecerá así: (I, 8),(LR) porque va seguida de un fragmento de locución. Veamos, pues, el esquema:

Advertencia - (I, 8) - (LR) - (II, 4) - (III, 5) - (LR) - (IV, 10) - (LR) - (V, 10) - (LR) - (VI, 10) - (LR) - (VII, 10) - (LR) - (VIII, 8) - (LR) - (IX, 8) - (LR) - (X, 7) - (LR) - (XI, 9) - (LR) - (XII, 8) - (LR) - (XIII, 8) - (LR) - (XIV, 8) - (LR) - (XV, 6) - (LR) - (XVI, 7) - (LR) - (XVII, 7) - (LR) - (XVIII, 7) - (LR) - (XIX, 6) - (LR) - (XX, 8) - (LR) - (XXI, 5) - Texto completo de la guaracha del Macho Camacho - *La vida es una cosa fenomenal*.

Pasando ahora a la estructura interna, veamos cómo las vidas que hemos dicho arriba constituyen el asunto de la novela, se ordenan y organizan dentro del esquema que acabamos de trazar. Una primera lectura espontánea, ingenua y acrítica, nos revela cinco núcleos biográficos, desarrollados *separadamente*, en forma alternada, y a cada uno de los cuales se le destina un número de "secciones". Los cinco personajes están designados por el autor del siguiente modo y en el siguiente orden:

La mujer - (I, 8) (VII, 10) (XII, 8) (XVII, 7) El nombre de la mujer no se menciona nunca.

El senador Vicente Reinoso - (II, 4) (III, 5) (VIII, 8) (XIII, 8) (XVIII, 7) Nótese las dos secciones corridas II y III dedicadas a este personaje.

Graciela Alcántara y López de Montefrío - (IV, 10) (IX, 8) (XIV, 8) (XIX, 6)

La madre - (V, 10) (X, 7) (XV, 6) (XX, 8) Nunca se menciona el nombre de la madre.

Benny - (VI, 10) (XI, 9) (XVI, 7) (XXI, 5)

(Se observará que en todos los casos menos en el de Reinoso se le dedican

cuatro secciones a cada personaje, mientras que a Reinososa se le dedican cinco. En nuestra opinión, estructuralmente en el caso de Reinososa se trata también de cuatro secciones, pues la II y la III, funcionalmente actúan como una sola y esta, creemos, es la razón por la que no hay locución radiofónica entre la II y la III, como queriendo indicar que ambas secciones constituyen una sola unidad. Por otro lado, la importancia de Reinososa como núcleo lógico del relato, pues en torno' a él se mueven los demás personajes, explicaría esa sección más larga que las demás, que luego hubo que dividir en dos.)

Dentro de los cuatro secciones de cada personaje —cinco en el caso de Reinososa— los materiales narrativos fragmentarios se distribuyen sin seguir un orden lógico y causal, sujetos a continuos desplazamientos temporales y de dislocaciones espaciales siguiendo el juego de lanzadera del flujo mental de los personajes: pensamientos, recuerdos, divagaciones, fantasías. Es el lector quien tiene que tomar estos materiales que se le entregan como los innumerables trozos de un rompecabezas y darles orden, composición y forma.

Cuando el lector ha hecho esto después de una segunda lectura, descubre que la agrupación arriba descrita envuelve un elemento de ingeniosa mixtificación, de una hábil tomadura de pelo. Ello consiste en que el autor ha desdoblado un personaje presentándolo como si fueran dos: tal es el caso de la *mujer* y la *madre* que en una primera lectura rápida y poco atenta, aparecen como casos paralelos de dos mujeres jóvenes con amantes viejos. Una relectura atenta de los dos grupos de secciones, el dedicado a la mujer y el dedicado a la madre, revelan una serie de detalles coincidentes que nos hacen ver que se trata de la misma persona: a ambas les llaman sus amigos China Hereje; ambas tienen como ideal de perfección femenina a Iris Chacón; ambas tienen un amante viejo que posee un lujoso Mercedes Benz; ambas tienen un primo "macharrán" bombero con el que llevan relaciones; ambas son narcisitas, muy satisfechas con su hermosura y poder de atracción; y ambas llaman a su madre "mother". La única diferencia en las secciones de una y otra, es que en las de la mujer nunca se habla de un marido (aunque sí se señala que tiene sortija de casada) ni de un hijo. Con este ingenioso procedimiento —que no logro recordar en otra novela hispanoamericana— Sánchez hace una ingeniosa contribución a la estructura de la novela de nuestra América.

Si sustituimos, pues, a La mujer, al Senador Vicente Reinososa, a Graciela Alcántara, a La madre y a Benny, por A, B, C, D y E respectivamente, tenemos la siguiente composición en la primera lectura:

A(I) - B(II-III) - C(IV) - D(V) - E(VI) - A(7) - B(VIII) - C(IX) - D(X)
-E(XI) -
A(XII) - B(XIII) - C(XIV) - D(XV) - E(XVI) - A(XVII) - B(XVIII) -
C(XIX) - D(XX) - E((XXI)

La segunda lectura, al revelarnos la identidad de La mujer y de La madre,

descubre asimismo un cambio en la composición:

A(I) - B(II-III) - C(IV) - A(V) - E(VI) - A(VII) - B(VIII) - C(IX) - B(XI) -
A(XII) - B(XIII) - C(XIV) - A(XV) - E(XVI) - A(XVII) - B(XVIII) -
C(XIX) - A(XX) - E(XXI)

La Advertencia inicial, que nos informa la aparición y triunfo de *La vida es una cosa fenomenal*, y el Texto Completo de *La guaracha del Macho Camacho*, especie de Apéndice al final, sirven como marco a los materiales narrativos, sin añadir nada fundamental a ellos. Ambos elementos, a nuestro modo de ver, están en función del tema central más que del asunto. Lo mismo hay que decir, con mayor razón, de los diecinueve fragmentos de locución radiofónica dedicada a la publicidad de *La vida es una cosa fenomenal*, que constituye interrupciones breves en la marcha narrativa para dar paso a los panegíricos de la guaracha.

Ingenioso e innovador es el tratamiento del tiempo, como ya hemos dicho, en forma fragmentaria y lógicamente inconexa. No se trata de eso ahora. Una vez que hemos ordenado *hasta cierto punto* —porque no estamos seguros de que una ordenación total y completa sea posible— descubrimos muchos planos cronológicos que podemos, sin embargo, reducir a dos: un plano de *presente absoluto* y, en cierto modo, casi estático, en que la narración nos muestra lo que cada uno de los *cuatro* personajes está haciendo un miércoles a las 5 P.M. Desde la primera sección hasta la última, los personajes están haciendo lo mismo: 1. La mujer espera a su amante en el “furnished studio” del multipisos cerca de la Avenida Roosevelt; 2. el senador Vicente Reinosa está atrapado en un embotellamiento de tránsito en el trecho que va del puente de la Constitución al Matadero camino de su cita con la mujer; 3. Graciela Alcántara está en el vestíbulo del consultorio del psiquiatra Dr. Severo Severino, hojeando revistas en lo que llega su turno; y 4. Benny está atrapado en el mismo embotellamiento de tránsito, pero por el sector de Cantera. Al terminar la novela las únicas alteraciones en esta situación son la de que Graciela sufre un ataque histérico de nervios y es admitida a la oficina de Severino, y por otro lado, la de que Benny, en un momento de atolondramiento atropella a alguien con su poderoso Ferrari. Si Reinosa pudo llegar a su cita antes de que la mujer se marchase a las 6:00 P.M. no lo sabemos. Al terminar la novela él queda todavía en el embotellamiento y ella en el “furnished studio”. Esto, repetimos, lo concerniente al plano del *presente absoluto*. El otro plano del pasado es el del *presente habitual* que nos presenta lo que regularmente ha estado ocurriendo en los últimos seis meses a partir del momento en que la China Hereje y Reinosa se conocieron en el supermercado: las citas todos los lunes, miércoles y viernes a las 5 P.M. en el “furnished studio”; traslado al departamento, ella en guagua y él en su Mercedes; espera impaciente de ella, que llega primero, tomando cocteles y comiendo entremeses, llegada de él; sus caprichos siempre a la busca de innovaciones sexuales y la complaciente cooperación de ella, que recibe una bonificación especial, para pagar sus

deudas a las mueblerías; regreso de ambos a sus respectivos puntos de origen, por los mismos medios de la venida. A este mismo plano temporal hay que añadir, si no fallamos en nuestra interpretación, las relaciones eróticas de la China Hereje con los primos trillizos y el episodio de las bombas en el local independentista, obra de Benny y sus amigos, así como el de la prostituta chamuscada por la barra de estrellas. Un segundo plano pasado nos presenta los sucesos políticos y estudiantiles de 1972 y 1973. Retrocediendo más aún asistimos a la suntuosa boda Reínosa-Alcántara y la frustrada luna de miel en Guajataca donde el acto matrimonial no pudo llevarse a cabo debido a la pudibundez y terror de la novia. Retrocediendo más aún, se nos relata la presentación en sociedad, a los quince años, de Graciela Alcántara, ocasión que aprovecha el autor para caricaturizar el lenguaje de la crónica social. Y, finalmente, tocamos fondo con una escena de precoz erotismo protagonizada por la China Hereje y sus primos trillizos cuando todos tenían cinco años de edad y residían en Humacao. Los diversos planos que acabamos de describir sumariamente, no se dan, por supuesto, en el orden cronológico de retrospección en que los hemos presentado, sino, como dijéramos antes, en forma acronológica, con un vaivén de lanzadera de presente a pasado y de unos planos del pasado a otros. La ordenación la efectúa el lector previo un análisis que requiere más de una rectificación antes de llegar al resultado final.

Los materiales narrativos de *La guaracha del Macho Camacho* están organizados y comunicados al lector desde el punto de vista de un autor omnisciente subjetivo, de un autor omnisciente intrusor que dejar oír su voz comentando, opinando, y a veces, hablando con los personajes y hasta con el lector. Este recurso técnico está empleado en la novela con toda conciencia pues el autor mismo lo comenta, rechazando la objetividad del "nouveau roman" frances:

Transcripción del autor del enjaretado mental del pobre Benny; muera el objetivismo de Robbe-Grillet y la Sarraute. . . p. 74 (subrayado nuestro)

Como autor omnisciente, describe la interioridad del pensamiento de sus personajes, no sólo sus actos externos, y como "autor intruso" juzga y clasifica a sus personajes:

Menos el sueño trémulo y hondo de los muchachos y las muchachas que se citan en el café La Tahona a aplaudir al trío Integración, a aplaudir a Silvia del Villard. Sueño vivo, sueño trémulo, o esa transparencia agresiva que se muda o demuda en los rostros que oyen hablar a Mari Bras; deslumbrados porque la historia los invita a hacer el viaje; habla Mari Bras y ellos lanzan el pecho hacia el mañana porque en las manos les conversa la construcción de la libertad: rostros que desarman la noche en una pasquinada, rostros hermanados en el odio a Nixon y Pinochet. Pero Benny que va, Benny es un porco. Benny es un closet bellaquito para quien toda abnegación es pampina: o sea que revolucionarios y otros mierderos es reventarse una puñeta con la mano mojada: o sea que yo soy un elemento wash and wear. p. 128 (Subrayado nuestro)

. . . *Benny visto lo han y lo han oído, es personaje unidimensional: vínculos no hay ni con Emma ni con Carlos, no los hay con el Buendía más simplón, Lazarillo no es, Ana Ozores tampoco, menos Goriot o Sorel ni un pelo de Robert Jordan, imposible un Usmail o un Pirulo. Benny unidimensional vive y muere por la justificación de su pereza. . . p. 189*

Finalmente, veamos un caso del autor hablándole a su personaje:

O sea. . . que si se pudiera llegar a un arreglo para que los viejos fueran tan jóvenes como los jóvenes el mundo sería de otro empañetado: punto de vista que revela la agudeza incitante de Benny, punto de vista salomónico, no dudamos que su logro y adopción estremecería la farmacopea gerontológica, haría anacrónico el vocablo envejeciente. . . reduciría al interés de bibliofilia antediluviana el libro último de la Beauvoir. *El autor te pide, Benny, que recapacites.* p. 188 (Subrayado nuestro)

A diferencia de lo que es usual en el punto de vista del autor omnisciente, que es la distancia, sobre todo emocional, con que contempla los sucesos, el autor omnisciente de *La guaracha*. . . está tan próximo a sus personajes que muchas veces se confunde la conciencia de uno con la de otro, y no se sabe cuándo se trata de la mente del autor y cuándo de la del personaje. De ahí la frecuencia con que de la descripción omnisciente⁶ de estados y procesos mentales, en *tercera persona*, se pase sin transición a la *primera persona* del personaje como puede verse en alguno de los ejemplos anteriores. Con razón el autor, interpretando "el enjaretado mental" de Benny, rechaza el objetivismo de Robee-Grillet y la Sarraute. (En los pasajes citados y en otros que podría citarse, nos parece percibir un tono zumbón, como de quien se burla, bonachonamente, de su propio arte.)

Por lo que toca al *modo de presentación*,⁷ es decir, a las formas narrativas externas, hay, por supuesto, variedad dentro de la unidad. El cañamazo general lo provee la *narración directa*, en tercera persona, por el autor omnisciente intruso. Esta narración, como se ha dicho, es *fragmentaria*, con continuos desplazamientos cronológicos de presente a pasado y viceversa (o de un plano pasado a otro) y de dislocaciones espaciales. Entrelazados en este cañamazo narrativo encontramos un abundante caudal de flujo psíquico⁸ ("Stream of consciousness") en forma de monólogos o soliloquios

⁵ Vid. Robert Humphreys, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1965, p. 33-35.

⁶ "Modo —o método— de presentación" es el término que el New Criticism prefiere al más impreciso y vago de "Forma narrativa" (al fin y al cabo, todo lo que no es materia, es forma). El término "método de presentación" creo que lo usó primero Percy Lubbock en su ya clásico *The Craft of Fiction*, New York, Peter Smith, 1947, p. 21 y 67. "Modo de presentación" es hoy forma común en los "críticos nuevos" y sus discípulos. Vid. "Mode of Presentation", en: Shiv K. Kumar & Keith Mc Kean, *Critical Approaches to Literature*, New York-St. Louis-Toronto-London, McGraw-Hill Book Co., 1968, p. 381 et passim.

⁷ Traducimos como "flujo psíquico" la famosa expresión de William James, "stream

y de descripción omnisciente de estados y de diálogos —en discurso directo o indirecto— este último método empleado sistemáticamente en las secciones dedicadas a La madre, que siempre aparece conversando con su vecina doña Chon, la dueña de un negocio de comidas frecuentado por taxistas y obreros. Como primer ejemplo veamos el comienzo de la novela, en que el autor habla familiarmente con sus lectores:

Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, una calma o la sombra de una calma atravesándola. Cara de ausente tiene, cara de viveme y tócame, las piernas cruzadas en cruz. . . *La verán* esperar sentada en un sofá: los brazos abiertos, pulseras en los brazos, relojito en un brazo, sortijas en los dedos, en el tobillo izquierdo un valentino con dije, *en cada pierna una rodilla*, en cada pie un zapatón singular. Cuerpo de desconcierto tiene, cuerpo de ay deja eso, ¿ven? cuerpo que ella sienta, tiende y amontona en un sofá tapizado con paño de lana, útil para la superación de los fríos polares pero de uso irrealísimo en estos trópicos tristes; el sol cumple aquí una vendetta impía, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido: aquí en Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas. También sudada, la verán esperar sudada, sudada y apelotonada en un sofá sudado y apelotonado, sofá sudado y apelotonado que se transforma en una cama que se transforma en sofá. . . p. 13 (Subrayado nuestro)

(Nótese la actitud guasona del autor que bromea con el lector como un amigo de confianza con quien se puede tomar toda clase de familiaridades.)

Como ejemplo de descripción omnisciente de contenidos mentales, un pasaje antes citado a propósito del punto de vista narrativo puede servirnos perfectamente:

Transcripción del autor del enjaretado mental del pobre Benny: . . . p. 74-75 (Supra, p. 20)

Uno de los rasgos característicos de los monólogos o soliloquios es el de pasar, sin transición alguna, del discurso directo (primera persona gramatical) al discurso indirecto (tercera persona) y viceversa, en un juego de lanzadera, incluyendo también, en una suerte de compenetración telescópica, citas directas de otros discursos. Veamos como ejemplo representativo el fragmento o "subsección" (3) de la "sección" (I):

A mí no me resulta que se amañe a venir tarde. A venir cuando le sale de donde le sale. A pasarse por donde no le dé el sol el arreglo que arreglamos; contratada

of consciousness". Muy útil y conveniente nos parece la distinción entre "flujo psíquico", el procedimiento, y sus cuatro técnicas. Las dos modernas son el monólogo interior directo y el monólogo interior indirecto. Las dos convencionales, tradicionales: la descripción omnisciente de contenidos mentales y el soliloquio. Vid. Humphreys, *Op. cit.*, p. 23-61.

para vísperas de noche y sesiones crepusculares, Belle de Jour insular. Ella especificó que no podía comprometerse para la prima noche o la noche plena, a las siete me convierto en calabaza: versión de una Cenicienta que es puta a domicilio. El Viejo tampoco podía comprometer la prima noche o la noche plena: responsabilidades anejas a mis roles de hombre público y privado, esclavitud dictada por la clepsidra del deber. Que no, que a mí no me resulta que se amañe a venir tarde, que no, no y no: resabio en el superego de un son de otra época: *María Cristina me quiere gobernar*. Después que hacemos lo que hacemos, laboris fornicatio, él se trepa en su carrozo y lo más tranquilo que se va en su carrozo; el superlativo hace referencia a un Mercedes Benz con todos los hierros y novelierías de turno, destacado el aditamento que inclina el asiento delantero hasta nivelarlo con el asiento trasero: cama de urgencia para coitos de urgencia: alguna fregona irresistible a mi naturaleza galana: el Viejo informa. Y lo más tranquilo que se va en su carrozo después de soltarme las friquiterías de siempre; friquiterías que yo las oigo como si me importaran pero que no me importan un comino; porque lo justo es siempre precedente: enseñanza que bebí en el código napoleónico, imagina tú, trigueña dulce, de la patria mía, que por una casualidad o dictamen del Señor de Belcebú me sorprenda en estos avatares licenciosos, siendo licenciado como soy, cualesquiera que me supone y quiere en el cumplimiento del deber oficial: dicho con aire platónico de deberista oficial. . . p. 16-17.

(El lector habrá notado también la intervención del autor añadiendo comentarios que obviamente no pueden ser atribuidos a discurso indirecto de La mujer.)

Aparte del uso disperso por toda la novela, hay unas "secciones", las numeradas por nosotros (V), (X), (XV) y (XX) dedicadas a la China Hereje, en su desdoblamiento de La madre. Estas "secciones" están sistemáticamente presentadas como una conversación, en discurso indirecto, mayormente, pero con trozos de discurso directo, entre La madre y su vecina de mayor edad, doña Chon, con comentarios intercalados, por supuesto, del autor omnisciente. Es por medio de estas conversaciones que la historia de La madre se va revelando al lector. Por motivos de espacio nos abstendremos de citar ejemplos, y referimos al lector a las "secciones" indicadas.

Con estos métodos fundamentales se objetivan ante el lector todos los otros aspectos estructurales de esta ingeniosa obra y el lector puede proceder, *in mentis* a darle la estructura final (?) que le permita comprender las diversas historias y el juego de unas con otras. Obviamente situada en el campo de la estética de la "obra abierta",⁹ es ésta una novela en que autor y lector colaboran en la creación de la obra.

4. Novela del lenguaje

El fenómeno más valioso de las letras hispanoamericanas en el último

⁹ Vid. Humberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1965.

cuarto de siglo transcurrido, lo constituye la *novela experimental*. En otra parte la hemos caracterizado, sumariamente, del siguiente modo:

Para 1950 las formas de la novela de la naturaleza y de la novela de problemática social, predominantes a partir del primer cuarto del siglo, han perdido eficacia y vigor. Los nuevos escritores adoptan una actitud de rechazo ante lo que ellos consideran formas "convencionales", ya gastadas, de la novela, y se lanzan a la busca de innovaciones y novedades. Más que asuntos y temas nuevos, preocupan nuevas formas: técnicas y estilo. La *experimentación técnica* es, por ello, quizá la característica más visible, de esta nueva novela: se buscan las formas más sorprendidas y chocantes de presentar un relato: diversidad de planos de acción, tiempo y espacio (historias contadas en varios niveles simultáneos), desplazamientos y dislocaciones temporales y espaciales, fragmentarismo, simultaneísmo—"montajes" a estilo cinematográfico—, paralelismo y contrapuntos de todo orden, perspectivismo, complicación del punto de vista narrativo, empleo del "flujo psíquico" ("stream of consciousness" de William James) y monólogo interior, incoherencia, etc. El empleo de la mitología y la leyenda como trasfondo estructural, siguiendo el ejemplo de Joyce en *Ulises*, es rasgo también de buen número de estas novelas: i.e. *Los pasos perdidos*, *Pedro Páramo*. La *apertura* es otro rasgo común de esta novela. Frente a la novela tradicional que se le da hecha y concluida al lector por lo que a este sólo se le permite una actitud pasiva de receptor, el nuevo novelista da su novela de tal modo que el lector tiene que cooperar en su creación, ordenando los materiales, dando un desenlace, etc. De lo que resulta la posibilidad de múltiples novelas a partir de un patrón común. Relacionado íntimamente con lo anterior está la *ambigüedad*: frente al sentido claro y preciso que suelen tener las novelas tradicionales, la nueva novela gusta de la ambigüedad, de la imprecisión, del equívoco que permite varias y disdintas interpretaciones, lo cual es una forma más de apertura. (...) Una preocupación obsesionante por el lenguaje, que arranca de Joyce, lleva a ocuparse del lenguaje no como instrumento para la representación de mundos imaginarios, sino como una finalidad en sí misma, como un elemento creador de mundos narrados paralelos al de la realidad. En algunas novelas, llamadas precisamente "novelas del lenguaje", éste llega a ser la preocupación predominante del escritor.¹⁰

A la corriente de "novela del lenguaje" dentro de la actual novela experimental es que nos parece pertenecer *La Guaracha del Macho Camacho*. Caracteriza a esta novela una riqueza de materiales lingüísticos, un acopio de las más variadas formas de expresión del ámbito puertorriqueño—especialmente el capitaleno— una voluntad de juego experimental desenfadado y burlón, dado a malabarismos ingeniosos, de estirpe quevedesca. Si algún aspecto de *La guaracha del Macho Camacho* requiere ese estudio extenso y pormenorizado de que venimos hablando, ese es el lenguaje. Nosotros no

⁹ Angel Luis Moreales, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Río Piedras, Editorial Edil, In., 1974, p. 418-419.

tenemos más alternativa, dadas las limitaciones de nuestro trabajo, que constreñirnos a señalar generalidades.

Desde que en la *Advertencia* nos encontramos con la enumeración “*disqueros, locutores y microfomáticos*” y luego leemos en la primera línea del texto narrativo, “Si se *vuelven* ahora, la *vuelta* y la mirada. . .” caemos en la cuenta de que la palabra tiene aquí unas dimensiones que exceden el mero narrar; que cuentan por sí mismas y que exigen una atención adicional por nuestra parte si hemos de derivar de ellas todo el disfrute que el autor se propuso ofrecernos. En el mismo pasaje que acabamos de citar, más abajo, nos llama la atención el verbo “emputeecer” que nos introduce a uno de los aspectos de este lenguaje: la abundancia de la “palabra mala”. Efectivamente, no creo que esta novela sea superada en el empleo de la palabra soez, obscena y escatológica, por ninguna otra novela experimental. Es como si el autor, investigador lingüístico, hubiese recopilado el vocabulario de los bajos fondos isleños y luego hubiese distribuido sus materiales a lo largo de la novela para que algún detective lingüístico los descubra luego. La frecuencia de este vocabulario en la expresión oral y en el pensamiento de los personajes —excepción hecha de Graciela Alcántara— contribuye a reafirmar la visión desacralizada del mundo propia de los personajes de que hemos hablado arriba.

Una barroca ‘agudeza y arte de ingenio’ lleva al autor a acumular toda suerte de juegos ingeniosos: como el Quevedo de *Los sueños* inventa palabras caricaturescas: *microfomáticos, pegajosóficas*, etc. Gusta de las enumeraciones, las gradaciones, las comparaciones adjetivales, los juegos de palabras, la creación de palabras compuestas y derivadas (por prefijación o sufijación). Le gustan toda clase de juegos: juegos de ingenio con las palabras (*vuelve y vuelta*), retruécanos, enumeraciones, gradaciones, contrastes, etc. Culterano, le encantan las citas, muchas veces parodia las alusiones a personajes o títulos de obras; la caricatura de frases hechas, refranes. Y por supuesto, el lenguaje metafórico, en serio o en broma (las más de las veces— es objeto de la ingeniosa minerva creativa de Sánchez. El examen serio y riguroso de toda esta riqueza idiomática y estilística queda para el estudio monográfico que ha de venir.

Sólo quisiéramos subrayar un rasgo, que nos parece capital, de este lenguaje: la parodia. El humor, que es rasgo característico de esta novela, con sus variados matices de broma bonachona, de ironía, de sátira caricaturesca, de humor negro, se manifiesta de manera llamativa en la abundancia de parodias. Ya hemos citado, al hablar de la temática, parodias de textos bíblicos, de las letanías, del Ave María y del Padre Nuestro. Otros casos mencionables —y no pretendemos agotar la lista— son los siguientes:

1. Parodia del lenguaje publicitario radiofónico, p. 25, 39, 53, 65, 77, 89, 101, 111, 123, 135, 147, 159, 171, 183, 195, 209, 221 y 235.
2. Parodia del lenguaje de la crónica social, p. 43-44.
3. Parodia del lenguaje afectado de ciertas personas “cultas” que quieren hablar como se escribe, p. 16 (Supra, p. 22)

4. Parodia de refranes y frases hechas: ... "no es lo mismo llamar la guaracha que verla venir.", p. 235.
5. Parodias literarias:
 - Un título de obra, p. 94 y 95 (*Las moradas*, Sta. Teresa)
 - Versos, p. 104 y 203.
 - Canción infantil, p. 57.

Todo este juego ingenioso, conceptista, a veces abiertamente chistoso, mantiene al lector, no empeece alguna irreverencia (posiblemente no advertida por la mayoría) sonriendo o riendo. En nuestra opinión, Sánchez logra el "roman comique" de que habla Cortázar mejor que cualquiera de las obras de este novelista y con recursos de mejor ley que el gílgico.

La guaracha del Macho Camacho significa en la narrativa hispanoamericana un notable aporte a la novela experimental del lenguaje. Hace con el lenguaje bajo de San Juan una cosa parecida a lo que Cabrera Infante hace con el de la Habana; y con el de la guaracha a lo que Puig hiciera con el lenguaje del cine y del tango. Pero, además de eso, hace una extraordinaria sátira del lenguaje publicitario y pone de relieve, sin prédica ni mensaje explícito de clase alguna, el efecto engañoso y enajenante de éste. Y todo ello sin desmedro del interés narrativo de la obra: materiales narrativos y preocupación por el lenguaje no se dan aquí a expensas uno de otro, sino en perfecta armonía. Por eso, como *El Quijote*, *La guaracha*... será leída por todos los públicos con diversos niveles de penetración, por supuesto. Lo mismo ocurre, nos parece, con los materiales narrativos y la forma: una materia neorrealista se plasma artísticamente en una forma (estructuras internas y externas) barroca con toda justeza y armonía. Si nuestra insularidad no resulta en obstáculo a su difusión, la crítica de nuestros países hermanos tendrá mucho que decir sobre ella. Del indudable talento y sensibilidad del autor, así como de su ya demostrada capacidad creativa, que le ha permitido empezar por donde otros terminan, esperamos sabrosos frutos futuros.

Angel Luis Morales