

UNA LECTURA PICARESCA DE LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO

Resumen

Este artículo examina, desde los códigos de la novela picaresca, el discurso de la China Hereje en La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez. La novela admite una lectura picaresca porque posee los elementos caracterizadores del género, especialmente cuando se trata de personajes femeninos que infructuosamente intentan medrar utilizando su sexo y su ingenio. En el caso de las pícaras barrocas, su propósito queda derrotado por la ignominia de su linaje converso y la sífilis; la situación de la pícaro puertorriqueña presenta a la negritud y a la marginalidad como los motivos de su fracaso. Por otro lado, la cultura que produce a la pícaro es urbana, masiva y conservadora; parecida al desquiciamiento social que surge en el Puerto Rico abruptamente industrializado a mediados del siglo XX. De hecho, la configuración de un lumpemproletariado moderno comparte características con las criaturas marginales que nos presenta la literatura barroca, especialmente en su sentido de soledad y de individualismo.

Palabras clave: Luis Rafael Sánchez, La guaracha del Macho Camacho, pícaro, barroquismo

Abstract

This paper examines China Hereje's discourse from the point of view of the picaresque novel. The novel by L.R. Sánchez may be read as a picaresque work because it contains the elements that characterize this genre, especially when dealing with female characters that ineffectively attempt to improve their lot in life by means of their sexuality, wit, and ingenuity. In the case of the baroque "pícaras" their purpose is defeated by their ancestors' ignominious religious conversion and by syphilis; the Puerto Rican "pícaras" present their black skin and marginality as the motives for their failure. On the other hand, the culture that produces the "pícaro" is urban, massive and conservative, similar to the social upheaval that arises in a Puerto Rico abruptly industrialized in the mid XX century. In fact, the configuration of a modern lumpenproletariat shares characteristics with the marginal creatures presented in the baroque literature especially in their sense of solitude and individualism.

Keywords: Luis Rafael Sánchez, La guaracha del Macho Camacho, pícaro, baroque style

Proponer una lectura picaresca de *La guaracha del Macho Camacho* supone casi una aventura de la imaginación. Inevitablemente, sugeriría la imagen del Lazarillo o del Guzmán bailando en la misma guagua en que viajó la China Hereje, o acercándose peligrosamente a Mercedes y a Ferraris. O, probablemente, imaginemos a un Guzmán, proclamándose Hombre, subido a un carro atrapado en un fenomenal tapón, mientras Lázaro vende botellitas de agua a los sofocados conductores. Una definición del pícaro, tal y como lo presentan Maravall y Guillén, nos coloca ante la atemporalidad de estas figuras literarias tan estrechamente insertadas en la historia. Una definición del pobre contemporáneo varía sólo en algunos elementos externos, aquellos que causan pobreza; aunque, dentro de su condición, serán los mismos pobres que dejaron testimonios de sus vidas en la picaresca de los siglos XVI y XVII. Pero la picaresca no sólo se justifica con la presencia del pícaro; la conjugación de otros factores institucionaliza este relato como género. Así, la mayor parte de los estudiosos coinciden en el relato autobiográfico, la aspiración al medro, la crítica (irónica) a la clase dominante, el discurso organizado desde la heterología, el lenguaje soez, el lugar de la enunciación y la visión carnavalesca, como elementos caracterizadores del género.

Considero que la novela de Luis Rafael Sánchez admite una lectura picaresca porque posee los elementos caracterizadores ya mencionados. De tal manera, que el discurso de la China Hereje constituye un ejemplo de construcción picaresca. El interés y las interrogantes que todavía hoy suscita este tipo de novela, probablemente, residan en lo profundamente humano de su personaje, y en esa humanidad que no ha sido capaz de eliminar la pobreza y las carencias, sino transformarle los harapos. La hipótesis de este trabajo no pretende encasillar la novela de Sánchez dentro de la picaresca; de hecho, su riqueza estriba en esa capacidad extraordinaria de resistir múltiples lecturas. Pero sospecho que amparada en las teorías e investigaciones de José A. Maravall, Fernando Cabo, Maurice Molho, Claudio Guillén, Anne Cruz, entre otros, podré demostrar que la picaresca no ha muerto.

Desde los primeros comentarios de Frank Chandler (1899), la figura del pícaro se identifica con la del anti-héroe de “espíritu satírico y correctivo”, quien critica, mediante su relato autobiográfico, la decadencia social. Posteriormente, Fonger De Haan (1903) asegura que el pícaro era una persona “sucio y harapienta” de clase muy baja que recurría a su astucia para sobrevivir, y no se preocupaba por el honor. Marcel Bataillon (1931) examina la etimología de la palabra, y la relaciona con el concepto de “beghard”, es decir, de aquél que lleva una existencia libre, fácil, ociosa y mendicante. Algunos años después (1969), revisa su visión del pícaro e incorpora el concepto de la ignominia para acentuar la afrenta pública, es decir, a la pobreza material le suma la carencia de valores morales. Américo Castro (1935) veía en el pícaro al anti-héroe que actúa motivado por el resentimiento social y el espíritu de rebeldía.

Y Samuel Gil y Gaya (1953) advierte que “lo picaresco” es una actitud hacia la vida, y que el pícaro sufre un determinismo ambiental y hereditario. Además, afirma que el pícaro está desprovisto de valores y sentimientos nobles. Ángel Valbuena Prat (1964), también, revisa la etimología de la palabra “pícaro”, y reitera su apariencia andrajosa de vagabundo servil. De igual modo, para M. Molho (1968), el pícaro es un hombre sin honra que revela todo lo negativo de la naturaleza humana. Mientras que A. Parker (1967) ve en el pícaro a un delincuente; tan fuerte es su argumento al respecto, que para este crítico, es el ambiente de la delincuencia lo que determina al género y no el carácter autobiográfico. Finalmente, Maravall ve al pícaro como al pobre que, en los umbrales de la modernidad, aspira al medro (Ricapito, 1980). La bibliografía sobre la figura del pícaro es extensa, abrumadora. Por lo tanto, la descripción que haré aquí del pícaro intenta sintetizar todas esas definiciones que coinciden en los siguientes factores:

- a) Origen o linaje vergonzoso: su picardía está determinada por las prácticas desviadas de sus ancestros. El pícaro y la pícaro provienen de ambientes degradados.
- b) Discurso del *yo*: su *yo* es el de un hombre o de una mujer que, por su ignominia, no merece una narración en tercera persona. Sólo ellos hablarían de ellos mismos.
- c) Antítesis del honor: el pícaro y la pícaro recurren a la anomia o conducta desviada como estrategia para acceder a los bienes materiales y al prestigio, que por su mal nacimiento, se les han vedado.
- d) Crítica a las clases dominantes: desde su infrahumanidad, el pícaro y la pícaro critican los valores morales de una clase social tan corrupta como ellos.

A los anteriores factores o cualidades picarescas, Maurice Molho (1985) añade el afán por *adquirir* o la obsesión por el dinero que exhibe el pícaro. Claro, el pícaro español relaciona la conducta desviada con el trabajo, y así lo veía también una sociedad estamental que despreciaba el trabajo e idealizaba la vida ociosa del noble. Por lo tanto, la florida picardía es el estado alternativo entre la libertad del desempleado y el servilismo del trabajador asalariado. A esta imagen de desecho social del siglo XVII, hay que añadirle la condición de mujer. En una sociedad que privilegia el discurso misógino, la voz de la pícaro aparece como una caricatura o es silenciada (Anne Cruz, 1989). Definitivamente, la libertad de la picardía, que tantas veces defiende y añora el Guzmán narrador/galeote, se convierte en una potencial amenaza social cuando se trata de la mujer. Tal parece que el poder que le confiere su sexualidad es, paradójicamente, su gran enemigo. Las pícaras, como personajes literarios, hay que leerlas desde el lugar de la enunciación: concebidas por hombres amenazados y amenazantes. Y de la caricatura carnavalesca que surge del miedo, descubrimos el lugar al cual quisieron relegarla en la historia. Puedo

afirmar que si al *pícaro* lo distinguían sus harapos e ignominia, a la *pícaro* la distingue su sexualidad.

No es, entonces, un mero formalismo de conciencia sexista el que me lleva a distinguir entre *pícaro* y *pícaro*; la misma Cruz señala que “The picaresque thus becomes a gender-oriented genre, separated by the sex of the protagonists and differentiated by its distinct literary parentage”.¹ Es necesario tener presente que la *pícaro* irrumpe en la literatura con toda su fuerza sexual, pero se trata de un relato escrito por hombres. Su condición de puta la convierte en una transgresora; esta es su anomia, su práctica desviada, su posibilidad de medrar. Tal y como sucedía con el *pícaro*, ella también tratará de insertarse en el sistema que reconoce la virtud que otorga el dinero. A las anteriores características del *pícaro*, debo añadir aquellas que distinguen a la *pícaro*:

- a) Hijas de Celestina: estas mujeres son hechiceras, remendadoras de virgos, expertas en afeites y alcahuetas.
- b) Son *parleras*: la palabra como una forma de anomia, viven de convencer, manipular, engañar; la palabra es una forma de desafío, pues las distingue de las mujeres *buenas* y *silenciosas*.
- c) Son prostitutas y adquieren su condición de *mujeres libres* en la medida en que controlan la compra-venta de su cuerpo.

Se trata, entonces, de definir un perfil de la *pícaro* clásica, capaz de resistir la comparación y el contraste con la China Hereje, de Luis Rafael Sánchez. Me amparo en la labilidad del género, es decir, su maleabilidad, propuesta por Cabo, y en el concepto de supranacionalidad de Claudio Guillén para enmarcar esta descripción comparativa. De acuerdo a la labilidad, no todas las *pícaras* deben responder al mismo modelo o constructo. La imagen de Celestina y de Lozana, por ejemplo, se descubre en el personaje de Justina, pero ella no las incorpora plenamente, ni las supera; más bien, las deforma. Por lo tanto, es necesario aclarar o especificar los elementos o las variables útiles para este estudio. Por otra parte, el concepto de supranacionalidad, vinculado esencialmente a la labilidad, me permite liberar al género picaresco de la estrechez de características que lo constriñan. Especialmente, esta teoría me permite mover la figura del *pícaro* a través de la historia y de los países que vivan situaciones socioeconómicas semejantes. Es decir, trataré de establecer algunas semejanzas entre el desquiciamiento social de la España precapitalista de los siglos XVI y XVII, y aquél que sufrió el Puerto Rico abruptamente industrializado a mediados del siglo XX.

¹ Anne J. Cruz. “Sexual Enclosure, Textual Escape: The *Pícaro* as Prostitute in the Spanish Femele Picaresque Novel” *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1989; p 136.

La cultura que produce la picaresca es, según Maravall, urbana, masiva y conservadora; Francisco Sánchez y Nicholas Spadaccini (1988) añaden el elemento del terror y la propaganda. Siguiendo la trayectoria del pensamiento de Maravall, estos teóricos plantean que, al comienzo de la Edad Moderna, se produce un cambio en la visión social y moral de la pobreza, caracterizado por el resentimiento social y la aspiración al medro. Una vez que comienza a resquebrajarse el orden estamental, el pobre pierde su lugar *necesario* y comienza a desplazarse del mundo rural al urbano en busca de la riqueza que le permita insertarse en el sistema. La conducta desviada es producto de su incapacidad natural para medrar y su imposibilidad para adquirir privilegios. Así, se convierte en un desvinculado, y va abandonando las ataduras sociales más elementales. Esta migración masiva a los centros urbanos supone el panorama de un ejército de pobres que amenazan con convertirse en un gran mal social. La nueva mentalidad mercantilista incorpora la propaganda como el medio de compra-venta por excelencia de ideas y mercancías. La propaganda sirvió, en aquel entonces, para vender la idea de una España católica y contrarreformista, y, para los que no compraron esta idea, surgió el terror. La literatura da testimonio de un ambiente opresivo y amenazante. Los grupos marginales fueron incapaces de surgir como una fuerza neutralizadora, y el individuo emergió en su dimensión más egoísta, ante la ausencia de solidaridad: “todos mienten y todos trampean”, como diría Guzmán.

El panorama de la pobreza agudizó la situación de marginalización de la mujer, y, como protagonista de la novela picaresca, “the pícara is portrayed either explicitly or ironically as a prostitute”.² La misma autora afirma que la prostitución ha jugado un papel muy importante en la historia. Más relevante es la forma en que ésta es tratada, pues refleja la conciencia que esa sociedad tiene de las mujeres y su sexualidad. Después de presentar un detallado registro de legalidades en torno a la prostitución, esta escritora concluye que, en un sistema patriarcal, las mujeres libres y parleras (en oposición a las cubiertas y silenciosas) representaron una seria amenaza.

¿Qué tienen en común el Puerto Rico de las décadas del 50, 60 y 70 del siglo XX y la España renacentista y barroca? Trataré de, en una apretada cronología, identificar algunas semejanzas. Primero, la sociedad que surgió a partir del 1945 quedó insertada en un capitalismo industrial desarrollado. La literatura ofrece suficiente testimonio del proceso migratorio campo-ciudad-metrópoli y los dramáticos cambios de valores sociales y culturales que sufrió el pueblo puertorriqueño. Si bien es cierto que, ya para la década del 60, se registra la presencia de una poderosa clase media, el materialismo y la prosperidad han estimulado el consumerismo, y la población ha crecido desmedidamente. En los grandes centros urbanos, se aglomera, como en los antiguos centros cortesanos, un ejército de pobres, económicamente dependientes del estado y

² *Ibíd*

peligrosamente condicionados a despreciar el trabajo. Por lo que la historia del desarrollo económico del país registra un periodo de crecimiento y prosperidad en la infraestructura, mientras ocurre un crecimiento paralelo de las tasas de desempleo, prostitución, alcoholismo, robos y crímenes. Un desquiciamiento social comparable al que surgió en la España que produjo al pícaro y a la pícara. De hecho, la configuración de este lumpemproletariado moderno comparte características con las criaturas marginales que nos presenta la literatura barroca, especialmente en su sentido de soledad y de individualismo. La falta de solidaridad, el grito de "sálvese quien pueda", parece ser la consigna de un grupo de seres condenados por la historia.

Luis Rafael Sánchez pertenece al grupo de escritores que asumieron una actitud de crítica y análisis respecto a la realidad puertorriqueña. Según Josefina Rivera de Álvarez (1983), los caracterizó una irreverente postura ante los vínculos familiares; un rechazo a toda forma de autoritarismo; una posición de antidogmatismo religioso; cambios revolucionarios en la expresión de la sexualidad, y un pronunciamiento a favor de los obreros, los negros, los hombres y mujeres marginales. Por otro lado, atacarían abiertamente los prejuicios raciales y la opresión a que se somete la mujer. La literatura puertorriqueña de la década del 70 está plagada por criaturas marginales que, apoyadas en la oralidad y en la expresión coloquial, construyen su discurso. En esta población literaria, se ubica la China Hereje. Producto de la promiscuidad del arrabal, se proclama "puta a domicilio". En el texto de Luis R. Sánchez, al igual que en el de López de Úbeda, la mujer pobre recurre a la venta de su sexualidad para medrar.

Antes de proseguir con el trabajo comparativo, debo aclarar que aquí no se tocará el plano de la enunciación. No creo que Luis Rafael Sánchez tenga algo de médico chocarrero o de converso emigrado; sin embargo, comparte la visión carnavalesca de una sociedad tan enajenada y corrupta como la que retrataron sus homólogos literarios. Insisto, el lugar de la enunciación de la picaresca que se escribe en los siglos XVI y XVII está marcado por el miedo y el discurso auto-defensivo que genera la sociedad contrarreformista. No obstante, dada la presencia de ese narrador figgón, que inicia el texto de *La guaracha del Macho Camacho*, "Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada la verán...", y guiados por las ideas de Cabo, esta narración implica "un complejo entramado de presuposiciones y fuerzas ilocucionarias"³ que sugiere un nuevo elemento de semejanza entre ambas producciones novelísticas. Sólo distinguiré aquí el juicio crítico de Efraín Barradas (1981), quien señala la presencia de un autor implícito:

³ Fernando Cabo Aseguinolaza. *El concepto del género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela, Monografías da Universidade de Santiago de Compostela No. 167, 1992, p. 72.

El autor implícito de los capítulos de *La guaracha...* es, para resumir, un centro de conciencia, omnisciente, conocedor de toda la trama aunque nos engaña momentáneamente al relatarla, cómplice de sus personajes, seductor de sus lectores a quienes intenta hacer también cómplices del relato, voz que imita las voces de sus personajes y que se deleita con juegos verbales...⁴

De tal manera, *La guaracha...* presupone también un gran acto ilocucionario en el cual descubrimos cierto travestismo literario, al igual que en *La Pícaro*; su autor-narrador responde también a narratarios implícitos, y se deleita con juegos de palabras tan propios del barroco y tan útiles para disfrazar, con la polisemia, la parodia o la crítica descarnada.

Las pícaras y los pícaros del Renacimiento y del Barroco eran criaturas tan insignificantes e indignas socialmente, que no merecían el relato de un narrador en tercera persona. Su cualidad de antihéroes y su deshonor requieren una narración en primera persona que les permita presentarse ante el mundo vestidos de la palabra, y usurpan con ella (unas veces con éxito, otras no) el lugar que se les ha negado dentro del sistema social. Estos relatos se caracterizan por las técnicas narrativas de la oralidad y la heterología. Sus voces se escuchan en un diálogo con narratarios implícitos y explícitos, y éstos determinan, en gran medida, la intención narrativa. Según Cabo, estas novelas picarescas son verdaderos actos ilocucionarios.

En el caso de la China Hereje, su discurso (y el de todos los personajes de la novela) aparece fragmentado por la intromisión del narrador-autor-comentarista. Este narrador, no sólo nos invita a fisgonear al personaje mientras espera, sino que nos sugiere cautela para no ser notados mientras curioseamos la vida de esta “versión de Cenicienta que es puta a domicilio”. Además, nos pregunta, “¿La oyeron ducharse?”, sugiriendo que la novela comienza en un episodio *in medias res*. A lo largo de toda la novela, escuchamos más de lo que leemos: la guaracha hipnotizante y el discurso de este personaje, que, realmente, es la versión de una pícaro moderna. Después de ubicarnos en el aquí (“Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas”), nos describe a su personaje “sudada y apelonada” y desnuda, esperando un miércoles a las cinco de la tarde. Establecido el ahora narrativo, la escuchamos por primera vez, y, precisamente, su discurso comienza con un mayúsculo *Yo* que anuncia su naturaleza fingidora: “Yo digo que la cosa es que aparente”.⁵ Inicia una repetida queja por la tardanza del Viejo, quien, atrapado en un tapón, no podrá llegar al encuentro de su amante (querindanga de turno, aclarará él). La tardanza de esta cita sexual presenta, para la China, dos problemas: primero,

⁴ Efraín Barradas. “¿Quién canta La Guaracha?” *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Editorial Cultural. Río Piedras, 1981; p. 127.

⁵ Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Argentina, Ediciones de la Flor, 1994; p. 15.

tendrá que regresar a su casa arrabalera en una guagua atestada de gente y expuesta a los “chinos” (expresión de promiscuidad sexual popular); segundo, llegará tarde y se perderá el show de Iris Chacón (ídolo sexual de la época). Su queja desemboca inmediatamente en la crítica a los miembros de la clase dominante. El Viejo posee un Mercedes, “carrazo” que confirma su poder y prestigio social, pero lo que verdaderamente establece la diferencia de clase entre ella y él es el uso del lenguaje. Escuchémosla: “Y lo más tranquilo que se va en su carrazo después de soltarme las friquiterías de siempre, friquiterías que yo se las oigo como si me importaran pero que no me importan un comino”.⁶ Como podemos notar, esta prostituta deja claramente establecido el resentimiento, desprecio y burla por una clase social a la cual ella no pertenece. La queja continúa mientras describe burlescamente la forma de hablar del Viejo: “Bien friquits que es. Bien wilis naiquin que es. Con las mismas pendejadas de siempre. Con más eses que un peo lento”. ¿Jerigonza? Sí, ella organiza su “reflexión encocorada” a partir del vocabulario burlesco y excluyente de la marginalidad. El lenguaje es la medida de sus diferencias, y su estrategia es el fingimiento, tal y como hacían sus antepasados novelescos.

Los teóricos mencionados en este trabajo están de acuerdo al señalar que otra de las cualidades fundamentales del pícaro y la pícara es su origen ignominioso. La China Hereje, al igual que Justina, presenta su estirpe mediante el recuerdo. La China no escribe su historia como lo hace Justina; ella hace un “cerebrito” (recuerdo masturbante) con los primos que la iniciaron en el goce de la sexualidad. El recuerdo aparece editado, seleccionado y organizado por la borrachera (sospecho que esto le encantaría a Delicado, quien tanto insistió en emborrachar a Lozana para soltarle la lengua). Aunque el narrador nos da los detalles familiares, ella revive los encuentros, “ajustes quincenales de aquéllo”, y descubrimos que la promiscuidad sexual es parte de su linaje. Tío Hormiga Loca, “afamado porque tenía el poder de preñar con la mirada”, había dejado hijos en todas las esquinas, “hijos con pinta heredada de desasosiego y oficio de ir y venir”.⁷ Hijos del tío preñador eran los trillizos, Hugo, Paco y Luis, quienes a su vez la inician en la sexualidad a los seis años. Con desenfado, recuerda las sesiones que sostenía con los primos debajo de la casa de socos, “recuerdo Kodak de sus manos todavía manitas afanadas en endurecer, con equidad democrática los pipés de los primos, de dos en dos los tres pipés... dale que te dale a un placer que era esperanza de placeres”.⁸ Como en el caso de Justina, la China Hereje recuerda el origen de su nombre, “A mí me pusieron de nombre la China Hereje que era un número que cantaba Felipe Rodríguez y a Mother no le gustaba que me dijeran la China Hereje porque Mother decía

⁶ *Ibíd.*; p. 16.

⁷ *Ibíd.*; p. 143.

⁸ *Ibíd.*; p. 138.

que la China Hereje parecía nombre de mujer de la vida”.⁹ Nombrada e iniciada prematuramente en la sexualidad queda inscrita en el perfil de las hijas de Celestina.

En este capítulo o “cerebrito”, descubrimos que el personaje proviene de los barrios marginales de Humacao, y que vivía en la calle del Fuego, sugeridor de pasiones y, en la jerigonza popular, hábitat de gente caliente. También aparecen en el recuerdo Mother y el hermano Regino, el coreano, y ella aclara, “yo le puse El Coreano porque fue en Corea que se lo llevó quien lo trajo”.¹⁰ En el cuadro familiar, no aparece el padre; como familia marginal del siglo XX, el núcleo familiar no aparece integrado por ambos padres, y es frecuente encontrar a las madres como jefas de familia. En este caso, es Mother quien, indignada, devuelve a los tres primos a casa de su cuñada Petra Buchipluma con carta “protestante”.

Dentro de la estirpe familiar, se destaca el mulataje de la China Hereje, quien tiene raja de abuelo cangrejero vendedor de cocos de agua por los rumbos de Medianía Alta. El abuelo Monche era negro, pero la abuela Moncha, quien era blanca, aclara: “negro puestú, negro pechú, negro de comer en mesa, negro de usted y tenga”.¹¹ En la detallada descripción física del cuerpo de la China Hereje, es necesario recordar que ella espera desnuda: y se destacan sus ojos achinados, su rostro plano, sus nalgas y muslos voluminosos, “¿es china, japonesa, coreana? Más de uno ha pensado, aplastada la cara como tapa de lata de galletas: mulata lavadita es”.¹² Y aquí radica la mancha de la China Hereje, muy parecida a la mancha de tinta y anticipadora de otras manchas en *La Pícara Justina*. Esta mulata lavadita es el plato suculento, pero de segunda mesa, que devora el Viejo, en su insaciable apetito por las mujeres negras. La negritud de esta mujer y su origen marginalizado son las cualidades estigmatizadoras de la pícara puertorriqueña.

Si el discurso organizado desde el yo, la oralidad, el linaje ignominioso son atributos de la picardía, la crítica a la clase social que ostenta el poder es parte de su sicología. Es la respuesta para reclamar su lugar en la sociedad desde su infrahumanidad. En Lázaro, y desde la distancia irónica, sirvió para defender su caso; en Guzmán, se aprecia como un desgarrón inevitable de una criatura atormentada por la imposibilidad de medrar y aplastada por el miedo; en Justina, aparece como la burla de un médico chocarrero, impregnada de un doloroso desgarrón íntimo; en la China Hereje, aparece cargada de desprecio y de burla.

Ella se presenta como mujer bien cotizada por los hombres; es casi un alarde de su reputación de buena prostituta, ¿acaso un reclamo de su honra,

⁹ *Ibid.*; p. 63.

¹⁰ *Ibid.*; p. 87.

¹¹ *Ibid.*; p. 81.

¹² *Ibid.*; p. 23.

como proclamaba Lozana? Esta mujer asegura: “El Viejo me pasa los pesos pero los pesos me los pasa quien yo quiera que me los pase. Como si yo no psss. Como si a mí no, psss... La machería que me quiere trepar da para mí y cinco mujeres más”.¹³ Alarde de libertad, reputación de puta bien cotizada. El narrador, que todo lo sabe, se ocupa de aclararnos la estirpe de esa machería, todos son seres marginales como ella (Sansón, bujarrón; Deogracias, un bolitero; Pijuán, veterano vietnamero; El Turco, un conguelero); todos la desean, es verdad, pero con ninguno podría medrar, como promete la relación con este Viejo. La relación está marcada por la burla y por el oportunismo, “Beberle el jugo del bolsillo es lo que yo quiero. Pelarlo como a un pollo es lo que yo quiero. Hipnotizarle la cartera es lo que yo quiero... Exprimirlo para que suelte cuanto bille tenga encima o debajo es lo que yo quiero”.¹⁴ A este viejo que ella quiere beber, pelar, hipnotizar y exprimir su riqueza, lo satiriza desde su descarnada chabacanería. Como ya mencioné antes, su burla va dirigida especialmente a la forma culta de expresarse; en algunos momentos, el narrador nos asegura que, cuando el Viejo habla, “ella no entendió ni papa”.¹⁵ La China Hereje se comportará de acuerdo al modelo que describe María de los Ángeles Reyes: “las pícaras no sirven a sucesivos amos, sino que se ganan la vida a base de seducir varones adinerados ... No moralizan, no muestran arrepentimiento alguno, ni terminan transformadas. ... Su principal arma —además de la astucia— es su propio cuerpo”.¹⁶ Concluye esta investigadora que estas mujeres responden al impulso de acumular dinero. En el caso de la China Hereje, su ambición tiene un modesto propósito. Remendar con linóleo la casita del Caño Martín Peña donde vive. El nivel de enajenación, de los personajes que pueblan esta novela puertorriqueña, los mantiene atrapados (como parodia el monumental tapón) dentro de su circunstancia. No creo que la China Hereje pretenda alcanzar el lugar de una dama de sociedad; su sueño, el anhelo que la trastorna, es ser Iris Chacón. Por lo tanto, su aspiración al medro está derrotada desde sus inicios. Pero lo mismo se puede afirmar de Justina, ¿no es acaso el comienzo de la novela, el anticipo de un fracaso? Justina, la melindrosa escribana, se describe pelona (pobre y sifilítica), manchada y confesa. Escribe su biografía desde el fracaso, ¡y todavía pretende que, como lectores, creamos su discurso triunfalista! En el caso de *La Pícaro*, Perlícaro realiza la misma función que el narrador omnisciente de *La guaracha*. Si éste nos describe la baja de la machería pretendiente de la China Hereje, aquél se ocupa de degradar a Justina desde el principio. Gracias a Márquez Villanueva (1984), reconocemos, detrás del fisgón Perlícaro, a Mateo Alemán, sin embargo, este “alquilador de

¹³ *Ibíd.*; p.18.

¹⁴ *Ibíd.*; p. 83.

¹⁵ *Ibíd.*; p. 85.

¹⁶ *Ibíd.*; p. 138.

verbos”¹⁷ que viene a darle matraca, desenmascara su ignominia. Así, ella es: “sora pícaro en requinta”, “persona tan necesaria como secreta”, “coronista de Bercebuc”, a quien parieron sin pujos, “como quien se purga de pepinos”, “bruja en el año matusaleno”, hija de conversos, de puta y alcahueta. En fin, nada queda oculto, se anula la intención de auto alabanza que exhibe Justina, y su discurso entra en el plano del juego, la ironía y el carnaval.

Entonces, cabe preguntar por la intención narrativa de dos textos, cuyos personajes, desde su evidente iniquidad, proclaman el éxito y la conquista. Justina, en “Del melindre de la mancha”, exclama: “¡Afuera murmuradores cuyas lenguas son acicate de mi intención”.¹⁸ Posteriormente, en “Del melindre de la culebrilla”, afirma: “...porque yo, en el discurso de este libro, no quiero engañar... Quiero despertar amodorrados ignorantes, amonestar y enseñar a los simples para que sepan huir de lo mismo que al parecer persuado. No hablo con los necios”¹⁹; aún insiste, “que con los discretos hablo bien, y con los necios hablo en necio para que me entiendan”.²⁰ El tono de matraca nos hace sospechar que los lectores necios superan a los discretos. Algo análogo al “todos mienten y todos trampean” del Guzmán. Las claves para la lectura quedan claras, además, la lectura admite el uso de la heterología y la ambigüedad.

La lectura que los lectores contemporáneos realizamos del texto, gracias a Bataillon, nos permite descifrar un discurso concebido desde la burla y en clave o jeroglíficos. En *La guaracha*, el narrador también nos dará las claves de su intención, pero astutamente nos mezcla el discurso. “Necios” y “discretos” están metidos en el mismo tapón, y escuchan la misma guaracha. También aquí, la bajeza de uno refleja la bajeza de otros. La China Hereje es, así, tan necia como el senador Vicente Reinoso, que la alquila sexualmente. Si ella se caracteriza por la ausencia de palabras: “A mí todo, psss...!”; el senador será el eslogan de su campaña política: “Vicente es decente y su verbo contundente”. Pero realmente comunican lo mismo: la repetición incesante y la palabrería del senador anulan cualquier comunicación efectiva. Su discurso excedido equivale al discurso vacío de la China Hereje o al no-discurso de Benny. Justina diría que estos necios hablan necio y se entienden. Al lector discreto, sólo le queda distanciarse de ellos y mirar en estos “retratos”, las sombras posibles de una sociedad decadente.

En términos del intercambio económico, la relación entre Vicente Reinoso y la China Hereje domina el relato. Ella vende, y él compra; realmente, la radiografía de esta figura pública evidencia un acelerado deterioro moral. A él lo domina el “animal insomne” que lleva entre sus piernas. Su fantasía

¹⁷ *Ibíd.*; p. 144.

¹⁸ *Ibíd.*; p. 115.

¹⁹ *Ibíd.*; p. 125.

²⁰ *Ibíd.*; p. 127.

sexual es excesiva, como su discurso; animaliza a las mujeres negras, y seduce a las niñas disfrazadas de mujer que pueblan las calles. Sin embargo, lo que representa para él una “estrepitosa caída moral” es sorprenderse tarareando la letra de una guaracha pueblerina y desclasada. “La posición que los personajes asumen frente a la canción expresa una realidad distinta. Se trata de una sociedad dividida en clases, consumista, machista, racista, manipulada por los medios de comunicación, colonizada y dependiente, cuyas relaciones de poder permiten la existencia de graves injusticias y auspician condiciones de violencia”.²¹ Mientras que la guaracha domina a la China Hereje, la hipnotiza, como al resto del pueblo; el Viejo, senador Vicente Reinosa, y su blanquísima esposa, la rechazan con ahínco. Son los patrocinadores y los detractores que el locutor anuncia en su primera intervención. Así, la crítica social se organiza a partir de la composición musical y del sexo: unos venden y bailan; otros compran y rechazan. Pero todos están imposibilitados para el progreso, minadas las posibilidades de cambios y de transformaciones. Están atrapados y obligados a escuchar, interrumpidamente, la misma melodía enajenante: “La vida es una cosa fenomenal”. Que la China Hereje, dentro de su ignominia (con el agravante de una maternidad deformada), cante y baile a este ritmo, equivale a que Justina se proclame victoriosa, mientras escribe su historia durante una vejez decrepita. ¿Cómo miran o desde qué óptica perciben la vida? Esta capacidad para transformar o desfigurar la realidad, para construir un doble mensaje: una, con exceso de verbalidad; la otra, desde el vacío lingüístico, las asemeja. El lector “discreto” descubrirá, en la estructura de este doble discurso, las estrategias para leer un testimonio histórico y social. El “necio” reirá de la burla y bailarás la guaracha, porque para él, también “la vida es una cosa fenomenal”.

El término carnavalesco sugiere: fiesta, burla, máscaras y comparsas. El carnaval es, literalmente, la fiesta de la carne. Durante el carnaval, el desorden se apodera de la vida, y sus participantes se esconden detrás de máscaras y disfraces. El desenfreno y la autocomplacencia dirigen la conducta social; el individuo se apodera de los espacios colectivos, y colectivamente vive su fiesta. Además, durante el carnaval se borran, brevemente, las clases sociales y castas, o se nivelan mediante la burla. En los textos que nos ocupan, el carnaval parece ser el guión de un género burlesco, construido por las voces distorsionadas de criaturas enmascaradas. No obstante, es en este terreno de lo carnavalesco donde afloran las grandes diferencias entre *La guaracha* y *La Pícaro Justina*. La diferencia fundamental se origina en el plano de la enunciación.

José M. Oltra (1981) afirma que la lectura de *La Pícaro* implica entrar en un juego de alusiones histórico-sociales. Lo lúdico consiste en reconocer el rostro real que ocultan las máscaras que pueblan el relato. La máscara más

²¹ Carmen Vázquez Arce. “La Guaracha del Macho Camacho, otros sonos calenturientos”. *Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez*. Argentina, Ediciones de la Flor, 1994; p. 163.

rígida es, precisamente, la de Justina. Ella, como personaje inalterable, carece de desarrollo psicológico. Además, su discurso misógino la delata. El médico chocarrero que la anima, dirigirá su discurso burlesco contra todos, especialmente, contra el disfraz de mujer conversa que asume. Oltra²² identifica dos corrientes narrativas en la obra de López de Úbeda: por un lado, la literatura bufonesca, caracterizada por el arte de dar matraca, y el tono de burla cruel y descarnado. Por otro, la literatura cortesana, que había adoptado las máscaras y el carnaval como un emblema más de la época. En esta novela, picaresca y satírica (Rey Hazas, 1989), nadie se salva de la burla, ni Justina, quien desde el principio, utiliza su decrepitud como motivo de chanza. Así, su aspiración de medro queda abortada desde el principio. El objetivo o la intención narrativa es hacer reír a los grandes, y para ello todo es permitido, hasta el desgarrar íntimo. López de Úbeda realiza una radiografía social desde la chacota y el juego. El autor pretende burlarse, no sólo del atormentado Mateo Alemán, sino del género mismo. Así, para Justina, Guzmán es sólo un pícaro triste y escudridizo, y su tono penitente la exaspera. Y para el enunciador, la novela es una serie desordenada y vertiginosa de aventuras que guardan poca relación unas con otras, y que, sólo acentúan su capacidad para asumir distintos disfraces. A Justina sólo le interesa destacar su heroísmo invertido, degradando a otros y autodegradándose. Concluye Oltra: “Que López de Úbeda se nos “disfrace” de mujer provocará la hilaridad, pero cumple con su función de enmascaramiento, ocultando para mejor escribir”.²³

Como ya había indicado, también en *La guaracha*, el carácter carnavalesco domina ambiente y atmósfera. El carnaval tiene aquí un matiz decididamente grotesco, y el juego es violento. Las máscaras de los personajes se asemejan más a una mueca, y la parodia degenera en sátira demoledora. Comparte esta característica con algunos pasajes del Pablos de Quevedo (el episodio del rey de gallos, por ejemplo). En ambos casos, el pretendido humor evidencia distintas formas de violencia institucionalizada. La hipérbole o lo grotesco nos obliga a mirar como fenómeno lo que ha sido cotidiano. Tomemos, por ejemplo, la imagen de La Madre-China Hereje y la madre de Justina. En ambos casos, la maternidad es una deformidad, son criaturas caricaturizadas por un apetito incontrolable. La Madre no deja de menearse convulsivamente, al son de una guaracha hipnotizante. Sin remordimientos, abandona al Nene, y su condición de “madre” sólo se percibe cuando jirimiquea con doña Chon, al recordar que el Nene era “lindo como un tocino”. Inmediatamente, y con gillette bota en mano, procede a afeitarse las piernas, a rizar la sobaquera y a estremecer la casita de Martín Peña con sus meneos guarachosos. La madre de Justina le enseña las destrezas de una astuta mesonera, pero la caricatura grotesca la

²² José Miguel Oltra Tomás. *La parodia como referente en La Pícaro Justina* Ed. León, Institución Fray Bernardino de Sahún. 1981; p. 46.

²³ *Ibíd.*; p. 171.

convierte en cadáver de glotona, ahogada en longaniza. La madre de Pablos, conversa, hechicera, alcahueta, adúltera, etc., desató en este pícaro una de sus peores pesadillas (especialmente cuando creyó que lo confundían con su madre “emplumada”). Anuladas las posibilidades de medrar, su vida fue una constante negación de su origen. En estas tres mujeres, se observa la mueca carnavalesca de una burla determinista. Ninguno de estos personajes recupera las connotaciones de una maternidad tradicional y humanizada. Y, gracias a la burla, el lector se distancia y observa otras dimensiones de esa realidad, en tanto que se cumple la intención narrativa.

Carmen Rita Rabell (1997) da las claves para entender este concepto de carnaval que he intentado presentar aquí. La estudiosa distingue entre la idea del carnaval bajtiniano, según la cual, se trata de una burla festiva y no destructiva: en él no hay espectáculo, pues el pueblo se burla del orden establecido por la clase dominante, pero sin quedar excluido de la burla. Esencialmente, desde esta perspectiva, el orden establecido se invierte o se altera, pero finalmente se recupera. La visión carnavalesca de Bajtín es creadora y regeneradora. Ahora bien, según Nietzsche, el carnaval del cual participa el hombre moderno y dionisiaco, es caótico, “no sólo no regenera sino que aniquila toda posibilidad de acción”.²⁴ Aquí se inserta la tradición picaresca a *La guaracha*. La China Hereje espera al senador Reinoso totalmente borracha. El estado de conciencia alterado no se distingue de su conciencia lúcida. Lo primero que “ella piensa que pensó” es usurpar la identidad de Iris Chacón. Lo que ella quiere “SER” es una artista aplaudida como Iris Chacón. Su ambiciosa imaginación la transforma en “La Langosta”, es decir, se pone la máscara de vedette para triunfar. El narrador se ocupa de desinflar la fantasía o aspiración de medro, cuando aclara en qué espacio hará su debut. El cine Lorraine, espacio del vicio en la conciencia popular, destruye cualquier posibilidad de crecimiento o regeneración. Borracha hace un “cerebrito” con los macharranes de sus primos de La Cantera. Pero aquí, el narrador se distancia totalmente de la acción pornográfica, coloca una cámara entre el espectador-lector y la escena que narra, el lenguaje se vuelve técnico, y para la protagonista del “cerebro”, gozar es sólo un recuerdo. En él, el disfraz del sexo es también una negación: realmente está sola mientras espera al Viejo, que no llega. El humor grotesco en esta novela aparece en la parodia, la exageración, el lenguaje soez, la intertextualidad, la heterología (sobre todo, en el caso del Senador Reinoso), y la repetición de un estribillo que afirma el opuesto de la realidad novelesca. La guaracha que se escucha ininterrumpidamente, realiza la misma función que la “matraca” de Justina. En ambos casos, hay una disparidad entre el tono humorístico y la realidad que le sirve de referente. Carmen Vázquez (1994) cita un fragmento de la tesis doctoral de Luis Rafael Sánchez, al referirse al humor brutal de algunos pasajes de la novela,

²⁴ Carmen R. Rabell. “Carnaval, representación y fracaso en *El Buscón*” en *Revista Chilena de Literatura*, 51, 1997, p 61.

y al hablar de su concepción de lo grotesco y lo cruel a partir del cuento de Emilio S. Belaval, "...la miseria extrema que condena la animalización y que tiene su modelo precedente e ilustre en el tremendismo y el feísmo propuesto por la novela picaresca... la crueldad literaria cumple generalmente, el deseo de una reparación del estado de crueldad descrito: en lo horrible, en lo cruel, en lo repugnante se concibe la necesidad de su remedio o alteración social".²⁵ Primero, para L.R. Sánchez, la novela picaresca aparece como modelo de lo grotesco. Segundo, el uso del humor repugnante dirige al lector moderno a plantearse posibles soluciones. Al llegar a esta consideración, se separa de los enunciadores conversos y bufonescos del siglo XVII, quienes vivieron acosados por la ignominia de las castas y el dinero. Según aquella visión de mundo, acusar y esconderse era una forma de vivir. Más bien, aprendieron a sobrevivir en la insolidaridad. Sánchez, en *No llores por nosotros, Puerto Rico*, resume el espacio del enunciator puertorriqueño contemporáneo:

Testigo de los miedos y las cobardías, de los heroísmos aplastados y los sacrificios sin aurora, de la sacralización de la ciudadanía norteamericana, el escritor, el artista puertorriqueño se asume como vate, como oráculo, como reló, como impugnador cotidiano. ... Ese acto de vigilancia y de grito supone el mayor de los prodigios. Porque la vida en una colonia donde los atropellos se desfiguran, lleva a la alucinación. Sí, el hambre puertorriqueña tiene otra cara, la persecución otras armas, las dificultades otros pasos de servidumbre".²⁶

Parecido el panorama, excepto en algunas circunstancias, a la España del siglo XVII y a los prodigios que produjo su literatura. Sin embargo, "el feísmo picaresco" de *La guaracha* no es un acto de insolidaridad, como el de las castas perseguidas; no se divierte a unos degradando a otros o a sí mismo; es la voz de un "impugnador cotidiano", quien seguramente no bailó al ritmo de la guaracha, cuando se dio cuenta de que "el país no funciona".

La lectura de *La guaracha del Macho Camacho* desde los códigos de la novela picaresca revela toda una gama de posibilidades comparativas. Los personajes femeninos picarescos se apropian de su espacio novelesco, modelando un espacio real. En él, intentan medrar o progresar utilizando su sexo, su cualidad de parleras y su ingenio. Los hombres que las conciben anulan esas aspiraciones de progreso a través de la misoginia y la autodegradación. Las pícaras barrocas estaban marcadas espiritualmente, por su linaje converso, y físicamente, por la sífilis. La pícaro moderna está marcada por su mulataje y su marginalidad social. En el caso de la China Hereje, se ha perdido la palabra como instrumento para medrar. La enajenación social que domina a la cultura y a la historia contemporánea, la convierten en una "derrotá" desde sus inicios.

²⁵ *Op. cit.*; p. 165.

²⁶ Luis Rafael Sánchez, "Literatura puertorriqueña y realidad colonial" *No llores por nosotros Puerto Rico*. Hanover, Ediciones del Norte, 1997, pp. 171-172.

Sin embargo, en la medida que está consciente de su condición social, y de que los grandes, que no están ya obligados por la “grandeza de dar”, están dispuestos a consumirlo todo, se convierten en vendedoras de su sexualidad.

En *La guaracha*, al igual que en *El Guzmán* y *La Pícara*, “todos mienten y todos trampean”. Entre los personajes de la marginalidad (aquellos que venden su sexo y patrocinan la guaracha) y los personajes de la alta jerarquía isleña (aquellos que lo compran o lo niegan, los detractores), no hay grandes diferencias. Se esconden detrás de máscaras que esconden, a su vez, una psiquis deformada. La palabra no comunica, ni siquiera es ya un instrumento de la anomia: La China es sólo gesto y meneo, a ella “todo psss”; las palabras del senador, ampulosas y rebuscadas, terminan siendo “pendejaces y friquiterías”; Benny usurpa el lenguaje religioso para masturbarse y llena sus vacíos lingüísticos con interminables “o sea”; Graciela es el superlativo de lo imposible (finísima, elegantísima, etc.) y la negación de la palabra que la conecte con la realidad; y el Nene sólo babea, no tiene palabras. Doña Chon representa un caso distinto y se aleja del panorama enajenante de los demás personajes. Sólo ella se salva porque, según el narrador, “es más buena que el pan”.

Otro elemento que he tenido en consideración para proponer a la China Hereje como personaje picaresco, es la circunstancia histórico-social que genera este tipo de literatura. El barroquismo de la época es producto de la tensión, la inestabilidad, “la edad conflictiva” según Américo Castro. En el Puerto Rico contemporáneo, se traduce en las manifestaciones de una economía consumista y dependiente. Mientras en los grandes centros urbanos conviven o malviven una multitud de pobres quienes cargan con los estigmas de la marginalidad. Estos elementos justifican el concepto de supranacionalidad que propone Guillén (1971); así, la historia económica; el uso de la heterología; la conciencia de que las palabras no corresponden a la realidad; la artificiosidad del discurso; el cuerpo, como instrumento de medro; la relación con el trabajo; la aspiración de insertarse en un mundo del cual han sido desplazados; y el pícaro o la pícara, como producto social, construyen la novela picaresca. Por ello, proclamar que “se ha llegado a la cumbre de toda buena fortuna” equivale a afirmar que “la vida es una cosa fenomenal”.

Ceida Fernández Figueroa
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

BIBLIOGRAFÍA

- Barradas, Efraín. "¿Quién canta *La Guaracha*?" *Para leer en puertorriqueño. Acerca de la obra de Luis Rafael Sánchez*. Editorial Cultural, Río Piedras, Puerto Rico 1981. pp. 105-128.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. *El concepto del género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela, Monografías da Universidade de Santiago de Compostela No. 167, 1992.
- Cruz, Anne J. "Sexual Enclosure, Textual Escape: The Pícaro as Prostitute in the Spanish Female Picaresque Novel" *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1989. pp. 135-159.
- De los Reyes, María de los Ángeles. "Subjetividad, mujer y novela picaresca: El caso de las pícaras" *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*. 6, 2, 1994. pp. 131-149.
- Guillén, Claudio. "Toward a Definition of the Picaresque", *Literature as System. Essays*, New Jersey, Princeton University Press, 1971. pp. 71-106.
- López de Úbeda, Francisco. *La Pícaro Justina*. Edición de Antonio Rey Hazas Madrid. Ed. Nacional, 1977.
- Molho, Maurice. "¿Qué es picaresmo?" *Edad de Oro*, 2 1983, pp. 127-135.
- _____. "El Pícaro de nuevo". *Modern Language Notes*, 100, 1985. pp. 199-222.
- Oltra Tomás, José Miguel. *La parodia como referente en La Pícaro Justina*, Ed. Institución Fray Bernardino de Sahún. León, España. 1981. pp. 45-103.
- Rabell, Carmen R. "Carnaval, representación y fracaso en *El Buscón*", *Revista Chilena de Literatura*, 51, 1997, pp. 59-79.
- Ricapito, Joseph V. *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*. Madrid, 1980.
- Rico, Francisco. "Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca" *Edad de Oro* 3, 1984, pp. 227-240.
- Rivera de Álvarez, Josefina. "Literatura testimonial y desacralizadora" *Literatura puertorriqueña su proceso en el tiempo*. Ediciones Partenón, Madrid. 1983, pp. 650-663.
- Sánchez, Francisco y Spadaccini, Nicholas. "La picaresca desde el pensamiento de Maravall" *Ideologies & Literature* 3:1 Spring 1988, pp. 7-33.
- Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Argentina, Ediciones de la Flor, Argentina, 1994.
- _____. "Literatura puertorriqueña y realidad colonial" *No llores por nosotros Puerto Rico*. Hanover, Ediciones del Norte, 1997, pp. 167-179.
- Vázquez Arce, Carmen. "La Guaracha del Macho Camacho, otros sonos calenturientos". *Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez*. Argentina, Ediciones de la Flor, 1994, pp. 162-171.