

LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO: LECTURA POLITICA Y VISION DE MUNDO

Lectura de la novela

Las diversas lecturas de *La guaracha del Macho Camacho* (Ediciones La Flor, Buenos Aires, 1976)* del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, como las lecturas de toda obra que traduce una experiencia social en una rica experiencia artística, resulta muy interesante y ofrece al lector perspectivas y posibilidades críticas muy variadas. La primera lectura nos coloca en un extremo de la cuerda del espacio novelesco donde se mueven funambulescamente los personajes y el lenguaje (palabra) de esta obra. La segunda nos coloca, posiblemente, en el otro extremo. Este juego de los extremos traza un movimiento que describe la ironía estructural de la novela como estructura dialéctica de la negatividad.

El primer extremo (primera lectura) es el de la risa, el humor a primera vista, desenvuelto. El lector ríe, experimenta la fruición (consumo) ante el lenguaje desenvuelto, callejero, paródico y tabú pero que aquí se ha desnudado de la prohibición que acompaña a la "mala palabra". Si es puertorriqueño posiblemente goza del consumo frutivo que le produce el rico y conocido contenido anecdótico. La obra parece a veces un inmenso catálogo de anécdotas, por supuesto, tendencioso, intencionado y estructurado como una trabazón artística muy racional. En primera instancia la lectura se presenta, fundamentalmente, como una experiencia lúdica que hace del lector un copartícipe del juego prohibido y de lo prohibido. En este juego el lector se hace cómplice del autor en tanto participa de la mala palabra y la retórica parodiada. Es posible que el lenguaje (palabra) funcione como un gadget.

La *situación social diferenciada* (lucha de clases) queda en un segundo plano y será necesaria otra u otras lecturas para devolverle el contenido crítico inscrito en y expresado por este lenguaje. La primera lectura parece constituirse en acto de alienación a un nivel más profundo de lo que puede ser la lectura de cualquier novela.

El segundo extremo (segunda lectura y lecturas sucesivas) es el de la mueca, el humor negro, la repugnancia y el repudio (social, no estético) y el de esa experiencia reflexiva que produce la lectura mediata de una ironía que se supera a sí misma como una combinatoria patética, paródica y satírica de

*Todas las citas que aparecen en este texto pertenecen a esta edición. En muchos casos hemos suprimido las citas textuales en que se apoyan las aseveraciones para evitar mayor extensión del texto no permitida por las limitaciones del espacio publicitario.

cinismo, escepticismo, dulzura, amargura y una esperanza que pugna muy débilmente por sobrevivir. Hiel y azúcar y vinagre y miel. Combinatoria que podría ser definida, imperfectamente, por no encontrar otro vocablo más preciso y significativo, como sarcasmo.

Se trata, por decirlo metafóricamente, de ese viento trotaconventesco que amenaza invadir y sacudir con sonrisa trágica y patética la suave amargura del Arcipreste de Hita en su planto irónico por Trotaconventos. Más si el Arcipreste se queda jugando como un niño grande con las antinomias morales del bien y del mal en una antesala en que no encuentra, ni busca, puerta abierta hacia una visión de mundo amarga y escéptica, Luis Rafael Sánchez, sin que haga explícita una axiología moral, encuentra y busca ésta y *todas* las puertas abiertas, aunque la de la esperanza se encuentra amenazadoramente entornada. Puertas por donde ese viento ha de entrar soplando, unas veces eólicamente y casi siempre con la fuerza borrascosa de las Harpías, por un autor que lleva bajo el brazo los escritos burlescos y picarescos de Quevedo. Un autor que cierra con dos vueltas la llave a los arcángeles, el estoicismo senequista, el decorado barroco de Góngora, la palabra diamantina del preciosismo de Rubén, la reflexión filosófica y dubitativa de Hostos, mientras abre, con mala fe bien intencionada, la caja de Pandora cuyo contenido liberado y asfixiante lo invade todo.

La segunda lectura es destructiva, es un desfase de la primera. Pero esta destrucción dialéctica de la significación del texto —a nivel de receptor-lector— y la repugnancia crítica que éste siente, es un acto de toma de conciencia social, de rescate de la significación intrínseca del texto según la intencionalidad del proyecto novelesco. Es, por lo tanto, un acto de honradez del lector porque le devuelve la significación que le había “hurtado” al texto. Es un encuentro entre la *definitud* y la *apertura* (terminología de Umberto Eco). Con esta afirmación no queda aquí negada la historicidad de la experiencia de la lectura sino el carácter *interpretativo* (relatividad) que se le atribuye.

No obstante, lo que aquí nos importa ahora es señalar que este desfase o desestructuración y estructuración nos permite percibir la ironía totalizante del texto y también algunas variaciones de esa estructura mental. Más aún, quedará comprobado que se trata de una estructura mental irónica de la negatividad que a pesar de su aparente complejidad (por la naturaleza dialéctica que implica el proceso), es estatista, y presenta una superficie plana del *mundo* (de la sociedad capitalista dependiente) sin que niegue la situación social diferenciada (inevitable) implicada en el *universo novelesco* (Goldmann: “conjunto de relaciones que rigen el comportamiento de los personajes (incluida la expresión verbal) y la transformación de las situaciones”).¹ Estatismo y superficie plana (no compleja) que es consecuencia de un empirismo que se limita a comprobar la realidad social y el

¹ Roland Barthes, Henri Lefebvre, Lucien Goldman et al. *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1969, p. 93

fenómeno mediante el instrumento gnoseológico del “ver-oír” (no limitado a un acto físico). Y es éste el método narrativo seguido por el autor pero es también un modo de percibir el mundo. La comprobación de esta tesis está orientada teóricamente por una “perspectiva total y totalizante del hombre en sus actividades”, pues “una aproximación marxista del hecho literario, si quiere ser auténtica y eficaz, no puede considerar extraña a ella misma cualquier acercamiento que contribuya a desvelar los procedimientos de toma de conciencia y expresión: es decir, en ciertas condiciones, y en un grado particular de realización y eficacia, de práctica y de libertad”.²

No es ésta, sin embargo, una justificación de la mistificación burguesa —denunciada por Pierre Barberis— que entraña el eclecticismo de una aproximación multiangular en que la vanguardia crítica suma a ese multiperspectivismo la perspectiva marxista como una aproximación más —de “un modo completamente retórico”— al hecho literario.³

Contenido narrativo

La novela comienza con una “advertencia” o introito en que se nos dice que “narra el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*, según información ofrecida por disqueros, locutores y microfónicos. También narra algunos extremos miserables y espléndidos de las vidas de ciertos patrocinadores y detractores de la guaracha”.

Al comienzo encontramos un personaje innominado que luego conoceremos como La Madre o China Hereje. Es una desclasada que espera por su amante —“corteja”— evitando todo eufemismo el senador Vicente Reinoso (a quien ella llama El Viejo). Le espera en el apartamento privado del senador mientras éste se encuentra “atrapado” en un “tapón” de automóviles en una de las avenidas entre San Juan y Río Piedras. Benny, el hijo de Reinoso, se encuentra también atrapado, en su flamante Ferrari, buscando un atrecho para escapar de la desesperante inmovilidad. Graciela está en la oficina del Dr. Severo Severino, el psiquiatra, donde ha ido a recibir tratamiento. Los cuatro personajes están en espera de algo por lo que la descripción resulta estática.

Son tres planos narrativos simultáneos, en un mismo tiempo de las cinco de la tarde de un miércoles. Ese es el tiempo actual, pero de un modo que rara vez se presenta como flashback, hay un pasado en que intervienen, además de éstos, otros personajes: doña Chon, la vecina y amiga de La Madre, El Nene, hijo de ésta y presencia totalmente muda y casi animal. Es un idiota. También los niños burgueses que atropellan a El Nene y lo utilizan como un juguete para satisfacer su crueldad. Además hay otros, por ejemplo

² Pierre Barberis. *Elementos para una lectura marxista del hecho literario: lecturas, legibilidades sucesivas y significación*. En *Literatura e ideologías*. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972. p. 21.

³ *Ibid*, p. 20.

el "Primo Bombero" con quien La Madre sostiene relaciones sexuales que alcanzan una dimensión grotesca en la descripción. Una caricatura de una recepcionista. La otra caricatura es la del doctor. En fin, un desfile de figuras menores las cuales apenas llegamos a conocer y cuya existencia en gran medida está reducida a simple información.

Al concluir la novela, Benny, mientras atrecha por una calle del arrabal donde vive La Madre, mata a El Nene, según sugiere el relato. Otros acontecimientos, relacionados con la vida en general del país, aparecen narrados muy ligeramente —por ej., los ataques de los ultraderechistas a las organizaciones independentistas— o como simple y breve información— digamos, la huelga de los taxistas. La mención de esos acontecimientos, desde lo más nimio —un baile de debutantes en la Casa de España o el concurso de comelones de morcilla— hasta lo más importante —efecto de la guerra de Corea o de Vietnam sobre la juventud puertorriqueña—, aparece brevemente, en forma nivelada, sin jerarquizar. La atención está puesta preferentemente sobre aspectos triviales y degradados de la vida cotidiana y ello hace de la novela una folletinesca (intencionalmente) crónica social y una novela testimonio. En síntesis, la novela es lo que en palabras de Lukács podría llamarse un "montaje de fragmentos crudos de la realidad".

Estructura técnica

A primera vista parece una novela de estructura atonal, pero cuando la examinamos en detalle en seguida nos percatamos de que no es así. Lo cierto es que se trata de una estructura lógica y equilibrada que sigue, sin lugar a duda, un plan trazado a priori. El material narrativo está organizado en dos tipos de unidades de relato, una comprendida dentro de la otra. La unidad mayor es la secuencia. Las secuencias se descomponen en escenas (unidad menor). En total son cinco grupos de secuencias que aparecen como yuxtapuestos, aunque no autónomos, y a la vez concatenados en un juego de continuidad-discontinuidad. Las secuencias están separadas y unidas —en forma imbricada— a la vez por las intervenciones de un locutor-narrador cuya participación limitada exige otros narradores (de tercera y primera persona). Giran alrededor de un personaje (no es novela de protagonista) aun cuando en un caso dos personajes, La Madre y doña Chon, comparten el foco narrativo de un grupo de secuencias. Además de esta diada, los otros personajes de cada grupo son los siguientes: Vicente, Graciela, Benny y La Madre (sola, no en diada con doña Chon). Cada grupo de secuencias tiene más o menos el mismo número de escenas, entre 31 y 33 (equilibrio de cantidad). El comienzo de cada escena está marcado por espacios y mediante el comienzo de mayúsculas en la primera línea del texto.

Ya señalamos la simultaneidad de planos en el tiempo de las cinco de la tarde. Ese es el tiempo presente, el ahora prolongado en el instante que corresponde al espacio físico y social (el tapón en la avenida, el apartamento, la oficina del psiquiatra) de actualidad, del ahora. Además, estas secuencias contienen un pasado *presentado* que corresponde a otros espacios

—infraplanos sociales personalizados— en que se nos riefieren otras vivencias cotidianas de los personajes y parte su biografía (la significativa para la narración. Tiempos y espacios del pasado generalmente no se producen como un desplazamiento motivado por la actividad de recordar ni tampoco, específicamente, por medio de la memoria asociativa. No obstante, a veces se sugiere que el tiempo pasado es una evocación, un recuerdo, y no un tiempo presentado.

Por otra parte, las secuencias de La Madre-doña Chon se desarrollan en el tiempo pasado y son las que tienen mayor unidad temporal. En esta serie es donde se encuentra una mayor riqueza cualitativa en la *interacción* de los personajes.⁴ En algunas escenas de la serie aparece Vicente pero no en tríada sino en diada, separado de doña Chon, con La Madre. También aparece El Nene, babeado y mordiendo lagartijos, en unos pasajes definidamente naturalistas, de gran expresividad plástica.

Entre una y otra secuencia y aun entre una y otra escena hay saltos narrativos. Sin embargo, las elipsis se resuelven, especialmente desde la secuencia VI (p. 79-87), mediante un recurso sintáctico que une las series o grupos de secuencias correspondientes a un mismo personaje y que denominaremos como *comienzo anafórico regresivo*. El autor toma un pasaje del final de una última secuencia y lo repite (incluyendo el lenguaje verbal), con ligeras modificaciones, además de ampliarlo, en el principio de la secuencia que sigue correspondiente al mismo grupo: las de La Madre repiten las de La Madre, las de Vicente repiten las de Vicente, las de la diada repiten las de la diada, etc.

En suma, se trata de una estructura iterativa, altamente redundante y específicamente anafórica. Esa misma cualidad la percibimos en la escritura. Por supuesto, esta estructura iterativa, aunque sobrepasa el aspecto técnico hasta llegar a lo pragmático y al universo novelesco no tiene la función de mantener los mensaje dentro de los standards de la moral social, según observa Roman Gubern respecto a los comics seriados. Por el contrario, es subvertida y subversiva. El autor la va utilizar siempre contra esa moral standardizada, contra la moral burguesa erigida en moral universal (de toda la sociedad). A nivel técnico tiene la función de reanudar el hilo narrativo de la anterior secuencia de la serie (vinculada a ésta), quebrado por la interpolación de otras unidades narrativas disímiles o disociadas. No elimina el salto narrativo en el espacio de la escritura, pero le da continuidad a lo que es discontinuo. De más está decir que las redundancias en el plano narrativo no se limitan a este tipo regresivo que hemos descrito, pero éste tiene importancia singular.

⁴ "Una serie de mensajes intercambiados entre personas": Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin y Don D. Jackson. *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Edición castellana de Carlos E. Sluzki. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971, p. 49. (Para la aplicación del concepto en el estudio de una obra literaria véase específicamente el estudio sobre *¿Quién le teme a Virginia Wolf?*, p. 141-172).

Un tipo de estructura como ésa, aunque no es en realidad circular sino espiral, contribuye, junto a una escritura caracterizada por el empleo de tautologías, anáforas, frases consagradas que cristalizan al personaje y otras formas de redundancia sintácticas y semánticas, a la estaticidad de la narración. El discurso narrativo siempre progresa porque ello es inevitable, pero tan lento en el desarrollo del movimiento y de la acción que la narración se expresa como una descripción y, frecuentemente, como un movimiento de relent, de cámara lenta, como si todo se mantuviera en un mismo tiempo (estático). Y en efecto así ocurre, aunque para ello no recurre a procedimientos de introspección que contribuyan a esa estaticidad pues la novela es una narración plana. De este modo el relato se extiende en el espacio de la escritura como una serie de espejos fragmentados e imbricados de una realidad, sólo parcial como veremos, los cuales alcanzan su unidad en el estatismo como principio descriptivo y como estructura mental.

La estructura técnica que hemos descrito implica un montaje homólogo al del cine. Más la relación que hay entre estructura novelesca (al menos en este caso) y el cine (montaje) no puede limitarse a una cuestión de homología como sostiene Umberto Eco, pues en algunas obras es evidente la influencia del cine. Y ésta es una de ellas. Naturalmente, hay que salvar las distancias que hay entre el lenguaje verbal (imagen verbal) y el lenguaje *figurativo* (de los iconos en general). Si bien es verdad, según lo sostiene Francastel, que el estudio del lenguaje figurativo no puede reducirse a la aplicación de las leyes generales del lenguaje hablado,⁵ también es cierto que no podemos hacerlo a la inversa. Sin embargo, las correspondencias no pueden ser negadas, pues el abismo entre una y otra imagen no es insalvable del todo. La misma obra da prueba de esas correspondencias. No se trata del abundante referencial relacionado con el cine, es decir, de una prueba de contenido que nada comprueba respecto al planteamiento. Si bien hay que admitir que no puede haber una correspondencia rigurosa a nivel de *decoupage*, por otra parte el modo de *ver* las cosas cosas (recuerde, por ejemplo, esa descripción que parece una serie de imágenes tomadas por una cámara *curiosa* en la primera secuencia de *La Madre* (China Hereje), las formas descriptivas que guardan correspondencia con el plano americano o con el *close up*) tiene similitudes con el cine. Por otra parte, el modo de producción del guión de cine ha dejado, a nivel de lenguaje, una clara huella en la presentación del objeto narrado: "secuencia de los tres macharranes". . . , "corte". . . , "plano primerísimo de un poro sudado", "toma abrasante del macharrán". . . , "toma panorámica del cuerpo. . ."

El mass media como estructura: ver y oír

No es el cine el único que ha dejado su huella en este modo de narrar. El mass media y el masscult están presentes en varios de sus aspectos diversos y

⁵ Pierre Francastel. *Sociología del arte*. Trad. de Susana Soba Rojo. Buenos Aires, Emecé Editores. 1972, p. 64-65.

su presencia no se limita al amplio marco de referencias relacionadas con ese aspecto de la cultura moderna. El autor explora diversas posibilidades que le ofrece la *industria cultural* (término de Theodor Adorno). Las había explorado antes: el cuento *Novelita rosa sin anuncio de pasta dental* (*Penélope*, Río Piedras, Puerto Rico) y el cuento que sirvió de matriz a esta novela, *La guaracha del Macho Camacho*. *Otros sonos*, publicado en *Amaru*, Perú.

La iteración misma no se limita a la configuración analizada anteriormente. Aunque éste no es exacto al que procede del mass media y en particular de la narrativa popular de la cual forma parte como una de sus formas características, la escritura redundante, por su forma y por su tono, y algunos modos de narrar semejan la estructura iterativa del disk jockey. La industria cultural se deja sentir en varios aspectos: en la invención del personaje (por ejemplo, la recepcionista); en algunas escenas que parecen evocar, por su contenido o por su lenguaje, la novela galante y la crónica social; la canción de consumo; el empleo de un locutor-narrador; en la intención evidente, y practicada, de hacer del universo novelesco (incluido el lenguaje verbal) un espectáculo; en la visión de mundo y en el modo en que emplea algunos procedimientos lingüísticos, semejante (en el modo de emplearlo, no en la intención y propósito) a los utilizados en el lenguaje de la publicidad que han sido estudiados por Lisa Block de Behar (*El lenguaje de la publicidad*): fuerte tendencia a la neología conjugada con la iteración o redundancias variadas; uso constante del modo imperativo y de la segunda persona para referirse al lector, acumulación, tautologías, abundancia de reiteraciones fonéticas y juegos paronomásticos, reiteración por sinonimia, simetría de similitudes, analogías paraetimológicas basadas en similaridad fonética, recurso de la rima, el ritmo y la melodía que recuerda al jingle, elipsis (éstas no son abundantes en la publicidad) y otra serie de procedimientos que hemos analizado pero que su estudio ha quedado fuera de este trabajo. El modo acumulativo de estos procedimientos corresponde a la acumulación capitalista. Tampoco se limita a ellos. Los textos de anuncios, las populares telenovelas textos de libros y de canciones, son parte también del tejido *muscular* de este lenguaje y contribuyen a poner —igual que lo han hecho Goytisolo y otros novelistas— en estado de crisis el concepto de originalidad tal como se ha entendido en el siglo XX.

No es casualidad que la novela tenga un locutor que es al mismo tiempo personaje y narrador, y una canción popular (aunque ficticia) alrededor de la cual gira la narración. Son motivos ya antes explorados en la literatura hispanoamericana. El locutor es un narrador *desde afuera*, o sea que no es el narrador que cuenta de un modo que lo percibimos inmerso (como testigo) en la acción aunque no necesariamente participando activamente en ella como personaje. Este sí participa parcialmente en la acción pero no es testigo, no ve lo que sucede a estos personajes para comunicárnoslo. No es el hilo conductor de la diégesis si exceptuamos probablemente no más de una ocasión: el locutor narra una de las versiones del incidente de la bomba colocada por los ultraderechistas en la Universidad. Por otra parte, tiene la

función de presentar al personaje ausente de la obra, que no actúa, el Macho Camacho. Su función principal es, sin embargo, la de marcar el tono y el ritmo de la narración, de matizar su atmósfera, una atmósfera comunicante del espíritu de la conformidad. Anima la narración al modo como lo hacen los locutores con el disk jockey.

Como personaje su actuación está limitada generalmente al espacio literario de su propia narración imbricada en el contexto del relato total, entre secuencias. Es portador de mensajes pero realmente no participa en un sistema interaccional (al modo personal) puesto que la radio o la televisión no constituyen en sus mensajes una auténtica comunicación sino un *dictum* y a la misma vez un *traditum*, colocando de este modo en posición pasiva al receptor. Es el representante de una mediación: la que representa el *mass-media* entre la clase dominante que posee los medios de producción y el pueblo o el consumidor (posición pasiva).

La posición desde afuera del narrador implica una posición *desde adentro* del autor. El autor, al situarse en una posición narrativa, no se coloca frente a la clase sino en el propio seno de ésta, desde la perspectiva de esta clase, pero no para hacerse partícipe de su visión de mundo sino para actuar como un rebelde con causa que funciona como un francotirador que utiliza esa posición como una táctica. Ello no evita que caiga a veces en la trampa que le tiende la ideología burguesa. La contradicción que se observa en la posición (desde afuera) del narrador y la del autor (desde adentro) encuentra su unidad dialéctica en la ironía: el autor y el narrador desde afuera coinciden pero en tanto el mensaje de éste se entiende en su significación contraria enmascarada como *conciencia feliz* (conformista, acrítica). La posición del narrador resulta una ironía, pero la dialéctica autor-narrador implica el empleo de la alienación como método de narración de la alienación misma (objeto narrado, contenido novelesco). No obstante, como ha dicho Fischer, "el método de que se vale el artista o el escritor para presentar el problema de la alienación no es lo decisivo, lo que importa es saber si el artista capitula ante el mundo alienado, si toma partido en favor del hombre".⁶

El narrador-locutor es el heraldo de la felicidad humana, del bienestar basado en la creencia de que "el sistema social establecido produce los bienes" y de que "lo real es racional", como ha dicho Marcuse respecto a la unidimensionalidad de la conciencia feliz.⁷ El es la conciencia feliz que

⁶ Ernst Fischer. *El problema de lo real en el arte moderno*. En: *Polémica sobre el realismo* por G. Lukács, T. Adorno, R. Jakobson, E. Fischer y R. Barthes. 2a. ed., Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 122.

⁷ Herbert Marcuse. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la civilización industrial avanzada*. 5a. ed., México, Edit. Joaquín Mortiz, 1969, p. 104. (Creemos, sin embargo, que el concepto "unidimensional" como lo emplea Marcuse, no resiste totalmente la crítica marxista. En realidad, no hay, en términos absolutos, un hombre unidimensional debido a las contradicciones. La actitud apocalíptica, de la que Marcuse no está libre, no nos puede llevar a considerar los mensajes del *mass-media* sólo como una cultura unidimensional cuyos productos o manifestaciones debemos rechazar totalmente. Tampoco debemos achacarle al *mass-media* lo que en realidad proviene de la clase que lo posee y controla y lo utiliza para transmitir su ideología y universalizar sus intereses de

conduce el tono alegre, "guarachero", del feliz suceso que encuentra su sentido irónico —afirmación y negación— en la diégesis, en la interacción, en la fantasía trágicamente cómica de China Hereje, en la soledad social de Graciela, en la terribilitá del humor, en el carpe diem degradado, en fin, en la orgía lingüística y social. El aparato superestructural capitalista proyecta esa ideología (falsa conciencia) de la felicidad y el bienestar sobre la sociedad toda, aunque en particular "este tipo de bienestar, el de la superestructura productiva que descansa sobre la base infeliz de la sociedad, abarca a los "mass-media" que constituyen la mediación entre los amos y los servidores".⁸ Por lo tanto, la conciencia feliz encarnada no es exclusivamente la de ese mediador sino que proyecta su rostro real y su máscara en todo el mundo novelesco y funciona como fachada, o más bien como cortina plástica, que encubre la infelicidad social inmanente a la base económica de la sociedad que produce para el mercado: el estado de ataraxia que busca y desea Graciela; la obscenidad de Vicente, defensor del genocidio practicado por el imperialismo en Vietnam; la alienación de China Hereje y de Benny y, según la percepción del autor, la conciencia feliz de la mayor parte del pueblo puertorriqueño, representada como enajenación colonial en la alegoría de los "pasajeros" (los puertorriqueños) que inscriben dos partidos (uno minoritario y otro mayoritario) y se sienten "felices porque a guarachazo limpio" sepultan la disidencia entre ambos (p. 21-22). En general, la conciencia feliz se manifiesta como un mundo de seres incapacitados intelectualmente para establecer *conexiones* (conexión: vinculación recíproca de todos los fenómenos, objetos y procesos).⁹ Está, además, encarnada en el lenguaje.

Lo que acabamos de elucidar es el método narrativo y específicamente el punto de vista (posición del narrador) y su relación con la ideología. Esta conciencia representa la posición *desde arriba* (los de "alante"), pero la conciencia feliz se expresa también a través de un narrador que toma la posición y el punto de vista de los desclasados. Es una posición *desde abajo*, mas no es la perspectiva de las clases populares (proletarios y otros

clase. Aquí entendemos la unidimensionalidad de la conciencia feliz como una estructura mental dominante pero históricamente determinada, no libre de las transformaciones. En otras palabras, no negamos la posibilidad de que en algunos momentos y en algunas circunstancias deje de serlo para afirmar su *infelicidad*. Lo que pasa es que Sánchez niega esa posibilidad. La concibe atrapada en el tapón artificial de la metafísica de la estaticidad. Lo que aquí hacemos es describir su contenido ideológico y formal, el contenido de la forma y la forma del contenido.)

⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁹ Esa concepción coincide con el punto de vista de René Marqués cuando éste se refería en el 1960 a un mecanismo colonial que, según él, consiste en "atrofiar en determinadas zonas del intelecto el poder racional" para "asociar o relacionar determinadas situaciones, hechos e ideas". Aparte que no se trata de atrofia, en sentido estricto, ésta no es una condición *esencial*. En un mismo individuo puede ocurrir en unos casos y en otros no. Tampoco es condición de todos los puertorriqueños ni es exclusiva del mundo colonial puertorriqueño. No es más que una forma de enajenación, como estado de felicidad de la conciencia, determinada por la estructura económica y social de la sociedad capitalista y reforzada mediante la ideología y el aparato superestructural de y controlado por la clase dominante. R. Marqués, *El puertorriqueño dócil*, En: *Algunos ensayos (1953-1971)*, 2a. ed., Barcelona, Edit. Antillana, 1972, p. 167.

asalariados) como creen algunos. Igual que la del narrador-locutor, es una toma de posición *desde adentro*, pero en distinto nivel y espacio sociales aunque coinciden en un mismo estado alienado de *felicidad*. Desde adentro narra felizmente la *feliz* alienación del lumpenproletariat del mundo de los de "atrás", pero desde esa misma posición también dispara contra la clase burocrática y *cooptada* (concepto de Domhoff en *¿Quién gobierna Estados Unidos?*, asimilados en sentido marxista) considerada dentro de los límites del mundo novelesco. Es la clase que en su papel de intermediaria tiene la ilusión de desempeñar la función de clase dominante. Y lo que es más significativo aún por revelar una concordancia —y un compromiso artístico— entre su posición de clase como individuo en la sociedad capitalista estructuralmente dependiente y su posición como artista vinculado a esa misma sociedad: constituye una negación (también un ataque) de la concepción clasista de la lengua y del arte que a través de sus medios expresivos busca consciente o inconscientemente un distanciamiento social. Sin embargo, es pertinente aclarar que la posición desde abajo no es la visión de mundo del autor en cuanto miembro de un grupo o clase social. No debe confundirse la visión de mundo con el punto de vista narrativo a pesar de la relación que pueda existir entre ambos.

No obstante, la conciencia feliz oculta y desvela la conciencia irónica del autor, como una negación de sí misma. Son distintas y a la vez idénticas. La conciencia feliz negada es la conciencia infeliz (que afirma su infelicidad, su inconformidad) del autor encarnada en doña Chon, en la conciencia crítica y en la inconformidad de este personaje. No está encarnada en un lenguaje discursivo (buen acierto) pero sí resulta una forma denunciada y denunciante si consideramos el relato como un testimonio y al autor como un testigo de cargo.

La novela es, estrictamente hablando, un *relato (res refertur)*, en el sentido de "asunto que se somete a deliberación" (ante el foro de los lectores) y no en el de oponer como réplica. La ausencia de reflexión discursiva quiebra la línea crítica —ya antes quebrada por otros autores— trazada por el realismo de la novela social tradicional hispanoamericana. El "asunto" y el suceder se presentan como una horizontalidad: lo que se ve y se oye a nivel de superficie social. La función gnoseológica se realiza por medio de la mirada y el oído. Esta función coloca la novela dentro de las fronteras del realismo empírico que se manifiesta como "complacencia en lo sensorial" —característica que Brecht vio en el viejo realismo—, pero en un sentido estricto no es una novela realista: como podremos comprobar luego, niega la complejidad real de la sociedad burguesa y en gran medida, no siempre, las contradicciones en el seno de la burguesía y la pequeñoburguesía, en otras palabras hay una ausencia (en el mundo de "los de adelante") de lo que Engels, exigiendo fidelidad a esa complejidad real, denominó "caracteres típicos en circunstancias típicas".¹⁰

¹⁰ El concepto de lo típico tal como se presenta aquí y en las páginas siguientes no es el usual, más bien lo opuesto a éste. No equivale a estereotipo, a convencionalismo. El

Lo sensorial en esta novela no es exactamente como lo interpretó el realismo balzaciano, pues la historia actúa en los proyectos de la imaginación, "porque el mundo de los sentidos es un mundo histórico".¹¹ Nuevas fuerzas productivas (modos expresivos, técnicas literarias, etc.) han actuado en la novela como proyecto de la imaginación, pero las técnicas y modos expresivos heredados socialmente son trabajo acumulado e instrumental que lejos de ser despreciado debe ser aprovechado en lo que tenga de aprovechable. No para consagrar y cristalizar como tradición lo viejo sino para conjugarlo con lo nuevo y conspiradamente realizar un "nuevo acto en la historia" y, por lo tanto, el proyecto debe ser lo que Marx llamó "la búsqueda de un nuevo espíritu".¹²

A pesar de la presencia de viejos rasgos en el realismo sensorial de Luis Rafael Sánchez, la acumulación de referentes reales en la construcción de la imagen sensorial de la cotidianidad pone en crisis, en lo que respecta a esta novela, la naturaleza (descripción de una ficción) del discurso ficcional, mientras que en el realismo tradicional no ocurre esto. Es eso lo que hace de ella una novela documental, testimonial.

Lo sensorial en *La guaracha del Macho Camacho* es funcional. Es, o al menos intenta ser, el parámetro del mundo. Esto hace de ella una novela de la mirada y el oído. Lo visual y lo auditivo se expresan con esa invitación agresiva del lenguaje de la publicidad, como un constante mandato al lector que se traduce en la escritura por el uso, a veces, de una segunda persona ausente (el lector) y sobre todo por el empleo frecuente del modo imperativo y el deíctico: "cátenla", "mírenla", "Oinganla: a mí todo plín", "Oigan esto otro: a mí todo me resbala. Oído a esto, oído presto: a mí todo me las menea"; "vean y miren, miren y vean: la latifundista maniaco depresiva. . ."; "no la miren ahora que ahora mira"; "aquí en Puerto Rico", etc.

Es una invitación a que el lector adopte la posición de un mirón, más precisamente, un "ligón" (voyeur), a que el lector se convierta en un "curious yellow". La aspiración a la espectacularidad hace ésta una novela-espectáculo cuyo elenco artístico está constituido por los personajes y por un lenguaje verbal que se convierten en mercancía (espectáculo) para un lector que se transforma en espectador (consumidor de un espectáculo que se le ofrece como una orgía de la cual se supone participe mediante el "ver" y el "oír"). En este punto es evidente que el autor marcha hacia una zona

personaje típico es también un carácter, la tipicidad no niega su individualidad. Lo mismo pasa con las circunstancias: no son estereotipadas y muestran sus particularidades dentro de una fisonomía general reconocible. Lo contrario de ese concepto de lo típico es lo tóxico. Eco ha discutido esto en su libro *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas* y usa el término *topoi* para referirse a lo que otros llaman típico, al personaje de líneas convencionales (Barcelona, Editorial Lumen, 2a. ed., 1968, p. 213-247). Estamos tratando un problema de categorías, no de valoración estética.

¹¹ Herbert Marcuse. *Un ensayo sobre la liberación*. Trad. directa de Juan García Ponce, México, Edit. Joaquín Mortiz, 1969, p. 35.

¹² Marx y Engels. *Sobre arte y literatura*. Bogotá, Ediciones Suramérica Ltda., 1974, p. 85. (El texto recopilado en esta antología es parte de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*).

peligrosa —la de la enajenación del lector— al hacer que nos coloquemos en la posición de espectadores (seres pasivos), lo que implica un abandono o al menos un oscurecimiento de la función crítica de la lectura. Implica devolverle la función que tuvo la novela, y específicamente la novela de folletín, en el siglo XIX: la de divertir al lector en vez de procurar *divertirlo* (lt. *diverto*: ser distinto, diferente) del mundo alienado (como objeto narrado), conforme a la pedagogía del proyecto. Por otra parte, darle ese carácter espectacular es, según hemos observado en esta novela, sólo un aspecto adicional, aunque el más importante y significativo, del mass-media como estructura y de la intencionalidad y función estética y social del proyecto. Es también el *modo de representación* (en cuanto a su carácter lúdico: cómo se crea la ilusión de la realidad).

Lo que ha hecho Luis Rafael Sánchez es “metérsele en casa” al mass-media, como respuesta y acaso como venganza artística por la conspiración y *subversión* (de arte a mercancía) que hace éste al utilizar técnicas revolucionarias producidas por la vanguardia artística a la vez que las despoja de su contenido revolucionario y las pone a funcionar iterativamente a favor del convencionalismo, la integración pasiva de las masas y la pervivencia y dominio del “establishment”. Este régimen político es resultado de la orientación ideológica que le da la clase dominante que lo controla y posee para beneficio de sus intereses de clase. Valga aclarar, sin embargo, que nuestra posición frente al mass-media en sí mismo, no es “apocalíptica”. Tampoco “integrada”. Mucho menos tiene el candor de los pedagogos que lo mitifican como el corazón vivo de la transformación y dios omnipotente del reino del saber y la tecnopedagogía.

Además, puede considerarse novela de la mirada en otro sentido. No en el sentido que tiene en la novela de Robbe-Grillet. Aquí no encontramos la *objetividad* ni la autonomía o existencia independiente de los objetos reclamada por él frente a la autonomía que, según Goldman, pierden progresivamente sus personajes.¹³

En la novela del puertorriqueño, por el contrario, encontramos los objetos preñados de significaciones al entrar en relación con los seres humanos. En ello no hay singularidad porque eso es lo que ocurre en la novela clásica, según lo ha señalado el novelista francés. Mas al decir novela de la mirada lo que pretendemos señalar ahora es que además de ser un espectáculo *hacia afuera* (para el lector), lo es *hacia adentro* (en las relaciones de los personajes con los objetos, con el mundo). En otras palabras, este es un mundo de personajes mirones. Una lectura somera de sus cuentos bastaría para demostrar que esta es una cualidad de muchos de sus personajes. En la novela, China Hereje ejemplifica muy bien esta actitud. Se propone como espectáculo ante los demás y ante sí misma. Recordemos sus fantasías en

¹³ Alain Robbe-Grillet. *Por una nueva novela*. Trad. de Caridad Martínez, Barcelona, Edit. Seix Barral, 1973, p. 21-31; Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela*. Trad. de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Madrid, Edit. Ciencia Nueva, 1964, p. 192.

que sueña que es una vedette. Además, China “regala los ojos a la construcción ajetreada de un condominio” y mira con insistencia a los hombres que están trabajando. Es una mirada interesada de “ligona”. Así la califica el autor. Pone atención especial en uno de ellos, el albañil que está orinando. Es una mirada alienada. Sólo presta atención al sexo. Por otra parte, Graciela constantemente se mira en su lujoso vaniti. Más que para mirarse, para mirar y hacer que otros miren la costosa mercancía que constituye un lenguaje de los objetos que la inscribe dentro de un status social privilegiado. Benny contempla eróticamente su Ferrari al que dota de humanidad y transfigura en un dios al que le dirige plegarias. En Vicente descubrimos la idea de que la mirada es una forma de integración y participación en la “realidad circundante”. Dicho de otro modo, la participación se convierte en acto de mirar pasivo, en un conocimiento sensorial, primario, de la realidad cotidiana. Trata de abolir esa realidad (la del tapón) cerrando sus ojos. La no mirada le permite el desvarío y evasión hacia un mundo señalado, aspirado, de “amazonas de California”; o sea de mujeres hombrunas que simbolizan la institucionalización de un matriarcado y que podría representar simbólicamente la relación de la metrópoli, si dejamos a un lado las implicaciones psicoanalíticas extrañamente sexuales a nivel personal (del personaje).

La vida cotidiana en general se presenta como un espectáculo, el de una vida o cosa fenomenal “lo mismo pal de alante que pal de atrás”, según el aforismo de la guaracha alrededor de la cual *baila el mundo*. Puesto a bailar por un personaje ausente que no participa de la acción, pero que la mueve, como un Pepe Romano lorquiano. Bailar es la puesta en escena, como espectáculo orgiástico, de la conciencia feliz también encarnada en el Macho Camacho. Es la existencia ritual, lúdica, de esa conciencia objetivada en China.

El texto de la novela resulta una glosa de la canción de consumo (la guaracha). En el texto de la canción se afirma y se niega a la vez la igualdad de clases difundida por la clase dominante: “lo mismo pal de alante que pal de atrás”. Se afirma que para ambos la vida es “una cosa fenomenal”, “una calle cheverona”, “una nena bien guasona que se mima en un fabuloso Cadillac”. El mismo texto comporta una significación contraria expresada simbólicamente: “arrecuérdate que desayunas café con pan”. Esto establece la situación social diferenciada y significa una negación de la igualdad como realidad social: el que desayuna (entendido el consumo, según la novela, como definición social de clase) café con pan no puede tener un Cadillac, o vice versa el que tiene un Cadillac (símbolo de prestigio social de clase) no desayuna tan pobremente. El “arrecuérdate que desayunas café con pan” salta como una advertencia contra la mentira social que expresa el enunciado “la vida es una cosa fenomenal lo mismo pal de alante que pal de atrás”. Advertencia y enunciado se repiten constantemente como un estribillo a lo largo del espacio de la escritura, en un juego de oposiciones. Son punto y contrapunto tonales. La vida “es una cosa fenomenal”, como afirmación, no describe la situación social real sino la ideología (falsa conciencia) proyec-

tada como conciencia feliz sobre la "base infeliz" de la sociedad. La afirmación que percibimos en la superficie lingüística de la aseveración aforística resulta una negatividad semántica comprobada por el contenido narrativo, la concepción del mundo, por el lenguaje verbal en sí, por el lenguaje de los objetos y, en un plano específico, por las relaciones alienadas de los personajes: la vida no es una cosa fenomenal y no es lo mismo pal de atrás que pal de adelante o viceversa. La patología social, como concepción de mundo, niega la bondad de esa vida, pero paradójicamente aparece glorificada debido al modo de representarla. Es una forma alienada de lenguaje pues se realiza lo que podríamos denominar con palabras de Robbe-Grillet, aunque en sentido distinto, "una inversión general de valores así como de vocabulario."¹⁴

Negatividad positiva, degradación y populismo

La concepción negativa se sintetiza en parte en la siguiente frase en que el autor parodia un texto de Miguel Hernández: "como un rayo que no cesa la isla de Puerto Rico: aposento tropical de lo ordinario, trampolín de lo procaz, paraíso del relajo" (p. 49). Esta síntesis del contenido narrativo se expresa desde el punto de vista de Graciela, pero por su constante repetición textual (como afirmación verbal directa y como confirmación en la conducta de los personajes), constituye la concepción del mundo. Ningún otro novelista puertorriqueño que no sea Manuel Zeno Gandía, ha arrojado tantas tintas negras sobre el cuadro social y sobre el universo novelesco en general como lo ha hecho Luis Rafael Sánchez. Igual que Zeno, aunque en espacio social y novelesco y en tiempo social distintos, presenta una sociedad fundamentalmente delictiva (no limitado al concepto legal) y una concepción patológica de la sociedad puertorriqueña. La observación detallada y la selección de materiales que comprueban empíricamente esa patología social la revela como heredero del naturalismo. Aunque difiere de la novela naturalista en el modo en que utiliza y presenta el material documental, en líneas generales el modo de representación se basa en el método de ilustración que hizo a aquélla y hace a ésta una novela *pedagógica*. Por supuesto, aparte que está totalmente ausente el determinismo biológico y la caduca y prejuiciada ilusión naturalista de que ocurriría una superación mediante nuevos cruces de las "especies", hay grandes diferencias en los procedimientos de una y otra.

Los personajes están vistos como si fuesen "hotentotes" o "cocodrilos", según denominó Plejanov a los personajes concebidos bajo la óptica del naturalismo. Las llagas del cuerpo social, las cuales muestran su mayor desnudez en la inscripción misma del lenguaje más que en la descripción detallada de ellas, describen un mundo profundamente alienado, reducido a la vacuidad social y mental, al "relajo", más aún al sexo presentado

¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

obsesivamente como un objeto degradado en mercancía. Se suman la contaminación ambiental, la adicción a drogas, la desfachatez, el atropello social, la obscenidad en sentido marcuseano, relaciones sociales degradadas en diversa forma, ataques y persecución de los disidentes, en fin, una disolución social que aparece como insuperable.

Ciertamente es una narración a ras de suelo, plana, unidimensional, en que la cotidianidad carece de verdad social, de esa verdad social compleja cuya médula es el trabajo explotado de todos los días. Cotidianidad es más bien sinónimo de trivialidad. Es una cotidianidad en que lo inocuo se convierte en inicuo y se manifiesta, según la intencionalidad del proyecto, en una erótica de opereta en que el aparente desenfreno sexual encubre y descubre, a la vez, la imposibilidad sexual —la “espera” tan recurrente en los cuentos de Sánchez, el “tapón” a nivel personal— de casi todos los personajes, ubicados siempre en el alienante reino de la ausencia de las relaciones amorosas normales, más aún, de la ausencia del amor, y en el reino de la soledad social. La superación para salir de esa trampa cotidiana se presenta con una suma de aspiraciones en que el “aparentar” (en China, Graciela, Vicente, las debutantes en el baile de la Casa de España, etc.) absorbe la existencia social en el reino de la necesidad y la re-presenta, inútil y falsamente, como posibilidad, es decir, como reino de la libertad.

La realidad material de la sociedad capitalista produce este basurero de la conciencia social que se expresa mediante una retórica parodiada y satirizada y una vulgata modal, metafórica y lexical a la que el autor le ha desvelado su riqueza lingüística, su modo coloquial que podría representar una afirmación del pueblo en su humanidad frente a la unidimensionalidad de la retórica con que la burguesía encubre sus intereses de clase y su humanidad degradada. Este lenguaje adquiere como expresión (lenguaje a nivel de objeto) y como inscripción misma, una doble significación. Por un lado aspira a ser instrumento de emancipación artística y social y, por otro, es el rostro de la alienación expresado como ciertas formas alienadas de lenguaje, como una patología lingüística, mediante la cual el autor intenta representar, a nivel de escritura, una patología del habla. Esta anormalidad no sólo se manifiesta como coprolalia (sin duda intencional, deliberada) sino también como incapacidad para expresar el pensamiento. Por ejemplo, Benny es un afásico y su lenguaje afásico se ubica a nivel de narración y ocupa una parte de la serie de secuencias en que él figura como personaje central.

Por otra parte, la coprolalia, junto a la riqueza de las formas populares del lenguaje, es uno, entre otros aspectos de un lenguaje que en sí mismo se constituye en una forma de agresión contra la burguesía y, posiblemente, contra la **pequeñoburguesía** intelectual. Un lenguaje cuyo empleo en el plano narrativo es también una agresión dirigida contra los convencionalismos estéticos establecidos con respecto a la lengua. Contribuye a definir la posición y la actitud del autor, como miembro de la vanguardia artística, al revelar su concepción antielasistas de la lengua.

Mediante este lenguaje se pone en crisis la fachada retórica de la sociedad capitalista y, específicamente, de la burguesía colonial y su manera de

practicar la indecencia y la obscenidad encubierta por el lenguaje retórico (Vicente). Frecuentemente se constituye en un escándalo social, en un terrorismo lingüístico que asusta a Graciela, a las señoras que visitan al psiquiatra y, probablemente, a algunos lectores. Es sedicioso y en sí mismo es una delación. Su erotismo coprolálico vale como un acta acusatoria contra la sociedad capitalista dependiente. Pone de manifiesto una concepción escatológica de la sociedad mediante palabras que se refieren a las funciones biológicas del cuerpo humano. No tanto por su mención como por la naturaleza acumulativa de este procedimiento desvalorizador revestido de buena mala fe. El autor da la impresión de practicar un exorcismo lingüístico para sacar fuera de sí el demonio del tabú y el sentido de prohibición impuesto a determinadas palabras por los medios de socialización autoritaria.

La agresión no se limita a ese terrorismo lingüístico. Frente a la función desvalorizadora del lenguaje prohibido —más vinculado a China, pues Graciela resulta casi siempre intocada por su contaminación— está un lenguaje que por su forma aparente funciona como una valoración. No obstante, esta valoración es una ironía, pues se trata de la parodia de una retórica inscripta exclusivamente en el mundo de los de “alante” (Graciela). De este modo alcanza identidad semántica y paradigmática (relación asociativa) con el lenguaje prohibido. El autor lo emplea para burlarse de ciertas formas alienadas del lenguaje que sirven para difundir y universalizar lo que es particular: la moral de clase que la burguesía proyecta imperialistamente sobre toda la sociedad como una axiología metafísica y trascendente de toda la humanidad. Si el coprolálico contamina toda la sociedad, a todos los niveles (China, Vicente, Benny, la recepcionista, etc.), el retórico mantiene sus fronteras de clase y su valor de uso se transforma en valor de cambio que se manifiesta en alto prestigio social alcanzado mediante su empleo (Vicente, Dr. Severino). Graciela, entre los principales, es el único personaje en cuya boca el autor no pone las formas coprolálicas, pero éstas no dejan de invadir su *universo* y contaminarlo a nivel de narración y descripción. No obstante, es sobre ella que mayormente recae la parodia retórica con que el autor constantemente la fustiga con el propósito de desgarrar la máscara lingüística de su clase:

protegida por la honestidad de una camisola de corte monacal y encaje austero que, óyeme bien Ciela, no vas a quitarte ni para hacer el fresco acto copulativo, ¿qué es eso mamá?, cruzacalle espantado de ojo a ojo, eso es la carnal penetración de su vergüenza en la tuya. (p. 52)

La transgresión se lleva también a cabo mediante la quiebra de la sintaxis a veces y otras por medio de construcciones morfológicas novedosas que violan los patrones comunes. Por otra parte, el lenguaje coloquial alcanza posición de prestigio al ubicarse en el plano narrativo del discurso. En general, la novela ofrece una respuesta artística a la represión lingüística que lleva a cabo la clase dominante y la pequeñoburguesía intelectual a través de la escuela y otros medios represivos de socialización. Es decir, la represión

que se manifiesta como intimidación que se ejerce por medio de la escritura y que es, según Enzensberger, un fenómeno específico de clase.¹⁵

No obstante, lo dominante en la obra es el naturalismo lingüístico como forma expresiva del populismo naturalista vinculado al mundo de los desclasados. O sea, una forma de lenguaje que constituye una rebeldía pero que carece de contenido y función auténticamente revolucionarios. No es revolucionario ni como vehículo de contenido ni como un nuevo lenguaje verbal para la novela. Podría encontrar, y ha encontrado, ubicación en algunas expresiones novelescas, pero por ser lenguaje restringido en su función comunicativa no podría lograr universalización en la forma novelesca ni en la producción novelística en general.

Por otro lado, el problema debe ser considerado tomando en consideración el proyecto político que ésta y toda novela constituyen. La perspectiva desde el mundo de los desclasados como punto de vista narrativo que sirve de posición para que el proyecto cumpla una función contestataria tiene los mismos límites sociales y artísticos del naturalismo lingüístico. Desde un punto de vista sociológico no puede cumplir una función revolucionaria puesto que la transgresión originada en ese mundo lejos de poner en peligro la estructura social, la alimenta. Hay más que decir. La transgresión del lumpenproletariat es parte consecuente, en todos los entidos, de la "basura" que genera la sociedad capitalista. Históricamente, los desclasados han sido una "escoria", como les llamó Marx, que han servido de aliados de la burguesía contra el proletariado en lucha por sus reivindicaciones. Por lo tanto, el populismo naturalista, como ha dicho Josefina Ludmer al estudiar la obra de Onetti, no puede ser la respuesta artística.

Es evidente que el proyecto aspira, mediante la positividad de la ilustración de lo negativo, a una forma de la cultura de la resistencia. Como tal, no está lejos de la función desempeñada por aquellas formas de resistencia cultural que César Graña denomina "teorías ético-folklóricas" (por ejemplo, el jíbaro o el gaucho como símbolo nacional y tipo literario consagrado).¹⁶ La diferencia consiste en que aquí no preocupa la identidad cultural, al menos explícitamente, sino la patología social de la que es parte un terrorismo lingüístico y sexual que en los últimos años han practicado algunos grupos de la vanguardia puertorriqueña e hispanoamericana en general y que en Puerto Rico tuvo hasta hace poco su más fiel vehículo de expresión en la revista *Zona de Carga y Descarga* de la que fue colaborador Luis Rafael Sánchez. Lukács ha observado la existencia de una línea continua de la patología desde el naturalismo hasta la literatura vanguardista. Basándose en un texto de Alfred Kerr, sostiene que lo patológico en el

¹⁵ Hans Magnus Enzensberger. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Traducción de Michael Faber-Kaiser. 2a. ed., Barcelona, Editorial Anagrama, 1974, 61-65.

¹⁶ César Graña. *La identidad cultural como invento intelectual (Algunos ejemplos hispanoamericanos)*. En: *El intelectual latinoamericano. Un simposio de sociología de los intelectuales* dirigido por Juan F. Marsal. Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1970, p. 55-71.

naturalismo y en el primer impresionismo era "antes que nada de carácter estético, un intento de escapar del desierto de la vida cotidiana en la sociedad capitalista."¹⁷ Los escritores puertorriqueños que lo han practicado no están tampoco fuera del marco de esa evasión que se produce como un rechazo de la conciencia infeliz a la civilización burguesa y sus *by-products* sociales

En el caso de *La guaracha del Macho Camacho* la patología es totalitaria y por ello la imagen de la sociedad es unidimensional, igual que el texto de la novela. Frente a las tintas oscuras que el autor arroja sobre el cuadro social, la intencionalidad del proyecto y los procedimientos novelescos ejercen una fatalidad, a nivel artístico, que no deja lugar a la superación. La imposibilidad de la superación está determinada por la anulación del valor de las contradicciones como fuerza social que puede producir, junto a la acción del individuo en la historia, una salida del tapón de la disolución social. La sociedad toda aparece inerme ante la crisis, el caos y la degradación. No hay una sola muestra de oposición que no sea la inconformidad pasiva de doña Chon. La lucha de clases institucionalizada no aparece en forma alguna que no sea como algunas ligeras referencias, según ya hemos dicho. El movimiento independentista es el recipiente pasivo de los ataques de los ultraderechistas. No aparece inscrita en el texto su acción transformadora de la realidad colonial. Sin embargo, el que mejor simboliza la impotencia total es El Nene. En fin, Puerto Rico es una "desamparada isla de cemento". El desamparo de la sociedad es tal que se percibe en todo el texto un determinismo artístico que tiene la función de confirmar la afirmación de la alegoría del tapón como negación de la superación. Estamos en el terreno de la ideología de la docilidad no confesada.

Esa imagen unidimensional, de una sociedad degradada en todos los sentidos, comporta el escepticismo de las palabras que una vez escribió el poeta Luis Palés Matos: "Puerto Rico burundanga". Es resultado de la función desempeñada por la patología como necesidad artística del novelista para expresar su inconformidad con la cotidianidad prosaica de la vida burguesa, pero no es ni puede legítimamente ser "espejo de Puerto Rico y América Latina". Ni retrato nacional de alto o de bajo voltaje. Hacer estas afirmaciones equivale a convertir la crítica en la tumba de la ideología. Es, paradójicamente, esa inconformidad —también la identificación del populismo con el mundo de los desclasados por los que sienten simpatía artística— lo que hace que el autor ruede por la pendiente de la falsa conciencia. Cuando el autor vierte el "espejo de lo social" con una imagen estereotipada o sublimada, o idealiza la realidad cargándola con tintas oscuras —ha dicho Michel Zérafra—, es porque "ve a los hombres y las cosas a través de una ideología de clase".¹⁸

17 Georg Lukács. *Significación actual del realismo crítico*. Trad. de María Teresa Toral y revisada por Federico Alvarez. 2a. ed., México, Ediciones Era, 1967, p. 34.

18 Michel Zérafra. *Novela y sociedad*. Trad. de José Castelló. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1971, p. 36-37.

El tapón: psicopatología y estaticidad

La concepción patológica de la sociedad tiene un complemento cuyas manifestaciones concretas representadas alegóricamente son parte de la misma patología descrita, del mismo síndrome social de la sociedad capitalista dependiente tal como la ha concebido el autor en su estado de anomia: la alegoría del tapón. El motivo literario aparentemente surge de la lectura del cuento *Autopista del sur* de Julio Cortázar, pero es la horrorosa situación del tránsito en el área metropolitana de San Juan la realidad que determina su sentido y su empleo. La alegoría tiene dos niveles de significación que corresponden a dos planos de la realidad representada: uno social (colectivo), vale decir político, y otro individual, a nivel de personaje. En cierto modo ambos se complementan. En el plano individual la alegoría representa el *tapón social* de la vida particular de cada uno de los personajes. Por ejemplo, la imposibilidad de realizar sus propósitos y aspiraciones que definen su existencia posible. Imposibilidad determinada por la base material de la sociedad y que resulta un modo de existir en el mundo como una espera social. Ya antes nos habíamos referido a esa "espera", tema recurrente en su obra.¹⁹

La otra significación individual es la del *tapón psicológico* en que se encuentran los personajes y que constituye una patología sexual que muestra como parte del síndrome una obsesiva atención al sexo, impotencia y, en general, otras formas de alienación psicológica y social que impiden su realización ya como acto ocasional de placer *necesario* (alienado) o como expresión y consecuencia de las relaciones amorosas normales. Vicente es un impotente, con rima y sin rima. La apariencia oculta esa impotencia, pero al decirnos que toma Testivitón (un medicamento que según la propaganda cura la impotencia) constantemente, se revela su verdadera condición sexual. Carece de capacidad psicológica, social y posiblemente fisiológica para establecer relaciones sexuales normales con su esposa. En sus fantasías sueña con mujeres hombrunas (Amazonas), p. 33-34), "negras como el carbón" que "proceden a despingarlo" (sentimiento de castración).²⁰

Las relaciones sexuales de China son alienadas en tanto el sexo es mercancía que se cambia por otras mercancías de consumo (recordemos la *espectacular* escena sexual, con el primo, junto a los pavos plásticos en el

¹⁹ Uno de sus primeros cuentos se titula *La espera* y ese mismo título lo lleva una obra dramática suya. Por supuesto, el tema no se limita a esas obras.

²⁰ Debe observarse el simbolismo (en sentido lato), en términos sexuales de la lucha racial: Vicente, el blanco, es "despingado", castrado, por mujeres negras. En otro lugar se expresa la lucha racial dentro del contexto de la lucha de clases mediante la siguiente relación simbólica de oposición: Suiza "nevada y pura" (blanca), donde va Graciela a purificarse de la contaminación de la mulata Puerto Rico. Dice irónicamente que en Suiza no hay la costumbre desclasada de escupir que hay en Puerto Rico. El texto podría significar la condición nada neutral de Suiza como refugio de la acumulación capitalista mundial. Por otra parte, pasarse unas vacaciones en Suiza es símbolo de clase y status social.

supermercado). Aun la relación sexual como acto de alienación no se realiza (con Vicente) debido a condiciones sociales que lo impiden y que el novelista ha simbolizado, literalmente, en el tapón de automóviles que evita su realización.

Graciela rechaza la relación sexual (p. 103, 155 y 168-169). Siente "un horror dráculico" hacia la relación y le teme a la "malvada faca churrasqueira" (órgano sexual), debido a un temor infundido mediante una hipócrita y torcida educación burguesa recibida de la madre. La condición patológica también se origina en las condiciones impuestas por el matrimonio burgués que reduce a la mujer a mercancía y hace que su situación no diste, en términos cualitativos, de la de China: ella debe exponer su "inimidad" a los industriales a los cuales el marido les sirve de "chulo" (el calificativo es del autor) (p. 224-225). Parece ser también una resistencia al sexo alienado, una respuesta a la indiferencia sexual de su marido que crea en ella un sentimiento de frustración simbolizado en un texto de un bolero de la compositora puertorriqueña Sylvia Rexach (de parecida significación), citado con referencia a Graciela: "soy la arena que la ola nunca toca" (p. 45).²¹ Al diagnóstico hay que añadir su temor al embarazo, el cual implica un rechazo a la maternidad (p. 167). En fin, frente al machismo, representado irónicamente por Vicente, y a la explotación de la mujer en la sociedad burguesa, ella reacciona con un sentimiento de frustración y rechazo a su condición femenina: "el dolor de nacer mujer" (p. 45, 229).

Benny es estrella de primera magnitud de esta galaxia de la patología sexual. Cuando su padre le compra el Ferrari, abandona su relación con las chicas y específicamente el noviazgo con Sheila. Su experiencia sexual con Sheila y con la mamá de ésta, quien lo seduce, descubren su tapón psicológico: la relación sexual con la mujer le provoca un sentimiento o complejo de castración (p. 252, 254). Esta estructura psíquica coincide con la revelada en la fantasía de Vicente, aunque en la psicopatología de ambos hay importantes diferencias. La relación sexual con la mujer no le produce placer ("Benny quería empezar para acabar" (el coito con la mamá de Sheila), p. 254).

> Igual que la de China, la estructura psíquica y mental de Benny es delirante y fantapsíquica. El objeto de sus fantasías es su automóvil Ferrari, o sea el fetiche que le provoca una intensa y placentera actividad onanista. A él se dirige y le habla como a un ser humano. La antropomorfización del automóvil y la relación morbosa del hombre con él, encuentra en la relación fetichista Benny-Ferrari una confirmación de las implicaciones de carácter psicoanalítico señaladas por Grillo Dorflès: "celos, aprensión, devoción, sustituto libídico del otro sexo o del mismo, con motivaciones y regresiones

²¹ El texto de la canción constituye una muestra de la función o funciones que cumple la intertextualidad —a base de textos originados principalmente en el *mass-media*— en la novela. Otro ejemplo es la referencia a la novela *La otra mujer de su marido*, de Corín Tellado según la narración. La recepcionista la lee mientras Graciela espera su turno para ver al doctor. La alusión a Graciela y su situación matrimonial es clara. Se trata de un sistema de relaciones paradigmáticas (asociaciones).

a estadios inmaduros de la sexualidad".²² Implicaciones que hay que comprender en su dimensión social dentro del contexto de las relaciones de producción capitalistas, pues las relaciones sociales aparecen aquí como relaciones con los objetos.

Según Benny, el Ferrari es el único que le comprende (sentimiento de soledad social y sexual). A él le reza el "padre nuestro que estás en los cielos". Esta no es meramente una sacralización o mitificación como parte de la alienación que consiste en la mitopoyesis de un producto de la técnica. En su fantasía sexual, Benny lo concibe como un padre protector y simultáneamente el objeto sexual en el que piensa mientras se masturba. Es el "machote" a quien besa en sus fantasías y a quien quisiera penetrar (así lo expresa), pero, además, "es un regalo que un Papito Papitote le hace a un Hijito Hijote el día memorable de su cumpleaños décimo octavo" (p. 69). Se evidencia la relación del fetiche con el padre, protector de su "hijito". La relación Benny-Ferrari es, por lo tanto, una representación de una relación homosexual e incestuosa dentro del contexto de las relaciones de producción. He ahí su *tapón*.

Queda claro, además, que la fantasía se expresa en esta serie de secuencias como un nivel de la realidad que acusa un procedimiento parecido al del realismo mágico aunque las distancias entre éste y la fantasía psicopatológica en contenido y empírica y esperpéntica en su modo de representación, son probablemente abismales. La díada fetichista que acabamos de comentar tiene, indudablemente, funcionalidad artística y sociológica. Es *necesaria* (útil) para el proyecto político. Por su modo de representación de una realidad psicológica cruda busca una funcionalidad artística que, igual que el proyecto *Madame Bovary*, aspira a evadir la vulgaridad como objeto de representación. Mas si Flaubert logra la evasión con plenitud, Sánchez se queda, en lo que concierne a este plano real de la fantasía, un poco más allá del medio del camino, unas veces, y un poco más acá otras.

Diversos personajes completan el desfile de la patología sexual encarnada: la mamá de Sheila, una mujer prostituida que le es infiel a su marido, muestra bastante incapacidad para el acto sexual: se dice que es de "coito conversador" y que el acto sexual le produce simultáneamente ataques de risa y de llanto, a pesar de que se la describe como una "metedora casera" (p. 253-254). En otras palabras, el acto sexual le produce histeria. Además, según la descripción, es incapaz de la enajenación (como fenómeno de la atención al objeto único) que requiere el acto sexual como reino del placer (cupiditas).

La descripción de la Metafísica —nombre irónico, pues nada tiene de metafísica— subraya el contraste entre la debilidad del hombre, según el texto, y la corpulencia de la mujer: la Metafísica, una mujer agresiva,

²² Grillo Dorflés. *Nuevos ritos. Nuevos mitos*. Traducción de Alejandro Saderman, Barcelona, Editorial Lumen, 1969, p. 48.

“machota”, que con actitud masculina “se frotaba los molleros”, en contraste con los “muslos de pollo” de Benny. Es una prostituta que sufre el más extremo acto de degradación por los jóvenes burgueses (Benny y Bonny) que satisfacen su torcido sentido y sentimiento sadista del placer sexual mediante un acto de crueldad que no encuentra reivindicación en la corrupta justicia que protege a la clase privilegiada: fingen una relación sexual para colocarle en la vagina “una barra de estrellas de las que alegran y despiden y alumbran el año viejo” (p. 192, 249-250). La función de este objeto narrado es la de representar en el plano sexual la lucha de clases, tendencia que se observa, por otro lado, en la novela de José Donoso, aunque en este autor no se limita al mundo de los desclasados. En Sánchez está ubicada principalmente en ese mundo. Esta reducción del conflicto es una sustitución del sentido y significación total de éste y resulta, por tanto, una representación *irreal* que es una negación de la contradicción principal: burgueses y proletarios. Sólo doña Chon —Aldebarán, “estrella solitaria” que dijera Unamuno— es la excepción única en este oscuro firmamento de la psicopatología social.

El incidente de la Lola que no es Lola sino Lolo, aparentemente una estudiante a quien Vicente persigue pero en realidad un homosexual travestista, sirve como una burla al machismo representado irónicamente por el “sátiro” (Vicente) “Tan machote que asusta, mira que te mira a la estudiante” (p. 220). De hecho, el machismo resulta objeto de burla mediante la ironía. De Benny se dice que es “un varón de pura cepa, a pesar de *todo*. Hay, pues, ironización del sexo y del personaje. El sexo y la vida sexual representados como ironía del objeto narrado resultan en el espacio literario, un texto que se contradice a sí mismo.

A nivel artístico la ironía, la sátira y el humor *malhumorado* (de mala conciencia, lo que prejuiciadamente llaman “negro”) constituyen —como se hacía, digamos, en el naturalismo—, para afirmar una visión y representación caricaturesca y esperpéntica de ésta. Entre otros ejemplos, citaremos la narración hiperbólicamente burlesca de las incidencias del acto sexual de Graciela y su marido durante la luna de miel. Quizá en ningún otro objeto narrado se muestra como en este ejemplo, la función del humor como procedimiento artístico de agresión social (a una clase). Desde un punto de vista sexual —y artístico— el cuerpo sexuado, según aparece en la novela, deja de ser un traje cotidiano para convertirse en un “traje de Arlequín”, pero no en el sentido metafórico que le atribuyó Gilles Deleuze (*Lógica del sentido*) a la metáfora para referirse a las zonas erógenas, sino en el sentido de hacer de la sexualidad del cuerpo humano y de la relación sexual en sí, respectivamente, una expresión y un acto ontológicamente cómicos. Por lo tanto, una metafísica del sexo a la que la narración a *ras de suelo*, el naturalismo lingüístico y el modo de representación hacen aparecer como un espectáculo cuya crudeza niega esa misma metafísica del humor.

La alienación que hemos descrito, en método y contenido, encarnada en lenguaje y en los personajes como personalizaciones de planos sociales, no es la única significación colectiva, política, en sentido estricto. La frase que mejor sintetiza esta significación es la repetida obsesivamente en la página

21: "el país no funciona". Significación que se presenta con significantes diversos como una iteración semántica y paradigmática a lo largo de todo el espacio literario y tiene como eje el tapón de automóviles. Además de los automóviles se mencionan otros objetos tecnológicos y sistemas que no funcionan: semáforo, aire acondicionado, tubería (sistema de acueductos), luz eléctrica. La tarde —o sea el reloj, más que el reloj, el tiempo— no funciona. Hiperbólicamente se dice que medio país está en huelga y el otro medio organizándola. "Endereza las carreteras de este país torcido", le dice Benny a su padre, un legislador *torcedor de carreteras* (p. 76). En otro lugar se afirma que "el mundo va a acabar trancado en un tapón" (p. 150). Mientras tanto se asegura la pervivencia y el domino total de la conciencia feliz: "la peste de la guaracha ha tomado el país de punta a punta: nadie escapará a la peste de la guaracha del Macho Camacho" (p. 220), a pesar de que antes se ha referido a su "éxito lisonjero". Es una visión de callejón sin salida, de un definitivo huis-clos:

Sencillamente no hay salida para la Avenida Roosevelt, sin salida: ladrillos existencialistas pavimentan la salida, ladrillos de Jean Paul y Simone, ladrillos de la Greco fabricados en el Café Flore, no hay salida, no hay salida. . . (p. 153)

El empleo de la alegoría para describir la situación social confirma la aseveración de que esa visión negativa que se nos ofrece desde el punto de vista de los personajes y del narrador-observador, está conformada por la percepción que el autor tiene de la realidad social y política de su país. La frase "Todo, todo, todo, crisis, crisis, crisis" (p. 231) resume la situación como contrapunto al "paraíso del relajo" y a la ideología de la clase dominante y privilegiada que se expresa como propaganda difundida a través del mass-media: el locutor se refiere a Puerto Rico como un "superpaís". Esta es una expresión de la negatividad a la que aludimos, precisamente porque la crisis se da en todos los niveles, pero de forma insuperable e *indiferenciada* y como una negación de las transformaciones que ocurren en la estructura económica y social. Al principio del texto se ubica esta crisis en lugar preciso: "aquí en Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas" (p. 13). Sin embargo, no se establece en momento alguno la conexión entre esa crisis y la situación colonial que la origina y a la que se refiere el texto. En otras palabras, no hay relación paradigmática o conexión entre un texto y otro (el de la página 13) que señala la condición colonial y el que resume la situación como "todo crisis". Por el contrario, igual que Zeno Gandía en *La charca* (1894), hace recaer la responsabilidad en el colonizado. Esta ideología, que es parte de toda una tara ideológica difundida por muchos escritores puertorriqueños (el puertorriqueño es dócil, vago, conformista, indolente, etc.), queda confirmada en la alegoría cuya significación muestra el estancamiento como capacidad del criollo para el tapón, como algo intrínseco a su condición de "criollo":

... un tapón fenomenal como la vida, made in Puerto Rico, muestra ágil el tapón de

la capacidad criolla para el atolladero. . . (p. 27)

Esta percepción estática aunque definida como *crisis* niega la esencia de la crisis como tal: el cambio dialéctico. Corresponde a la comprensión del subdesarrollo latinoamericano como un proceso de estancamiento económico ajeno a las transformaciones de las estructuras, como un proceso no dialéctico que describe un círculo vicioso al que Antonio García le ha enfrentado su teoría dialéctica de la "estructura de atraso" (*La estructura del atraso en América Latina*, 1969). Coincide, además, con las tesis sobre el subdesarrollo (las que se apoyan, por ejemplo, en la teoría de las "etapas" del economista norteamericano W.W. Rostow) que según Samir Amin impiden el planteamiento del verdadero problema del subdesarrollo, su génesis histórica, al inhibirse de plantear el problema de la *dinámica de los sistemas* (la transformación de las estructuras).²³ No obstante, es la crisis de la última década la que parece haber determinado esta percepción del desarrollismo puertorriqueño que ha estado orientado en beneficio de la clase dominante metropolitana. Si se compara el relato que sirvió de matriz a la novela (*La guaracha del Macho Camacho. Otros sones*, 1969) con ésta se podrá comprobar cómo se fue enriqueciendo el proceso de producción de la novela y afirmando esta estructura mental a medida que se fue ahondando la crisis económica y social. En el período entre 1969 a 1975 —un período de grandes tensiones políticas y sociales—, según revela la lectura de la prensa, la información periodística se polarizó entre la tensión y la trivialidad de lo cotidiano que parecen alternar con intensidad durante los momentos de mayor opresión y, a la vez, antagonismo.

El fracaso del programa industrial dependiente conocido como Manos a la Obra —el cual tuvo, lo mismo que la guaracha, un éxito lisonjero— ha mostrado más que nunca su incapacidad bajo el régimen colonial y lejos de haber abierto brechas hacia la autogestión ha profundizado la estructura de dependencia económica. La irracionalidad con que funciona el modelo colonial para beneficio de la clase dominante imperialista está inscrita como metáfora sintetizadora: "No hay un árbol; si lo hubiera se tramitaría, seguidamente, su liquidación" (p. 36). Aunque la crisis presenta una totalidad, el autor la ha representado en dos de sus aspectos más importantes —gobierno e industria— al escoger objetos tecnológicos y sistemas que representan servicios públicos pero también la tecnología industrial. No obstante, en su reflejo como cotidianidad degradada lo dominante en la novela.

La percepción del tiempo social del subdesarrollo como un tiempo estático guarda correspondencias con la estructura estática de la novela que estudiamos al principio: concepción, estructura formal, estructura temporal, lenguaje. Lukács ha dicho que "la estaticidad como forma de representación

²³ Samir Amin. *La acumulación a escala mundial. Crítica de la teoría del subdesarrollo*. Trad. de Rosalía Cortés y León Mames. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1974, p. 13-20.

literaria de la realidad, no es una moda pasajera, sino que está profundamente arriagada en la concepción del mundo de los escritores vanguardistas".²⁴ Sánchez pertenece a esa nómina vanguardista. Aunque ha dado numerosas muestras de ser un escritor *progresista* y de avanzada literaria, esta representación de la realidad social le coloca en la trampa de la falsa conciencia, pues implica una negación histórica que consiste, como habría dicho Lukács en este caso, en hacer de la movilidad del suceder histórico-social algo inmutable.²⁵

La estructura descrita bajo los dos últimos epígrafes podríamos definirla como una estructura de la negatividad positiva de la concepción de un mundo estable, estático, en que el cambio no se visualiza, negando de este modo, mediante la afirmación de la estaticidad *total*, la esencia de la ironía misma en que se apoya el texto. Es la percepción de un mundo cristalizado en que la estabilidad se concibe como una fuerza invisible, extraña al proceso social y, según ha escrito Kavolis sobre la percepción de la estabilidad por el artista en el siglo XX, como "una rigidez estructural que restringe artificialmente a las fuerzas transformadoras".²⁶ Es esa definitud, a nivel de concepción del mundo, la que niega la realidad como reconocimiento de las transformaciones de las estructuras que, dialécticamente, representan una posibilidad de cambio, de superación de la degradación (moral y en sentido marxista como reducción de las relaciones sociales a un mundo de mercancías) y de las relaciones sociales mismas determinadas históricamente por el modo de producción capitalista. Es decir, la negación de la posibilidad de la situación revolucionaria (antagonismo) como formación dialéctica dentro del mismo seno de la sociedad capitalista.

La estaticidad social e histórica tiene una respuesta artística —la innovación— que a pesar de constituir, como tal, la especificidad del trabajo del artista, no logra siquiera atemperar el fatalismo social como manifestación ideológica de la conciencia infeliz (del autor). La degradación la tiene en la presentación de la negatividad como una positividad aspirada en la pedagogía de la ilustración de lo *demoníaco* (el mal socialmente considerado), aunque no como didáctica confesada, incripta o expresada en el universo novelesco. Está fuera de él, como una realidad deseada oculta, ausente en el discurso narrativo, pero presente en la concepción del proyecto novelesco como proyecto político velado y desvelado en la visión negativa del mundo y ofrecido, en su función social, como una esperanza que actuará socialmente en el lector. La respuesta artística y pedagógica es fallida. Es un invento intelectual que por sus límites ideológicos y por no haber actuado *comprehensivamente* (dentro del universo novelesco) en la génesis y desarrollo

²⁴ *Op. cit.*, p. 43. (Por supuesto, la estaticidad en Sánchez no es rigurosamente comparable con la de los ejemplos presentados por Lukács.)

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ Vytauta Kavolis, *La expresión artística: un estudio sociológico*. Trad. de Anibal C. Leal. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1968, p. 216.

del proyecto novelesco de modo tal que se instituyera como respuesta a la estaticidad y como negación del fatalismo, no puede cumplir con la aspiración social del artista como miembro de la sociedad alienada que describe y como integrante de una vanguardia artística. Por lo tanto, el fatalismo artístico y social no cede en forma alguna su posición imperialista.

Tragedia bajo una superficie burlesca

La guaracha del Macho Camacho es tragedia, concebida como reversibilidad de lo cómico y lo burlesco, como una paradójica expresión significativa del segundo polo de la significación de la ironía estructural de la novela, pero más aún considerada por el fatalismo artístico y social al que nos hemos referido previamente. Tragedia entendida como reverso de la superficie burlesca y paródica del texto y como conciencia infeliz del autor que se expresa como una negatividad social.

La guaracha es la *tragoidía*, el cantar (*aídein*) del macho cabrío (*trágos*), es decir, del Macho Camacho. Es el ditirambo que consagra a la sociedad burguesa y a la clase *dominante* colonizada. Es el himno a la conciencia feliz ("evangélica oda al contento y al contentamiento, con la Biblia hemos topado", p. 24, 79), a la conformidad impuesta como conciencia ordinaria que guía los actos de los hombres, de los personajes en particular, hasta contaminar todas las clases sociales. Es también, irónicamente, el canto de cisne de la burguesía y de la sociedad dependiente y colonizada en el momento de su descenso a la tumba de la historia.

Es tragedia. No sólo por lo que ocurre al final, pues la muerte del niño ya estaba consumada antes en virtud de un gusto por lo anormal —lo que Lukács llama "preferencia estilística por la deformación"— y un proceso artístico de invención (fatalismo artístico) que le condena a la existencia social oscura y al silencio total de la conciencia que no encuentra expresión comunicante en la palabra y casi ni en el gesto. Un proceso artístico que, además, le impone fatalmente un rol pasivo en la representación de la lucha de clases (los niños burgueses vs. El Nene). También una muerte en la que desemboca la lucha de clases como un destino fatal que, a pesar de ser una muerte *ideológica*, no tiene la intención de desvalorizar la lucha de clases presentándola como algo negativo. Es una muerte funcional y pedagógica que ilustra el fracaso de la sociedad capitalista y su sistema de clases y muestra, en sus últimas consecuencias, el atropello realizado por las clases privilegiadas contra los explotados y la insensibilidad social de un sector de la juventud representado y personalizado por el *modelo* (estereotipado) Benny. Entendida en su significación social es una muerte sociológica. En sentido artístico, hace de la novela un relato sin retorno, con una puerta abierta fatalmente hacia la muerte que cierra artísticamente el universo novelesco.

Es tragedia en cuanto a la infelicidad social y el destino (social, histórico) de la base infeliz de la sociedad. La sociedad, igual que el niño, aparece condenada a la fatalidad y a la ausencia de una conciencia revolucionaria o al

menos contestaria y rebelde que encarne en personaje y se deje sentir en la diégesis. Las relaciones de producción de la sociedad capitalista dependiente aparecen como fuerzas ciegas y extrañas que determinan fatalmente el destino de la sociedad y la situación social del mundo de los "de atrás". La acción del sujeto en la historia no se deja sentir.

Sólo se nos ofrece una posibilidad, Doña Chon, el personaje privilegiado, la "filósofa" como le llama el autor, animado por el partido que toma a su favor. Lo es en realidad si, en este punto, se entiende como filosofía un agudo y nada despreciable *sentido común* que no es el sentido de todo el mundo ni el impuesto por unos intereses de clase. Ella es encarnación singular de la *conciencia ordinaria* y en sentido limitado la encarnación de una conciencia teórica no dotada intelectualmente para el pensamiento abstracto, pero capaz de teorizar e interpretar el mundo mediante un lenguaje concreto (a nivel de objeto) que en su propia concreción alcanza una forma de abstracción: la metáfora de la cotidianidad. Es el contrapunto de la conciencia feliz. Frente al enunciado que asegura que "la vida es una cosa fenomenal", ella opone una interpretación opuesta: "la vida es un lío de ropa sucia. . . un lío de ropa sucia pero de problemas". Traducido en palabras de Marcuse (*Un ensayo sobre la liberación*) equivale a decir "la verdadera basura material producida por el espíritu del capitalismo", aunque es realmente la basura material la que produce ese espíritu.

¿La salvación es doña Chon? "Salvación" es una mala palabra o al menos una palabra cómica. No obstante, hablando en sentido social doña Chon no puede representar la "salvación". Nadie se "salva" solo. La superación como acto individual no se da aisladamente sino como una dialéctica de individuo y sociedad. Nadie está solo en el mundo. El individuo es un ser social. Además, como dice la undécima tesis de Marx, tan conocida (*Tesis sobre Feuerbach*) "los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de transformarlo". Sin embargo, doña Chon no intenta transformar el mundo. Tampoco representa la posibilidad de su transformación en tanto personaliza una clase. Su *humanidad* no debe confundirnos. La actividad pequeñoburguesa a que se dedica (tiene un negocio de venta de comidas en pequeña escala) podría servir para subsistir malamente al ejército de desempleados que existe como formación endógena producida por el imperio en la sociedad dependiente y colonizada, pero no es ni puede ser la solución para el proletariado porque aceptarla significa la destrucción de clase. La pequeñoburguesía, grande o pequeña, aun cuando ofrece posibilidades de alianza —sobre todo si es la más pequeña— con la clase revolucionaria del proletariado, no puede ser como clase la *salida* del "tapón" de la estructura social y su base económica. Aparte de que un estado pequeñoburgués no tiene hoy realidad nacional ni internacional, que es imposible en el contexto actual de las transformaciones que han ocurrido en la estructura de la división internacional del trabajo, la clase personalizada en doña Chon no representa un cambio estructural (salto cualitativo) de la sociedad. Por lo tanto, doña Chon no es, hablando simbólicamente, el "atrecho".

Universo y alienación

El epígrafe con que iniciamos esta última parte del trabajo es en realidad una redundancia. Acerca del universo novelesco hemos venido comentando desde un principio. La alienación, por otra parte, es el gran tema de la novela. Ambos aspectos han sido objetos de la lectura política que hemos hecho de *La guaracha del Macho Camacho*. Lo que pretendemos ahora es estudiar esta temática como problema socio-artístico según lo hemos estado haciendo, encarnada en personajes y lenguaje, pero de un modo específico.

El mundo novelesco está organizado, dicotómicamente, en dos grandes *parcelas*, según indica el estribillo: los de "alante" (los ricos, privilegiados, explotadores) y los de "atrás" (los pobres, los desclasados pobres). A la primera pertenecen Vicente, Graciela, Benny, entre otros. Benny, aunque en sí es un desclasado, está en posición dominante. A la segunda pertenecen China, doña Chon, El Nene y una legión de figuras generalmente reducidas a ligeras menciones. China es una desclasada mientras Vicente define la situación de su familia dentro del contexto burgués al personalizar a la burguesía burocrática *cooptada* (asimilada según el concepto marxista) que participa de y sirve a los intereses de la clase dominante: Vicente es "chulo de los industriales". Graciela proviene de una familia pequeñoburguesa (propietaria de casas y de una finca). El autor emplea una metáfora de la cotidianidad para definirla como una familia (la de Vicente) de la clase dominante dentro del contexto colonial: "familia empuñadora de la sartén por el mango y el mango también" (p. 189). La ausencia del proletariado (personalizado) y su ascenso —hecho capital de este momento histórico— es algo notorio. La encarnación de la lucha de clases entre proletariado y burguesía dentro del contexto de las relaciones de producción también está ausente, aunque esto no quiere decir ausencia de situación social diferenciada si la consideramos desde otro punto de vista. La exclusión del proletariado hace clara la posición de clase del autor, pues revela su simpatía y respeto por los proletarios. Sin embargo, al único trabajador que aparece lo caricaturiza: una caricatura de una secretaria-recepcionista según el modelo estereotipadamente prejuiciado proyectado por un mass-media que no caricaturiza a personajes de la clase dominante. No obstante, Sánchez sí lo hace. A pesar de todo es evidente la intención de dejar al proletariado en lugar consagrado, fuera de la "contaminación" y del foco de la estilística de la deformidad y la patología social, pero este acto de parcialidad y consagración resulta, a la vez, una visión necesariamente ideológica porque comporta la mentira social que representa la exclusión del proletariado como parte de la realidad social esencial.

Hay correspondencia entre el espacio novelesco (escritura) y la realidad social. El espacio novelesco, igual que la sociedad a todos los niveles, no está dotado (intencionalmente) de una perspectiva profunda. Más aún, es escaso el pensamiento abstracto y hay ausencia casi total del estilo y tono reflexivos. El lenguaje, a nivel de narración, casi no pasa el rasero del nivel de los objetos. Los personajes también muestran, con la excepción de doña Chon, igual correspondencia en cuanto a su falta de capacidad reflexiva. Excepto

ella, son seres de escasa inteligencia y constituyen casi un mundo de imbéciles. Bastan algunos ejemplos explícitamente directos, aparte de lo que revela la interacción y la conducta social de los personajes: las señoras ricas tienen un “fricasé” de culo en la cabeza”; las Soles son “sesivanas”, las sirvientas tienen “inteligencia roma”; se alude a la “escasa actividad reflexiva” de China; “los de la legislatura tienen cerebros de mime”. Se repite con intención irónica que Vicente “es inteligente”. La fraternidad a la que pertenecen Benny y sus amigos es “tabernáculo de la hombruna idiotez”. Benny es un afásico, su incapacidad para pensar y su inteligencia *roma* no necesita del calificativo directo para comprobarse. La recepcionista y Graciela no son excepción, también pertenecen a esa misma constelación.

La condición mental descrita y la degradación de los personajes están reforzadas mediante un zoologismo verbal degradante. A través de procedimientos metafóricos y de sustantivos con función calificativa en el mundo animal se produce una desvalorización niveladora de los seres humanos a los cuales se les compara con diversos animales o se les atribuye cualidades de ellos. Sirva de ejemplo el siguiente esquema comparativo a base de los calificativos, denominaciones y comparaciones que aparecen en el texto, un verdadero código analógico (no en el sentido riguroso de la cibernética sino en el usual) cuya significación podría traducirse del siguiente modo: *Todos son unos salvajes, igual que la categoría de los animales que sirven de comparación:*

Legisladores	mimes
Primos de la cantera	monos
Bonny	canguro
Vicente	canguro, pescado, puercoespín
Benny	mono, loro, cocodrilo
El Nene	reptil, gongolí, buey
Graciela	orangután, mona, gorila, yegua (“a esa no la montan esta noche”)
La “clientela de los psiquiatras”	fauna
Niños burgueses que atropellan al niño	gatos (“maullidos de gozada ruindad de los niños”), jabatos, gallos de pelea, reses vacunas (“mugidos”), lobeznos, potros salvajes, gansos (“graznidos”), etc.
Choferes y pasajeros (alegoría de los puertorriqueños que inscriben los partidos mayoritarios y minoritarios . . .	monos rebelados

Este procedimiento de desvalorización es observable en *El fuego y su aire*, de Enrique A. Laguerre, quien lo aplica sólo a la burguesía. Sánchez no lo aplica a doña Chon. China Hereje no está totalmente libre de esa des-

valorización, pero no del modo en que el autor lo hace con los personajes del mundo de los de adelante. Hay una referencia a que ella estaba "con el rabo entre las patas" que constituye un modismo de uso común. Se dice que la "pelambreira", lo cual evoca la imagen de una perra con sarna, pero el vocablo "pelambreira" no es exclusivo de su aplicación a los animales. Sobre los niños es que derrama la mayor parte de este zoologismo verbal y lo hace en forma acumulativa y en un tono de rencor contra ellos y la clase que representan. En general, el objetivo principal de la descarga desvalorizadora es la burguesía, mientras que si tomamos a China como la principal personalización —de hecho lo es— de los desclasados pobres, nos daremos cuenta de la simpatía del novelista hacia ese mundo. Simpatía comparable en sus cuentos.

Veamos ahora el sistema nominal. Antes de su examen son necesarias algunas consideraciones previas respecto al nombre ya que contribuyen a esclarecer la función artística y social que tienen los nombres de los personajes en la novela. El nombre propio (incluimos aquí los pseudónimos y sobrenombres) tiene la función de particularizar dentro de determinado universo lingüístico y social. Nombrar es, pues, un acto de particularizar, aunque no necesariamente se reduce a ese aspecto. Al menos es la función principal. El nombre propio es, por lo tanto, una particularización, pero el acto de nombrar como función social particularizante ofrece a la vez "algo común", reivindicando de ese modo "una unidad que se adivina en el corazón de la diversidad": en síntesis el proceso que Lévi-Strauss ha denominado como fases de *destotalización* y *retotalización*.²⁷ Lévi-Strauss se refiere también a dos tipos extremos de nombres propios, entre los cuales existe toda una serie de intermediarios: el nombre como "una creación literaria del individuo *que nombra*" y el que constituye una "marca de identificación, que confirma, por aplicación de una regla, la pertenencia del individuo *que se nombra* a una clase preordenada (un grupo social en un sistema de grupos, un *status-natal* en un sistema de *status*)".²⁸ En un extremo u otro, o en posición intermedia, despojar del nombre propio al individuo, como hacen algunos escritores vanguardistas con sus personajes, equivale a arrebatárle un rostro en el universo y resulta una degradación al nombrarlo con un pronombre al que se le atribuye una función nominal no particularizante que lejos de ser una destotalización o una retotalización, quiebra de esta manera la unidad entre la particularización y la *comunidad*, encarnada en el nombre propio y en la persona nombrada. Sustituirle por un nombre común tiene igual implicación. Como es sabido, en el discurso ficcional los nombres propios tiene muchas veces una intencionalidad significativa y cumplen, además, una función calificativa y descriptiva especial. En muchos casos preordenan la caracterización.

Dos consideraciones más: Con respecto a los nombres propios cabe distinguir la naturaleza y función del nombre con el apellido o apellidos (el

²⁷ Claude Lévi-Strauss. *El pensamiento salvaje*. Trad. de Francisco González Aramburo. 2a. reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 256.

²⁸ *Ibid.*, p. 263.

nombre *oficial*), de la que tienen el pseudónimo y los sobrenombres o "alias". El nombre propio con sus apellidos es un nombre *legal*, mientras que el pseudónimo o el sobrenombre son *ilegales*. Esta consideración no es un mero juego de ingenio: el primero tiene *personalidad* jurídica, constituye la identificación legal reconocida dentro del marco de la estructura jurídico-política; los pseudónimos y sobrenombres no la tienen. El primero, además, particulariza al *nombrado* dentro de un universo social más amplio que los segundos. El universo social del pseudónimo y del sobrenombre es restringido. En las relaciones sociales el nombre con su apellido o apellidos comunica un distanciamiento social y hasta alcanza, a veces, dentro de determinadas relaciones de producción y unas particulares circunstancias, un valor de cambio que puede ser más alto que el de otro. Frecuentemente son una marca de prestigio social y de status de clase, prestigio que no comunican los otros. Los pseudónimos son más bien una marca de familiaridad, mientras que los sobrenombres o alias casi siempre tienen una función desvalorizadora y frecuentemente están vinculados al cuerpo delictivo de la sociedad o en términos generales a lo prohibido.

Veamos ahora el sistema constituido por los nombres propios en la novela. El sistema nominal está inscripto en un sistema de clases. Son reveladores del *status* que ocupa cada personaje en el universo social. Comunican diferenciación de clase. El autor le atribuye mayor *universalidad* a la particularización del nombre propio de los personajes del mundo de los de adelante, puesto que generalmente aparecen con sus nombres y apellidos que les identifica en un ámbito social amplio: Vicente Reinoso, Graciela Alcántara y López de Montefrío, Dr. Severo Severino. Tienen una intencionalidad significativa y contradictoria en cuanto a su carácter irónico. A primera vista valorizan al personaje dentro del conjunto social, pero enseguida se advierte la ironía en su significación contraria. El de Graciela comunica prestigio social, pero un prestigio del cual se burla el novelista mediante la altisonancia retórica del nombre. La ironía es clara. Graciela no es una gracia del cielo sino una desgracia social y personal según lo comprueba el texto. Alcántara, palabra altisonante que significa, según el Vox: "en los telares de terciopelo, caja grande para guardar la tela que se va labrando". Y de cierto, Graciela es algo así como una caja grande para guardar objetos tan suntuosos como el terciopelo: vaniti carísimo, "bolso encantador de cabritilla nívea", etc. No obstante, el nombre nos hace evocar el diminutivo derivado de él (alcantarilla) que en cierto sentido tiene una significación opuesta ya que es un conducto de aguas inmundas. Y si en algún personaje ha cargado el autor lo que puede tener de inmundos la vida cotidiana burguesa, es en Graciela. Montefrío alude a su pretendido encumbramiento, a su aspiración de ascenso de clase, pero también a la insensibilidad social que le atribuye el autor y que refleja su conducta social (monte y frío). La función desvalorizadora de la valoración nominal es clara y refleja en este punto la intención de agredir a la burguesía como parte del proyecto político.

Aunque el de Graciela comunica el mayor distanciamiento social, considerado sin las implicaciones irónicas y burlescas, el de Vicente no deja de

hacerlo tampoco. Sobre todo porque va acompañado de un sustantivo (calificativo) que comunica su rol social de prestigio: Senador Vicente Reinoso. Reinoso, el que reina o gobierna, por delegación del reino. El alias con que China lo identifica (El Viejo) es más bien una venganza de clase. Por otra parte Severo Severino es un nombre con intención caricaturesca que comporta también un sentido irónico, pero junto al sustantivo que le acompaña indicando su rol social y su status y nivel social (Doctor Severo Severino), comunica prestigio. La ironía: como "chulo de la neurosis", la verdad es que no es tan severo y el mismo diminuto (Severino) desvalorizador así lo acusa.

En el mundo de los de atrás el nombre propio define casi totalmente, con poca excepción, un mundo de desclasados. A los personajes se les ha despojado, en gran medida, de sus nombres y apellidos. Esta reducción implica una degradación y un código restringido en un universo social restringido puesto que generalmente son pseudónimos y sobrenombres o alias. La función desvalorizadora se lleva a cabo directamente. Es evidente que el valor de cambio que representan estos nombres propios dentro del contexto social (relaciones sociales) es menor que los del mundo de los de adelante, considerados en su significación no irónica. Algunos no son nombres propios sino comunes a los cuales el autor les atribuye la función particularizante del propio mediante el uso de la mayúscula: La Madre, El Nene. Algunos son definitivamente alias de gran poder desvalorizador: Juana Ladilla, Carmen Gallo, Geña Kresto, Petra Buchipluma. Otros están tomados del mass-media: Tío Hormiga, China Hereje (canción), Simplemente María. La Langosta, nombre que China imagina para sí cuando sea una vedetee, representa una desvalorización de sus sueños, sus ilusiones y de su aspiración al ascenso de clase, encarnada en el paradigma Iris Chacón. "La Langosta" alude metafóricamente a las nalgas o al trasero de China: "La Langosta: tú tienes la comida atrás". (p. 20). Por lo que se refiere al nombre propio, este es un caso extremo de destotalización de la especie, a pesar de su carácter metafórico, por cuanto es una destotalización del individuo en partes del cuerpo. Por otra parte, la recepcionista aparece despojada totalmente de su nombre propio, acaso para representar la alienación del trabajador en la sociedad que produce para el mercado, la reducción de su humanidad a la condición de simple *productor*.

En general, el sistema nominal según está aplicado al mundo de los de atrás caracteriza (en sentido lato) a los personajes como pobres o desclasados que viven en un determinado espacio social de la pobreza y cuyo universo lingüístico y social es restringido. Paradójicamente, refleja una mayor riqueza lingüística e imaginativa que el sistema nominal según su empleo en el mundo de los de adelante. De modo, pues, que el maniqueísmo ya señalado en la organización de los personajes en dos grandes planos sociales, tiene correspondencia a nivel de distribución de los nombres propios (plano lingüístico): riqueza lingüística en el mundo de los pobres y pobreza lingüística en el mundo de los ricos. Responde de este modo a la voluntad de justicia artística del proyecto político y a la estructura irónica de la novela. Por otro lado, aunque la concepción delictiva de la sociedad no se limita a los de atrás, es obvia una mayor vinculación entre el nombre propio *ilegal* y el cuerpo social

delictivo que la que hay entre éste y el nombre propio *legal*. El nombre propio ilegal también guarda mayor relación, como expresión lingüística y social de un sistema nominal, con la estilística de la patología social y la desvalorización. Si en verdad existe la riqueza lingüística que hemos señalado en los nombres propios de los de atrás, por otra parte, es innegable que, desde un punto de vista categorial sociológico, los pobres y desclasados salen más mal parados en lo que podría denominarse metafóricamente el reparto bautismal de la novela.

Otros lenguajes definen aún más a los personajes dentro de un sistema de clases. Su origen de clase se define por su relación con las mercancías, por el consumo y capacidad o poder económico para adquirirlas, más que por la condición de ser *productores* de éstas o de poseedores de los medios de producción. La mercancía es un fetiche con poder mágico que puede servir para atribuirle al individuo, quien también deviene mercancía (sujeto para el objeto), un más alto valor de cambio en el mercado social y un ascenso de clase. Un lujoso vaniti, un bolso "de cabritilla nívea", un automóvil de lujo, etc., son signos de clase y status social. Las mercancías son un lenguaje definidor de clase o nivel social según su distribución en uno u otro mundo (los de adelante y los de atrás). La aspiración a un ascenso de clase en el mundo de los de atrás personalizado por China aparece como la ambición por poseer unas mercancías que representan un prestigio social deseado pero de un más bajo valor de cambio que las del mundo de los de adelante: un juego de cromio para el comedor, un linoleum, un bowl con frutas plásticas. Se trata de un intercambio de mercancías: China, movida por la presión económica, se degrada al ofrecerse como fuente de placer sexual (mercancía) que se cambia por otras mercancías. La situación de Graciela, aunque un poco más sutil, no es más halagüeña: en su lujoso caserón parece un objeto más, entre la colección numismática de su marido, los tapices traídos de Amalfi y carísimos perfumes. Por comparación o por otros procedimientos atributivos, los seres humanos aparecen reducidos a objetos aunque de un modo subjetivado: la artista Iris Chacón "es la oferta suprema de una erótica nacional", se mueve "como si fuera una batidora eléctrica"; Vicente tiene "sonrisa acordeónica"; China tiene "aplastada la cara como tapa de lata de galleta"; los seguidores de Vicente tienen "las caras destornilladas como muñecos de guiñol" y de Vicente mismo se dice que es un guiñol.

Son generalmente personajes en una espera con expectativas de poca trascendencia social —adquisición de mercancías, por ejemplo— o con aspiraciones de ascenso de clase representadas por paradigmas humanos del ámbito del mass-media o comunicados por éste (China, Graciela). Esta representación paradigmática refleja la diferenciación social y cómo el sistema de clases de la sociedad que produce para el mercado actúa de modo alienado y alienante sobre las aspiraciones humanas. Los paradigmas de Graciela son Liz Taylor y Jacqueline Kennedy, mientras el de China es la vedette puertorriqueña Iris Chacón. Los paradigmas representan diverso valor del individuo en la comunidad como un valor de cambio: los de Graciela tienen un más alto valor de cambio en el mundo alienado, lo cual significa, desde el punto de

vista marxista, mayor degradación. Por lo tanto, Graciela, aspirante a la identidad con sus dos paradigmas, tiene un más alto valor de cambio y mayor degradación que China, según la relación paradigmática. El autor no elabora esta relación paradigmática de Graciela con las dos figuras, una del mundo artístico y otra de la más alta burguesía y de gran notoriedad por lo que ya se sabe. Realmente la relación paradigmática de China está dotada de mayor riqueza artística, siguiendo de este modo el patrón estructural axiológico del sistema nominal, pero quizá de no mayor significación con respecto a la lucha de clases y las contradicciones en el seno de las clases sociales. Por ejemplo, la asociación que hace Graciela entre su situación social y la *diferenciación* con la de Liz Taylor y la de Jacqueline despierta en ella un interrogante respecto al sistema social de clases: *¿por qué ellas sí y yo no?* (p. 165). Sin embargo, esta conciencia que interroga pero que busca simultáneamente la solución al porqué social mediante la identidad con el paradigma como representación de la aspiración a ascenso de clase, es una conciencia enajenada (“eso es vivir, eso es vivir, eso es vivir”, p. 163). Enajenación que en tanto conciencia clasista que se reconoce a sí misma y que simultáneamente reconoce la contradicción de clase como realidad objetiva, representa un paso inicial hacia la superación, el cual quedará sofocado mediante un proceso artístico persecutorio que no permite la individualización del personaje y, por el contrario, lo sentencia a una existencia artística de estereotipo. Desde un punto de vista psicoanalítico es una relación de amor o deseo (identidad, reino del placer) y odio (reino de la necesidad, la lucha de clases como necesidad material y espiritual), pero siempre considerada dentro del contexto de la situación social diferenciada. Respecto a este punto, conviene hacer un ligero paréntesis teórico: la relación del individuo con el paradigma es siempre una relación dialéctica: identidad diferenciación. Esta es precisamente la estructura de la relación paradigmática que hemos descrito. Por supuesto, como cuestión teórica general conviene advertir que no es una dialéctica metafísica a la que nos referimos, puesto que dicha relación tanto en términos de conciencia como de autoconciencia está determinada históricamente por las relaciones de producción y la base económica de la sociedad.

Si el mass-media tiene que ver con la relación paradigmática de Graciela, China es, por otro lado, la alienación misma *producida* por un aspecto de él: la televisión. Decimos “producida” en términos muy relativos, como mediación, pues sabemos que la raíz de la alienación está en la base económica de la sociedad y en el sistema de clases, específicamente, en la opresión económica que determina su aspiración. Es un personaje bovarista, entendido el bovarismo desde la perspectiva señalada por Michel Zéraffa: “la imaginería mental levanta una pantalla entre su persona y la vida social real”.²⁹ La vida burguesa proyectada, idealizada y consagrada por el mass-media y encarnada, en algunos de sus aspectos, en el sex symbol, representa su más alta aspiración —el ascenso de clase—, manifestada como actividad onírica: sueños y

²⁹ *Op. cit.*, p. 120.

fantasías en que imagina que ella es la artista Iris Chacón (identidad) con quien se identifica fuertemente. El modelo de la telestar se constituye en el paradigma por excelencia y la relación asociativa con el modelo tiene el sentido erótico que Edgar Morín observó en las relaciones de los fans con las stars en el antiguo "star system" del cine.³⁰ China la imagina como un plato exquisito y succulento (la deseada, reino del placer). La fantasía —la relación Iris-plato exquisito— no es simple expresión erótica. Es lo deseado pero también lo que para ella constituye, en la vida real, una prohibición determinada por la estructura económica y social: la necesidad de lograr una movilidad social para satisfacer sus necesidades, alienadas o no.

Realmente China es la versión desclasada de la vedette. Es ella misma y no es. La vedette es la encarnación de su alter ego objetivado. Es su aspiración al ascenso de clase, mediatizada por el mito degradado de la telestar a quien imagina "sólo sujeta al "impulso bailotero, es decir, libre de la explotación (es sólo una ilusión) que la sociedad burguesa le ha impuesto a ella. La vedette no es un personaje. Es "el otro", la objetivación de sí misma (China). Es una figuración mental, pero también el sueño, representado en el paradigma y encarnado en China, de una emancipación social, una liberación, que la existencia real o novelesca alienada de la vedette no puede representar. El otro se erige como un fetiche, como un poder sobrenatural y extraño que es simultáneamente una segunda naturaleza, en China, originada en las condiciones materiales que produce su alienación psicológica y social. Esta otredad hace del personaje "un ser para en otro" que se enfrenta a su propia existencia como algo extraño, como un juego de representación, como una existencia lúdica de mimicry. Esta máscara es una forma de evasión pero lo es también de *desvelación* de su propia expresión, de negación de una existencia que busca afirmarse en su propia negación. Negación también, o rechazo del paradigma, en la medida en que la fantasía la lleva a afirmarse en su existencia real alienada: ofrece testimonios reales que comprueban que, igual que la vedette, ella tiene también sus fans en el mundo de los desclasados y, en general de los de atrás. Menciona una lista de hombres que la desean sexualmente y para los cuales ella es el sex symbol: inversión del paradigma en su versión desclasada, de la existencia lúdica a la existencia real y, en lo concerniente al modo de representación, una inversión del plano real de la fantasía al plano de la fantasía real (p.18-20).

La guaracha (la canción) es parte del ritual del exorcismo mediante el cual el personaje (China) se despoja de sí mismo para entrar en posesión del demonio del otro, como un rito diabólico. Pero esta es una dimensión cultural de lo fantástico, pues en términos reales es una alienación que se define por medio de la relación dialéctica expresada mediante la clásica frase "un objeto para el sujeto y un sujeto para el objeto". La guaracha hace posible el juego cinético que Gillo Dorfles ha señalado como particularidad del rito. El juego cinético es la coparticipación en el rito. El fantasma de la simulación es

³⁰ Edgar Morín. *Las stars. Servidumbres y mitos*. Trad. de Ricardo Mazo. Barcelona, Dopesa, 1972, 169. p.

el “efecto de funcionamiento del simulacro” en tanto “máquina dionisiaca”, características que Gilles Deleuze atribuye al simulacro.³¹

China baila, fantasea y simula que es la vedette. Entonces imagina que un maestro de ceremonias la presenta y que el público la admira. (p. 59) Su existencia social se convierte, mediante este simulacro, en un espectáculo, opuesto y complementario al espectáculo del mass-media que ella imagina. Por lo tanto, se degrada en mercancía. Pero el simulacro está abocado al fracaso desde el principio: la realidad oblitera la fantasía, la máquina dionisiaca se estrella contra las condiciones materiales que determinan su status de desclasada (“para pagarme la ropa de vedet tendré que tirarme unos machos en La Marina”, p. 207). Este fracaso del ilusorio sueño burgués difundido como ideología de la igualdad de clases e igualdad de oportunidades para todos, está simbolizado y encarnado en un nombre degradado —La Langosta, nombre de China como vedette imaginaria— que pertenece a la esfera metafórica del zoologismo verbal y constituye por su función artística una barrera a ese sueño y un castigo al personaje *delincuente*. La fantasía y el individuo como ser de posibilidad material y espiritual naufragan en el fango de la realidad vulgar, mientras el realismo empírico, como modo de representación de la realidad, se muestra dominante sobre el realismo bovarista de la imaginación mental. No obstante, la relación paradigmática se mantiene casi como centro focal del relato, pero no como una representación de lo posible, del sueño de la emancipación social, sino como la encarnación de la alienación en un plano social personalizado. De hecho, la relación de China con el mito degradado (paradigma) es de servidumbre: paradigma (amo, el señor), China (esclavo). Paralelamente, pero con igual significación que la de esa relación lúdica, la relación con Vicente muestra la misma servidumbre, a pesar de que China expresa un sentimiento de venganza (“beberle el jugo del bolsillo es lo que yo quiero”, p. 83) que no es otra cosa que una manifestación de su propia alienación.

No obstante, las relaciones de amo y esclavo están más definidamente expresadas en el atropello físico y moral que llevan a cabo los niños burgueses contra El Nene y que el autor sintetiza metafóricamente con la frase “sinfonía apoteósica de crueldad”. Los niños, personajes claramente tópicos, estereotipos de las brujas maléficas de los cuentos de hadas, aparecen dotados de una crueldad sin límites, desprovistos de la más mínima sensibilidad social, característica observable también en Benny. La clase a que pertenecen y su condición enajenada de colonizados se define no sólo mediante el consumo (bien vestidos, bien alimentados, lujoso velocípedo) sino también por medio de una serie de atributos expresados metafóricamente: “rubios proyectos de maffiosi y libre empresarios”; “niños ahijados del old west con sombreros de ala entornada” (provenientes de familias americanizadas). Añádase el zoologismo desvalorizador con que los golpea y que contribuye a

³¹ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Trad. de Angel Abad. 1a. ed., Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 333.

despojarle su humanidad, al fin y al cabo, hecha de contradicciones reales. La relación social descrita es una representación de la lucha de clases, pero de un modo melodramático, despojada de las contradicciones en el seno de una misma clase y, desde este punto de vista, irreal. Se niega la posibilidad de una posición de clase, como resultado de las contradicciones sociales, que supere cualitativamente, o al menos cuantitativamente, las actitudes e intereses determinados por el origen de clase. La estructura melodramática que este contenido y su organización revelan es un recurso artístico en función del proyecto político, pero el proyecto en sí queda debilitado por la misma estructura que niega la *tipicidad*³² compleja del individuo y de la sociedad capitalista.

Los niños, igual que los demás personajes del mundo de los de adelante, son, material y espiritualmente, estáticos. Benny, según dice el texto, es un ser "unidimensional" en oposición a los muchachos que van a los cafés teatros a ver las obras representadas y participan en los movimientos independentistas. No deja de ser ésta una concepción ingenua de la unidimensionalidad. El ataque lingüístico contra este personaje lo lleva hasta llamarle letrina a su boca. Reduce su existencia a su relación erótico-patológica con su automóvil de lujo, cuyas implicaciones sociales y psicoanalíticas hemos comentado. A Vicente le trata irónicamente con frases cristalizadas que son mucho más que un esfuerzo por rimar palabras con el nombre Vicente. Son irónicas, pues se afirman cualidades buenas para expresar todas las cualidades malas que tiene el personaje (ironía). No hay nada que contradiga esa estructura melodramática de bruja en el modo de invención del personaje.

Graciela es la posibilidad truncada mediante una persecución lingüística de mayor agresividad artística y social que la palabra soez: la retórica parodiada y satirizante a la que previamente nos hemos referido. Eso la convierte en un personaje trágico en su forma: en el sentido de que la forma artística del estereotipo le impide revelar su individualidad como personaje sin negar su existencia trágica y su horrorosa soledad social dentro del contexto burgués. Sin embargo, fuera de doña Chon, es el único personaje que se muestra sensible a la crisis de su mundo inmediato aunque no puede establecer las conexiones entre los elementos y procesos que forman una concatenación, ni puede establecerla tampoco con la realidad social y política internacional (por ejemplo, los muertos en la guerra y rechazo a ese tipo de conocimiento como manifestación de la conciencia feliz). Tiene conciencia de su propia soledad social (autoconciencia) originada en las condiciones materiales que la determinan: "estas paredes se me caen encima" (p. 231); "el país opera en mi psique un efecto inoperante" (p. 107). Siente su hogar y su casa como algo similar al tapón de la avenida, aunque no lo expresa así: es el espacio social reducido en términos de relaciones sociales aunque ubicado en lugar que se distingue por una extrema comodidad material ("regresar a la cama por una rendija que apenas si es rendija: mínima abertura", p. 229). Se siente

32 Ver nota núm. 10.

“barco a la deriva”. Sin embargo, toda esta tragedia social queda sofocada por el mismo desarrollo de la novela en cuanto proyecto de lenguaje y por la intencionalidad del proyecto político. Esto se refleja en una pérdida de interés en la existencia dolorosa del personaje revelada en la misma novela. El odio o rechazo social a la clase que ella representa hace que el autor se aliene del personaje. Igual pasa con Benny, con los niños. Realmente deja sentir en el lector la impresión de que el personaje es algo extraño a su propia creación (la del autor).

En conclusión, los personajes del mundo de los de atrás muestran mayor riqueza artística, mayor complejidad y, por lo tanto, son más realistas, que los de alante. Lo mismo ocurre con las “circunstancias”: espacio y nivel sociales. ¿Justicia artística compensatoria? Mucho de ello hay y contribuye a hacer evidente la visión de mundo del autor como miembro de una vanguardia artística que siente un rechazo hacia la civilización burguesa, pero que, en lo que concierne estrictamente a la novela —no a la vida del escritor—, no presenta una posición que podamos definir en términos de una determinada ideología política. El rechazo, como forma de la cultura de la resistencia, se refleja en la novela conforme a la voluntad de realización de un proyecto político que en términos de contenido y forma novelesca resulta en la estaticidad como principio descriptivo y en una imagen tópica y estática de la sociedad capitalista dependiente. Esta topicidad, como instrumento de la *resistencia*, consiste en un despojo de la realidad social compleja y contradictoria, pues no todos los productos de la sociedad burguesa pueden ser reducidos a la cotidianidad degradada que domina imperialistamente el espejo de la realidad en *La guaracha del Macho Camacho*. Por lo tanto, la posición del autor es apocalíptica y, por ello, debilita la intención y la realización crítica del proyecto político y su pedagogía de la *ilustración*.

José Juan Beauchamp