

LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ Y LA CULTURA TARDOMODERNA DE LA PSEUDOCOMUNICACIÓN

Resumen

La *Guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez es probablemente la novela más notoria de la literatura puertorriqueña del siglo XX. Trata esta obra de una cultura estancada, la metáfora de un tapón de automóviles, casi una versión postmoderna de una "charca". Se obtiene con ello un juego intertextual con *La Charca*, la clásica novela naturalista de Manuel Zeno Gandía. Los personajes en la novela de Sánchez son inmovilizados no sólo por un auto, la radio, el teléfono (la cibercultura), sino por el performance hipnótico que el guaracheo le impone a todos (lo que obedece a las demandas masmediáticas de la cultura). Esta situación no permite a los personajes salvaguardar el símbolo nacional: el infante aplastado por el auto (el cibernético Ferrari) a finales de la novela. Se persiguen aquí las ideas de "semiosfera" del teórico ruso Yuri Lotman.

Palabras clave: Luis Rafael Sánchez, literatura puertorriqueña, cibercultura, masmediático, semiosfera

Abstract

Luis Rafael Sánchez's *La guaracha del Macho Camacho* (1976) is probably the most notorious narrative piece of the 20th Century Puerto Rican literature. *La guaracha* is about a stagnated culture, a metaphoric traffic jam, an almost postmodern version of the "charca" (swampy waters), following an intertextual play with *La charca* (1994), a classic novel written by the naturalist Manuel Zeno Gandía. The characters of Sánchez are immobilized not only by the car, the radio, the telephone (the cyber-culture), but mainly by the hypnotic performance that the guaracha music imposes to all (which embeds the demands of the mass media culture). This situation does not permit that the characters safeguard the national symbolism, the infant smashed by a car (the cybernetic Ferrari) at the end of the novel. This paper also follows the ideas of the semiosphere of Russian theorist Yuri Lotman.

Key words: Luis Rafael Sánchez, Puerto Rican literature, cyber-culture, mass media, semiosphere

La crítica, en general, ha destacado la resonante carnavalización que codifica, de manera muy particular, el plano de expresión formal en *La guaracha del Macho Camacho*. No le ha prestado tanta atención, sin embargo, a la interacción de ese plano formal con el nivel del contenido. Si bien sobresalen las voces del narrador y los personajes, la acción y el asunto de la trama quedan

en un no tan reconocible nivel secundario. Se trata de un proceder narrativo que confiere a la novela una capacidad para comunicar muy distinta a como lo había venido realizando la novela tradicional en Puerto Rico. De ahí que el dominante guaracheo del discurso, con toda su polifonía de voces (de los personajes, del narrador, del disc-jockey o locutor), intercepte la capacidad que podría tener el lector (real) para distinguir de manera transparente aquello que en verdad está ocurriendo. Y resulta así aun cuando el lector se entere de que los personajes se encuentran inmovilizados (estancados) por un ataponamiento de autos, o por algún tipo de espera.

Pero desde una lectura más atenta, bien podemos afirmar que en su dialéctica entre estancamiento que obliga a la espera, y la vertiginosidad que anima al guaracheo, la novela podría proponernos las siguientes interrogantes: ¿Cómo escapar del tapón y de la radiofónica intoxicación y lanzarse por el sendero que permitiría liberarse de la fuerza contagiosa del guaracheo?; ¿y en el escape, cuándo frenar para detenerse a reconocer con plena consciencia el aplastamiento del niño (que ocurre a finales de la obra)? El narrador mismo nos ha dicho que el incontenible ritmo de la guaracha no permite frenar: "porque la guaracha del Macho Camacho solicitaba mediante soplido trompetero un danzado desenfreno" (301).¹ La novela, sin embargo, se resiste al mandato guarachero y frena en un final elocuente y de gran significación en lo referente a la simbología de la tragedia del niño. Se trata del momento en que el narrador puede abandonar el juego y vacilón antinovelescos y dirige la atención hacia el relato (el drama del niño) de mayor envergadura simbólica, ética e histórico-social. No obstante, muchos lectores podrían pasar por alto el fatal acontecimiento de la muerte del niño, o simplemente no tendrían a bien el reflexionar sobre el mismo, como de manera tan irresponsable lo hace Benny.

La novela comienza con la escena de una mujer (la China Hereje) que espera en un apartamento a su amante, el senador Vicente Reinoso. Este, por otra parte, se ve inmerso en un ataponamiento de automóviles, en camino precisamente a encontrarse con su plebeya amante (la China Hereje). Por otra parte, la refinada esposa de Reinoso, Graciela Alcántara, se encuentra en el vestíbulo del consultorio médico, en espera de ser atendida por el siquiatra, el Dr. Severo Severino. Sumergido en el tapón también encontramos al hijo de Vicente y Graciela, Benny. Para salir del tapón se lanza por un atrecho, y en el escape termina aplastando con su Ferrari al nene hidrocéfalo, hijo de la Madre. Ésta lo había dejado en la calle, soleándose, bajo la recomendación del Viejo (Vicente), y pese a las protestas de su vecina doña Chon. Mientras todo esto ocurre a las 5:00 de la tarde de un miércoles, el país completo se encuentra acaparado por la radiofónica emisión de la guaracha del Macho Camacho, titulada "La vida es una cosa fenomenal". A la misma vez, el narrador aprovecha para contarnos ciertos antecedentes de los últimos meses, como el momento

¹ Cito de la edición (con Introducción) de Arcadio Díaz Quiñones: *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, Madrid, Cátedra, 2000.

en que la China Hereje y el senador Reinoso se conocen en un supermercado, así como también se nos refiere a pasados acontecimientos (presentados de forma acronológica): las bombas colocadas por Benny, junto a ultraderechistas, en la Universidad, una prostituta agredida por Benny y sus amigos, las relaciones eróticas de la China Hereje con los primos trillizos, la suntuosa boda de Vicente con Graciela, y su posterior y frustrada vida matrimonial.

Todos estos sucesos aparecen amalgamados en un discurso novelesco en el que interviene un narrador omnisciente que no repara en expresar abierta y sarcásticamente, ya de manera culta u obscena, sus opiniones y comentarios.² En muchas ocasiones este narrador interpela a sus propios personajes y al lector y mezcla sus proposiciones con las de aquéllos. Pero más allá de este narrador, es el autor (o hablante) implícito de la novela quien se instala en una vertiente crítica ante el torrente de signos visuales y auditivos que han creado un espectáculo gigantesco. Se trata de una semiosfera³ que ha inundado la vida toda, exhibiendo una producción instrumental (radios, autos, teléfonos) y un consecuente consumo de signos que no poseen como fundamento necesariamente lo que el mundo moderno había proclamado como humano y vital (la reflexión sobre lo profundo y sublime del ser). La obra, en ese sentido, ha retenido las disidencias vanguardistas y experimentales más complejas de la novela del siglo XX, especialmente las del *post-boom*, y ha adoptado con ironía las formas populares que manipula la cultura masmediática de la última mitad de ese siglo.

El crítico Juan Otero Garabís ha señalado que: "El plano de la lectura de una novela de alta cultura es el espacio que posibilita la reflexión social de la que carecen los personajes. Al vacilón intrascendente de 'La guaracha', se propone el placer trascendente de la escritura y la lectura de *La guaracha*: el placer de la comunidad letrada".⁴ Este mismo crítico también nos advierte que en

² Hay momentos en que el narrador se expresa abiertamente sin sostener la mimesis de la novela tradicional: "el sol cumple aquí una *vendetta* impía, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido: aquí en Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas" (p. 105). Es un ejemplo de comentarios que identifican criterios del narrador no necesariamente ligados en la inmediatez a lo que acontece en el relato, en la ficción. Están más bien vinculados a la alegoría política que después de todo persigue el autor de la obra. En su performatividad este narrador articula como un *stand up comedian*.

³ La noción de que el eje principal de cualquier sistema semiótico no es el signo aislado, sino la relación que existe al menos entre dos signos, lleva al criterio de que el punto de partida resulta ser no el modelo aislado, sino el campo de significación. Esto llevó a Yuri Lotman a proponer el concepto de semiosfera —*La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Tomo I, Madrid, Cátedra, 1996. Mucho de esto fue previsto por los frankfurtinos, pero con un gran rechazo a la nueva semiosfera masmediática (comunicativa) que, montada en la revolución industrial, continuaba desarrollando el capitalismo del siglo XX. Luis Rafael comparte en gran medida la aversión al mundo de la modernidad informática y mercadeable.

⁴ Juan Otero Garabís, *Nación y ritmo: "descargas desde el Caribe"*, San Juan, Ediciones Callejón, 2000; p. 74. Sobre esto habría que advertir que los personajes de *La guaracha* están dominados por el signo de la informática que manipula la señal como estímulo sensorial (auditivo, primordialmente).

su novela Sánchez sigue en mucho a los teóricos de la escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Marcuse) para representar la cultura de masas de la sociedad puertorriqueña que se comienza a gestar a partir de los años 50 (pp. 81-83). Sobre todo, y siguiendo a varios críticos, nos recuerda que la guaracha que se escucha por la radio representa, como en *La Charca* de Zeno Gandía,⁵ una "peste" o "epidemia" de la que nadie se escapa. Pero esta vez la charca resulta en ese vigoroso mundo sonoro donde dominan los medios de comunicación y la cultura de masas.

Si bien la guaracha es como una charca, no lo es cual cuerpo de aguas estancadas, pues en su turbulencia sonora la guaracha posee la fuerza de un río. La analogía es contraria a la división que se establece entre charca y río en la novela de Zeno: "(...) cuando la guaracha del Macho Camacho 'La vida es una cosa fenomenal' se metió en su casa con la fuerza de un río desbordado". Así se expresa el narrador cuando Graciela quiere despedir a los sirvientes porque escuchan la guaracha, y su marido se lo impide. Le recuerda éste a su esposa que ha sido el populacho guarachero quien lo ha llevado al Senado (p. 291).

La guaracha resulta así en un texto que asalta y paraliza mediante el poder auditivo, para secuestrar la atención de la sociedad. No contagia con una enfermedad en el sentido positivista, pero sí transmite una fetichización del megasigno de control cultural, derrama una "infecciosa" semiosfera de un nuevo Poder comunicativo (más bien informático) que culmina en el ruido y la entropía (en una virtual charca de "aguas" estancadas, ataponadas, sin salida). Vehículos materiales distintivos de ese poder, los autos de Reinos y Benny, fungen como signos de la sociedad de la super-producción comercial que, pese a su ordenamiento y organización, culmina en la entropía, en la desorganización manifiesta mediante la paralizante charca-tapón. El autor, por su parte, aprovecha ese suceso para revelar, no el momento de la producción de la mercancía (del auto, la radio, el teléfono, p. ej.), sino la capacidad de esta actividad para convertir la vida en espectáculo y en actuación (*performance*) que distrae y cautiva. Si en *La charca* el trabajo y el goce estaban separados y aquél impedía éste, en *La guaracha* la producción es seguida por un gozoso *performance*. La productividad y la resultante espectacularidad convoca, entonces, a la creación de nuevas subjetividades, a inaugurales sujeciones e inusuales adiestramientos del lenguaje y el desco. De esa manera, el ataponamiento de autos y la exposición de las irreprimibles fuerzas descantes de los personajes devienen en la mayor estrategia del autor para representar ese megamundo y sus nuevas identidades y modos de comunicar. Y esto ocurre pese a la gran

El narrador y el autor implícito dominan el signo hermenéutico y simbólico que requiere una semiosis más compleja y moderna (y es aquí donde tiene sentido el acto de novelar).

⁵ Manuel Zeno Gandía, *La charca*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1971. Ver libro de Otero Garabís; p. 80.

susplicacia y abyección tecnofóbica con que el autor percibe el mundo de la mega-comunicación y la cibernética.⁶

Al igual que el crítico José Juan Beauchamp, podemos argumentar que Sánchez toma el lenguaje propagandístico de los medios de comunicación (de esta nueva esfera de Poder informático) que cautiva al público y lo convierte, también, en mercancía de consumo para dar un atractivo y convocatoria muy particulares a la novela. Pero esta transferencia la realiza de manera distinta a los que gozosamente tararean la guaracha que promueve el locutor en la radio. Frente al vacilón enajenadamente desenfrenado, el autor de la novela propone la ironía, la parodia y la carnavalización menipea del discurso que se acerca más a una visión valleinclinada de la comunicación literaria. Según Beauchamp: "Lo que ha hecho Luis Rafael es 'meterse en la 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 las 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".⁷ No obstante, no debemos pasar por alto que la ironía que maneja Luis Rafael Sánchez coloca su arte vanguardista (el arte literario) en cierta desventaja y resguardo frente al otro arte populista (sobre todo el sonoro) de los medios de comunicación. Esta última expresión contribuye más la propagación de una enfermiza y patológica epidemia o peste (no de efecto endeble, sino de poderío abarcador) que al alcance de un arte emancipador, de una expresión moderna del arte culto en el cual en el fondo el autor cree y desearía continuar.

Esta visión de una sociedad acaparada por una epidemia que se propaga mediante las imágenes, letras y sonidos comercializados contrasta con la otra representación presente en el trasfondo de la obra (y que es más propia del discurso literario tradicional): la patología del cuerpo enfermo de la infantil puertorriqueñidad que se expresa mediante el Nene (el hijo de la China Hereje)

⁶ La guaracha recoge el momento en que la cultura puertorriqueña de los años 70, monta la economía de la informática (más colonial aún), sobre la economía de la producción colonial, que un poco más adelante se convierte en la cultura de la información masiva, mercadeable y globalizada. El autor de la obra adopta una perspectiva en que todavía no se han internalizado y aceptado estos cambios, pero sí prevee sus adversas consecuencias para la cultura letrada. Sobre aspectos ciberinformáticos véase el libro de Alejandro Prisciletelli, *Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*, Buenos Aires, Paidós, 2002. La guaracha capta la metáfora de lo cibernético al concebir que la conducta de muchos de los personajes es estimulada por lo que representan los autos, radios, teléfonos, televisores. La novela misma parece un hipertexto (muchas ventanas) de una computadora.

⁷ José Juan Beauchamp, "La guaracha del Macho Camacho. Lectura política y visión del mundo", (P. 171). En el libro de N. Hernández Vargas y D. Caraballo Abreu (eds.), *Luis Rafael Sánchez: Crítica y bibliografía*, Río Piedras, Editorial de la U.P.R., 1985; 155-205. Más inclinado a la perspectiva de estudios culturales es el estudio de Arnaldo Cruz Malavé, "Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez's *La guaracha del Macho Camacho*", *Latin American Review*, 13, 1985; 35-48.

y que sí se relaciona con lo endeble, débil y presto a fallecer. Se trata de una enfermedad y patología de mayor temporalidad retrospectiva, por lo que mantiene relaciones intertextuales (e ideológicas) con un motivo literario que ha perdurado a lo largo de más de un siglo. Ya desde *La charca* de Zeno Gandía se nos ofrece el símbolo de la imposibilidad de sanear el cuerpo infantil de la cultura puertorriqueña; ello mediante el cuerpo anémico del nieto de la vieja Marta, el cual finalmente muere para contribuir aún más al cuadro pesimista de una sociedad enferma, imposible de sanear. Esta visión social ha tenido continuidad en relatos como "El niño morado de Monsona Quintana" de Emilio S. Belaval, "En el fondo del caño hay un negrito" de José Luis González, "Los inocentes" de Pedro Juan Soto (entre otros).⁸

Estamos, ante todo, frente a una novela en la cual se ha perdido contacto con el héroe y las acciones arquetípicas de la cultura y con la posibilidad de alcanzar o de fallar en el encuentro de algún tipo de liberación ante las fuerzas adversas de la cultura. Es decir, la obra ya se ha desprendido en gran medida del metarrelato de liberación nacional y sus moralizaciones, y del discurso que apela a una posible trascendencia en la cultura. Mediante la significación de la muerte del niño, la novela rompe sus posibles ataduras con ese relato de la redención nacional. Se trata de una cultura en la que ya no hay heroicidad (ni novelar) posible dentro de la gesta de la gran familia nacional.

En *La guaracha* se ha ingresado ya en el protagonismo de una vigorosa cultura masmediática. En esta cultura, los individuos no se enfrentan a otros sujetos y sus proyectos sociales (ya burgueses o proletarios) sino a deshumanizadas fuerzas (semiosferas) informáticas y cibernéticas. Quizás la mayor complejidad con que se encuentra Sánchez es que la guaracha, como género musical, forma parte de la cultura de entretenimiento rápido y superficial, mientras que la novela como género pretende ser (y es) mucho más que este tipo de transmisión y consumo. Además de ocuparse de la diversión, la novela (como género moroso) comprende exégesis, hermenéutica y problematización ideológica y cultural (construcciones éstas de la conciencia moderna y sus epistemologías). Se relaciona este proceder precisamente con el ver (como metáfora), con el contemplar como capacidad (meta)cognoscitiva de la novela moderna.⁹

⁸ *La charca* nos refiere al nieto de la vieja Marta, al "chicuelo" que Inés Mercante salva de ser arrastrado por la corriente del río (cap. vi), y al hijo de Juan del Salto, que se encuentra en España. El primero representa el cuerpo enfermo de la puertorriqueñidad otreica, el segundo, la esperanza salvadora, y el tercero, la consciencia alerta y salubre (aunque incierta y ausente) de la nacionalidad criolla.

⁹ Sobre estos aspectos, véase "Del ritmo en clave de un disco rayado: *La guaracha del Macho Camacho* en un pentagrama", de Fernando Feliú, en *Revista de Estudios Hispánicos*, Año XXVII, Núm. 2, 2000; 223-240. Sobre la significación de la mirada como metáfora cognoscitiva de la modernidad ver de Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993. Bien podemos decir que en esta novela, el autor, pesa a su voyeurismo, siente haber perdido el poder narrativo desde el espacio panóptico del narrador y el autor implícito (que es el logos de la novela tradicional) y que es asediado por el poder de la *techné*

Luis Rafael se revela, como nadie en la literatura puertorriqueña del siglo XX, cual creador consciente de que el lenguaje no es sólo imagen con significado, capaz de proyectar, reflejar las cosas del mundo, sino que también es significante, sonido, mecanismo verbal que debe ser captado como lenguaje, como forma antes que como contenido. Se trata de uno de los encuentros de la modernidad del siglo XX que se intensifica con los vanguardistas (surrealistas, cubistas, dadaístas, futuristas). Por eso, la novela, además de ser imagen del mundo, es sonido, mecanismo discursivo. Se relaciona miméticamente con el mundo moderno de la ciudad, sus máquinas y ruidos —junto a las poses en serie y cinemáticas; sus imágenes simultáneas y vertiginosas— que llevan a la artificiosidad, al simulacro y el espectáculo. La mirada no sólo se dirige a lo que ocurre en el mundo sino al lenguaje que rinde cuentas de tal, al sonido y a la imagen (íconos) antes que al concepto denso a que refiere el lenguaje natural. Se trata de dar relieve al lenguaje en su capacidad sonora y que irónicamente puede ir en contra de lo que se ve; esto es: oculacentrismo versus fonocentrismo. De aquí que en *La guaracha*, Sánchez se enfrente a una semiosfera, una epidemia de signos (superficialmente) visuales y auditivos que han creado un espectáculo gigantesco (como el del desbordado río de *La charca*) que ha inundado la vida toda, que ha llevado a una producción y un consecuente consumo que no poseen como fundamento necesariamente la adquisición de lo que el mundo moderno había proclamado como humano y vital (lo sublime). En esto se expresa, pues, una pulsión de muerte antes que de vida, y ello es precisamente lo que provoca un cataclismo en que queda demostrada la imposibilidad de otorgarle vida funcional al niño; de lo inútil de ubicarlo dentro del orden simbólico de la protección del padre (el-nombre-del-padre a que se refiere Lacan y el ingreso a la Ley y el lenguaje de la cultura) que se expresa, además, por la insistencia patriarcal a colocarlo en el escenario natural del sol.

La exigencia ocular del autor contrasta con la limitada capacidad de los personajes de *La guaracha* para "ver". De manera similar a la radiofonía (la charca auditiva), la corta mirada se muestra hipnotizada, cautivada y fetichizada por el objeto que podría provocar el goce más cercano al presente. Es una mirada que carece de reflexión y de capacidad de contemplación profunda hacia la subjetividad del otro. Antes que encontrarse con un ser otreico que permita entablar una dialéctica humana, lo que encuentra la mirada de los personajes es una mediación entrópica hacia la cual se dirige narcisistamente el deseo: hacia el automóvil, la imagen cinemática o televisiva, al compulsivo tono cancioneril o esloganescos. En vez de profundidad y submersión lo que obtiene la corta mirada de los personajes es algún tipo de superficialidad, de simulacro

fenomenal de la sonora y cibernética ciudad. En gran medida el autor tiene que entregarse, como Odiseo, al cántico de las seductoras sirenas, pero sin ser sujetado por sus acompañantes. Y cede, como nos ocurre a todos, a la interpelación de las voces de las sirenas guaracheras. Mas la entrega del autor es, en el fondo estratégica, irónica y rabiosa.

o espectacularidad, de signo que intercepta la capacidad de establecer contacto con la ideologizada problemática individual o social. Así de superficial y espectacular es para Benny, a finales de la obra, el acto de aplastar el niño hidrocefalo que no alcanza a mirarse en el espejo ya quebrado (lo que señala también la incapacidad de éste para reconocerse como un todo con conciencia racional).

Y por su parte, un (anti)héroe como el Macho Camacho no puede cumplir con la mirada que demanda el autor por encontrarse tan obsesionado por los sonidos cancioneriles de la moderna ciudad. No lo anima la capacidad de emplear a niveles significativos y complejos el discurso del logos y la razón.¹⁰ Cree haber triunfado por el hecho de haber salido de la pobreza mediante la composición del texto cancioneril que aparece al final de la novela. Camacho es el héroe del goce desideologizado, del goce anterior al discurso cognoscitivo (del saber). Persigue la euforia de la compulsiva repetición masmediática que prescinde de la reflexión significativa, y ello porque la razón no es ejercida por un sujeto pensante sino porque es orquestada por un objeto cibernético (el auto, la radio). Algo similar le ocurre a Benny, quien es absorbido por el fetichismo de la sociedad comercial y el goce cosificado en el auto Ferrari, y tanto que a finales de la obra no logra escuchar los lamentos y asombros de las mujeres ante la muerte del niño (p. 311). La ironía del autor ante el mundo de la audición que relega la mirada profunda es amplia. (Es como si los poetas que fueran expulsados de la República de las Letras hubiesen regresado, pero esta vez como pseudocantantes).

Ya Emilio Díaz Valcárcel comenzó a enfrentarse mediante su narrativa a estos problemas en los que el sujeto humano pierde el control y se le coarta la capacidad de realizar algún tipo de praxis guiada por la racionalidad y la sensibilidad. En su novela de 1966, *El hombre que trabajó el lunes*¹¹ Díaz Valcárcel nos brinda a un simpático protagonista inmerso en el mundo de la modernidad comercial sanjuanera de los años 60. Transita este sujeto por una serie de peripecias absurdas y antiheroicas, en un mundo dominado por las finanzas, donde la cultura criolla ha quedado atrás y se ha perdido contacto con la naturaleza y los valores que responden a las necesidades humanas más vitales. Se trata de la cosificación del ser humano (Gustavo, se llama el protagonista) que ha sido desarraigado de sustratos vitales y que a finales de la obra lo vemos

¹⁰ Con amplia ironía así lo deja ver el autor implícito de la obra mediante el discurso de su disc-jockey: "Y SEÑORAS Y señores, amigas y amigos, el inmedible popularismo es el Macho Camacho en persona, el que tiene la fiebre de estar encima, el que pone a mirar la vida desde cerca y desde lejos y la vida mirada desde cerca y mirada desde lejos es, es, es, cómo decirlo de manera que dign diciendo lo que la vida es. Bueno, señoras y señores, amigas y amigos, yo no soy un Macho Camacho que es un filósofo de los sentimientos que sienten. Pero tengo el *feeling* de la vida apretada, de la vida comeable"; p. 215. Sepultada por esta esfera pública de la comunicación del goce "comeable", queda la esfera semiprivada y hermenéutica (novelesca) de lectores cultos que el autor implícito echa de menos.

¹¹ Emilio Díaz Valcárcel, *El hombre que trabajó el lunes*, Hato Rey, Editorial Cultural, 1966.

con la esperanza y alegría de, al menos, poder regresar al seno familiar. Todo lo demás parece quedar perdido en un día de trabajo sin sentido y absurdo. En ese mundo comercial, el sujeto pasa a ser un objeto más —y ello la obra lo capta con profunda ironía y humor—, arrojado a la movilidad social que lleva a la miserable e insensata sobrevivencia cotidiana incapaz de dar apertura a procesos humanos significativos. En ese sentido, quedamos frente a una obra que mediante sus contenidos muestra una ruptura con la literatura anterior (la de los años 40 y 50) y que ya no se aferra al metarrelato que se refugia en lo nacional. La obra, no obstante, no ha acudido todavía a la agresión contra su propio lenguaje y discurso como muestra del deseo de ruptura con ese metarrelato nacional que aún no es capaz de verse críticamente a sí mismo. Interesante resulta que a finales del relato Gustavo regrese a su hogar con la esperanza de reunirse con su esposa y su esperado hijo. Se mantiene, de ese modo, la metáfora que apela a la unidad de la gran familia puertorriqueña y de la continuidad de la lucha mediante la esperanza en el infante saludable.

Como sabemos, la metáfora del niño también la encontramos en *La guaracha*, pero con una significación ya catastrófica. No obstante, y pese a la aparición del perturbador ataponamiento de automóviles, no escuchamos en la novela de Valcárcel las nuevas emisiones cibernéticas (radiofónicas) de la moderna ciudad, las mismas que sí se apoderan en gran medida de la novela de Sánchez como nunca antes había ocurrido en la literatura del país. El protagonista de Valcárcel es el blanquito profesional de la ciudad, quien no tiene oído para las voces proletarias de la cultura popular y sus implicaciones que llevan a problematizar la literatura de la elites letradas de la alta cultura o modernidad del Puerto Rico de mediados de siglo XX. Se trata de la cultura letrada que se genera a partir de los años 30 y que no se criticará hasta los años 70, principalmente con la aparición de la generación de *Zona de Carga y Descarga*.

Mas pese a los ofuzcamientos que ofrece su textura verbal, *La guaracha* trata de un ataponamiento simbólico que detiene o afecta a todos los personajes. Por encima del contenido se destaca la movilidad y prestidigitación discursiva, el "performance" o espectacularidad enunciativa de un narrador irónicamente animado por el goce y la guachafita del guaracheo, arriesgándose a que la significación de su discurso quede también atrapada en la intermitencia de lo liberador o secuestrador de esa cultura. Encontramos en esta novela, ante todo, a un autor dispuesto a escuchar la nueva modernidad popular puertorriqueña. Una modernidad que atrapa no del modo objetivamente realista, sino atrapándola a su modo para moldearla dentro de una inaugural forma expresiva definidora del nuevo letrado puertorriqueño y sus paradójicas afinidades populistas. De ahí que Sánchez se ocupe primeramente de escuchar en puertorriqueño para luego, como dice Barradas, "leer en puertorriqueño".¹² Se alcanza así una

¹² Efraim Barradas, *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Rio Piedras, Editorial Cultural, 1981.

intermitencia entre el sonido y la letra de la cultura para conferirle a la literatura una nueva modalidad, una resonante modernidad literaria. De aquí que nos refiera a la metáfora de personajes que escuchan la radio mientras están atrapados en un tapón o mientras están en algún tipo de espera, y que reaccionan a la fama de la guaracha del Macho Camacho. Sólo doña Chon aparece atareada en sus afanes culinarios, y en cierto estado de sospecha y vigilia ante la situación del niño y de la cultura en general. En esta situación de entrapamiento o espera —nos parece sugerir el autor— también aparecen atrapados (y ello a nivel referencial de la cultura puertorriqueña) los lectores reales de la obra. Si algo sabe el autor de *La guaracha* es que se encuentra en una cultura formada como radioescuchas y no en una comunidad de sujetos cultos (con otra capacidad para interpretar la cultura, como lo exigía Pedreira).

No debemos pasar por alto que, por medio de la neurótica Graciela Alcántara sí se revela un nuevo tipo de lectura, pero ya dada a la frivolidad cosmética y performativa de la sociedad globalizada (la que además de crear las revistas *Time* y *Vanidades* crea el Ferrari). Queda por ver qué alcance posee la novela para interceptar la alienación que ofrecen los signos de la cultura comercial y cuán capaz es de impulsar una actitud de reflexión ante la posible seriedad de la cultura (si es que la tiene), más allá de lo que podría tener de enajenante el vacilón de la cultura de masas o la de las nuevas elites globalizadas que se entretienen con la revista *Vanidades* o que gozan con sus vertiginosas máquinas (el Ferrari). Ante todo, se trataría de adoptar una reflexión que vaya más allá del simple ideograma que propone el “Texto íntegro de la guaracha del Macho Camacho”: “arrecuérdate que desayunas café con pan” (p. 313). La cortedad y llanura en el mensaje y significación de este popular texto que se transcribe a finales de la obra no deja de sorprender. Sobre todo, cuando el mismo no se corresponde, ni en su denotación, con el poder de absorción social amplia que ha alcanzado el guaracheo en la sociedad, según se desprende de la obra. Ambos sujetos sociales (el populista que representa Macho Camacho y el elitista que muestra Graciela Alcántara) han sido burlados por la fuerza de la productividad y oferta de la nueva modernidad performativa.

Por su parte, el autor de *La guaracha* sabe muy bien que se enfrenta ante todo a uno de los *bits* de la modernidad (la guaracha), que compulsivamente estimula el goce inmediato de lo auditivo y prescinde de la reflexión (que se relaciona con la capacidad metafórica de ver). Pese a que el autor desde principios de la obra se instala en el espacio ocularmente voyeurista, se encuentra obligado a relegar a un segundo plano el discurso hermenéutico e interpretativo que anima y le ofrece significación particular a la novela (el que trata de la pugna familiar y la muerte del niño). En tal sentido, se enfrenta al bombardeo de información guarachera y revistera que proviene del indefinido afuera (del Poder masmediático) y que acalla en mucho al discurso letrado desde el cual tiene inevitablemente que articular. El “Texto íntegro de la guaracha” (que

ofrece el autor a finales de la novela) es en parte producción semiótica que difunde el mismo Poder que ha creado la radio, el automóvil, el cine, el consumismo, los clichés y eslóganes enajenantes de la cultura masmediática que unidimensionaliza las conciencias y los cuerpos de los sujetos.¹³ No se olvide que el Macho Camacho proviene de los sectores más indigentes y ha alcanzado su fama precisamente al crear un texto que lleva el ritmo guarachero de las clases populares al medio cibernético que domina lo social (la radio principalmente).

Luis Rafael Sánchez había dado muestras de romper ya para la década del 60, con la elitista escritura de la modernidad na(rra)cional que había dominado desde los años 30. Proviene este rechazo al canon, de sus empatías con la cultura popular, en cuanto ésta se revela para la ideología de la época como un sector social más liberador. Le atrae, sobre todo, el aspecto de la espontaneidad con que el sujeto popular se posa ante el goce corporal tan reprimido por aquella otra cultura, y por su natural y primitivo apego a la voz y al ritmo ancestral. Pero el mismo autor reconoce que no hay tanta mediación simbólica en el texto masmediático (como lo hay en la novela); que el poder ha secuestrado la gozosa voz de la cultura popular, por medio del Macho Camacho. Lo que Sánchez encuentra en el texto de éste es performatividad superficial del goce, del lenguaje-texto con una significación distinta a la acostumbrada. Y como novelista se contemplará, entonces, anclado en el umbral de ambas producciones textuales. Advertirá que el nuevo espacio intrasíquico que ha construido esa sociedad del sonido, la propaganda y la máquina (como el Ferrari) se ha apoderado del sujeto de la cultura, sobre todo del sujeto de la cultura popular con el cual, como escritor vanguardista, en principio, se identifica. De ahí que no pueda darle continuidad, como quisiera, a la tradición de escritores como Emilio S. Belaval y Luis Palés Matos y sus apegos y simpatías con el sujeto otreico —el criollo y el negro— de la cultura nacional puertorriqueña. En este sentido es, que un escritor como Sánchez, y tras reconocer la inminente caducidad del discurso del letrado nacional, se ve precisado a crear una nueva semiosfera novelesca de significación que sea capaz de rendir cuentas del mundo ya tardomoderno que relega el ver, y propone el goce subliminal que ingresa desde el sonido principalmente (tal y como lo ejerce el poder masmediático de la nueva sociedad). La intermitencia y desterritorialización que ofrece la ironía que no se ancla en una significación fija, es el mayor recurso en el nuevo proceder escritural de Sánchez. Ya la novela hispanoamericana y específicamente caribeña del último cuarto del siglo ha tenido que transitar por esos lares. Téngase en cuenta los *Tres tristes tigres* (1970) de Guillermo Cabrera Infante, *De donde son los cantantes* (1967) de Severo

¹³ Sánchez elabora mucho de la ideología de la obra bajo los paradigmas con los cuales los maestros de la Escuela de Frankfurt critican la cultura de la modernidad comercial del siglo XX. Véase el libro de Otero Garabís ya citado; pp. 70-82.

Sarduy y *Solo cenizas hallarás* (1981) de Pedro Vergés.

En este aspecto del discurso de la alta cultura y el de la cultura popular habría que tener en cuenta la protagonista de un drama anterior de Sánchez: Antígona Pérez.¹⁴ Resulta interesante la significación de esta heroína y su defensa de los altos valores patriarcales y tradicionales en un momento en que Sánchez también se había ocupado de personajes desprendidos, metonímicos y marginales en su obra de cuentos *En cuerpo de camisa* (1966).¹⁵ En esta obra se ocupa Luis Rafael de un contradiscurso que, como señala Carmen Vázquez, "surge del habla de los marginados: mujeres, negros, homosexuales, adictos a drogas, prostitutas, que invierten el mundo de la sociedad dominante y, aun del narrador".¹⁶ Se trata de relatos en los que nuestro autor se identifica o distancia con los sujetos otreicos, ya porque han sido carcomidos por los mandatos de los poderes oficiales y establecidos, o ya porque representan las contradicciones de esos poderes de la cultura oficial o en cuanto son víctimas trágico-cómicas de esa sociedad. En estos relatos se representa un sujeto inmerso en problemas universales de la sexualidad, la violencia y la muerte, pero no tanto ya el del mundo criollo sino el del sujeto en transición y en camino a la ciudad más moderna y sus nuevos conflictos. Pero lo que ante todo sí define en estos cuentos a Sánchez es su teatralidad discursiva, el modo de narrar y el nivel formal del discurso que suele mantener en un plano secundario la historia o el relato. Se trata del modo discursivo que es muy propio de la nueva narrativa hispanoamericana de los años 50 y 60 y también de la preponderancia que en la nueva cultura moderna poseen lo sonoro y lo iconográfico del mundo masmediático. Esta perspectiva proporciona al autor implícito de una ironía que le permite estar muy por encima de la identificación romántica con el marginado y el otro, a la vez que se desprende de los interdictos oficialistas y las conductas exigidas por los poderes dominantes que llevan a sus personajes a conductas erráticas. En gran medida son cuentos en que Sánchez ensaya con juegos discursivos que le permiten extender una mirada más allá de los relatos tradicionales empeñados en alegorizar de manera contenidista, simbolista o neo-realista las problemáticas de la identidad nacional. Distantes estamos ya de los modos de narrar de Abelardo Díaz Alfaro, René Marqués y del propio José Luis González. No obstante, en los relatos de *En cuerpo de camisa* Sánchez no se enfrenta todavía de manera consciente a las semiosferas intrasíquicas y sociales de la nueva modernidad de la cultura de masas y los controles masmediáticos como sí ocurre en gran medida en *La pasión según Antígona Pérez*.

¹⁴ Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1998. Hay que establecer una diferencia entre la teatralidad trágica de Antígona y la espectacularidad y performatividad del periodismo y el mundo masmediático que la rodea.

¹⁵ Luis Rafael Sánchez, *En cuerpo de camisa*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1984.

¹⁶ Carmen Vázquez Arce, *Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1994; p. 59.

Si bien en *La pasión* encontramos teatralidad (*performance*) del lenguaje, antes de ello presenciamos a una heroína consciente del enfrentamiento a un mundo degradado por la emergencia del lenguaje informático. Se trata del nuevo discurso informático y espectacular (periodístico mayormente) al cual Antígona se enfrenta al aferrarse a unos valores trascendentes más allá de lo aleatorio e inmanente de esa nueva semiosfera informática. Mediante su caída queda evidenciada la imposibilidad de acercarse a la cultura por medio de la defensa de los contenidos y de los valores universales y trascendentes que caracterizaban a la cultura letrada y patriarcal. Antígona lucha por unos valores universales que se reciben como experiencia desde sus contenidos, desde sus conceptos, a pesar de que aquello que la rodea está dominado por los clichés (las formas) del lenguaje propagandístico y espectacular (Antígona, por el contrario, se define por la teatralidad trágica) de una sociedad más moderna y dispuesta a dejarse seducir por el hedonismo de la vociferante impostura comercial y globalizante. Con la "caída" de Antígona presenciamos el derrumbe de una anhelada modernidad nacional, que ostenta valores intelectuales y absolutos (la dignidad y la justicia fundamentados en las metáforas del padre y la femenina tierra), como medida de enfrentamiento a la relativista y tardomoderna sociedad de los medios masivos y sus alianzas con los nuevos poderes dominantes que han eliminado al antiguo patriarca en que Antígona cree. La "peste" o "epidemia" del guaracheo que encontramos en *La guaracha* es precisamente la que ya ha eliminado el mundo de los valores fijos que con su vida defiende teatralmente Antígona.

Por eso es que en la escritura de *La guaracha* lo que adquiere dominio incontenible es el disfrute de las formas, del sonido, de la imagen narcisista que tiene como referente a sí misma, del escándalo resonante. La celebración casi no permite al hablante de la novela apoderarse de un espacio escritural significativo mediante el cual pueda detenerse a comunicar el lenguaje del logos, de la razón y los contenidos, como en realidad lo hacía su personaje Antígona (y como lo realizaba la novela tradicional; la de Laguerre y Soto, por ejemplo). La obra sí nos deja entrever detrás del guaracheo y de la imagen narcisista el drama de dos familias y de una sociedad (Puerto Rico) en estado general de huelga y paro. Domina a la novela un "tapón", al parecer sin escape, que muestra a cámara lenta las expectativas y los estancamientos simbólicos de varios personajes que tipifican circunstancias muy desesperanzadoras de la cultura tardomoderna de las imágenes y sonidos comerciales y las poderosas máquinas. Bajo este aspecto resonante del discurso (lo que sería la anti-novela) queda sepultada la otra novela de la ciudad, de la calle, la narración del plebeyista drama familiar, especialmente la de la muerte del niño.

Dentro de este contexto, *La guaracha del Macho Camacho* surge en 1976 como una obra que revela un contundente cambio en la modalidad estilística y retórica de la narrativa, fundamentándose para ello, y entre otras cosas, en la poética de lo soez y la marginalidad urbana (el otro) y en la adopción de las

expresiones populares y los ritmos caribeños que anteriormente no habían sido bien valorados por los letrados. Aunque este proceder estético ya había sido abordado en otras épocas (Palés, por ejemplo), *La guaracha* fue la obra que vino a imponer de manera espectacular el empleo de los códigos expresivos populares como formas artísticas necesarias para representar de una manera más efectiva la cultura urbana puertorriqueña más contemporánea. Se diferencia mediante ello notablemente de la cultura campesina representada en *La víspera del hombre* (1959) y también de la cultura urbana que se muestra en las novelas de Pedro Juan Soto. *La guaracha* es la novela que con mayor firmeza pudo asimilar estéticamente el lenguaje de los medios masivos de comunicación y la manera popular de recibirlos. Pero esto lo ejerce sometiendo dichos medios a una perspectiva crítica, y parodiándolos desde su propio interior para encontrarse, como escritor, irónicamente inmerso dentro de aquello que critica (Beauchamp).¹⁷ Significativo resulta el que una novela tan marcada por los incontenibles significantes sonoros de la avanzada modernidad quiera enfrentarse de manera tan crítica e irónica a esa misma modernidad. Si bien Sánchez es parte de los críticos que reconocen la voz y el ritmo populares como paradigmas requeridos para valorar afirmativamente el *ethos* cultural caribeño, también advierte que los mismos van acompañados de las patologías y entropías (ataponamientos) que impone la tardomodernidad (en ello sigue la ideología frankfurtina y de la izquierda del momento).

La incorporación de la cultura popular urbana a la nueva estética novelesca no se realiza de modo lineal y simple, sino de manera compleja y problemática. Si bien en su proceder estilístico y estético Sánchez se propone alcanzar en estos textos el placer de la lectura, como señala Frances Aparicio,¹⁸ también se enfrenta al malestar de no encontrar en los espacios del fonocentrismo populista una ideología significativa que sustente el trasunto axiológico (ético) y metacognoscitivo que siempre persigue, aunque sea de manera soslayada, todo novelista letrado. Superpuesto al malestar frente a una cultura y clase dirigentes, que con su disparatada modernidad han provocado una gran congestión ideológica y moral, el autor propone el distanciado placer ante la carnalización (guachafita) propia de la cultura popular y el goce ante la forma anti-heroica y anti-novelesca de su propia obra. Pero si bien mediante su adhesión a las formas populares, Sánchez desmonta y desenmascara, por una parte, la ideología masmediática que corroe el mundo representado en *La guaracha*, por otra, no logra ubicarse, mediante su acercamiento al otro de la cultura popular, dentro de un espacio semántico representativo, pertinente y significativo de oposición o sustitución a lo inicialmente criticado. En esta coyuntura,

¹⁷ Véase el citado trabajo de José Juan Beauchamp; pp. 155-206.

¹⁸ Frances Aparicio. "Entre la guaracha y el bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña", *Revista Iberoamericana*, Univ. de Pittsburg, núms. 162-163, enero-junio (1993); p. 73.

como todo novelista, pese a buscar una ética e ideología que puedan ser constructivas y creativas de manera significativa, en realidad se encuentra con formas populares que se revelan paradójicamente contaminadas por las imposiciones del consumo desenfrenado y la violencia subliminal de la sociedad capitalista más contemporánea. En este encuentro de las patologías de la comunicación tardomoderna estriba, en gran medida, la ironía a que se enfrenta el creador contemporáneo. No obstante, para la época en que Luis Rafael concibe la novela (fines de los años 60 y la primera mitad de los 70) existe una gran aversión y repudio al mundo de las máquinas electrónicas y cibernéticas y a la cultura de masas tardomoderna (lo *kitsch*, *campi* y *pop*). De ahí la ironía satírica que domina a una novela en la que no hay espacio para que ese mundo de voces e imágenes masmediáticas se exhiba o se muestre sin el repudio del autor.

Mas en lo axiológico, dentro de las inteligibilidades referenciales de su propio discurso, el autor implícito de *La guaracha del Macho Camacho* también se instala en el goce de los resquicios formales del lenguaje propios de la novela de ese mundo tardomoderno. De aquí que el metanivel de la obra sea señal del deseo de cuestionar el novelar mismo, y de someter a reflexión sus modos escriturales, por cuanto desea comunicarle a un grupo de nuevos lectores (más virtuales y del imaginario, que reales) que no tolera ya los modelos formales y de contenido de la narrativa urbana tradicional (que sería la del subrepticio drama de la familia en el arrabal). No se trata ya de formas que puedan captar el realismo de la compleja sociedad colonial y urbana puertorriqueña (como lo hacen las novelas de Pedro Juan Soto), sino que puedan dar fe de la hiperrealidad postmoderna que domina a la cultura a través de lo sonoro, los estímulos iconográficos y otras formas ultramodernas de recepción y de creación de subjetividades. Se busca, además, nuevos modos de comunicar una realidad cambiante, dominada por nuevas voces, canales y códigos más complejos de los que se habían conocido en la historia. Pero es esta misma y nueva comunicación la que amenaza y suprime el empeño de mantener una referencialidad y coherencia discursivas (un realismo, un relato) que pueda rendir cuenta de algún tipo de reflexión profunda sobre la pertinencia cultural e ideológica de lo narrado. Inferimos de esta situación que expone Sánchez a que un impostor del poder patriarcal, como lo es Creón, ya no tenga presencia en *La guaracha*, pues el poder masmediático e informático se basta así mismo como estructura (la cual es vista como epidemia o peste por el narrador). El autor (tanto el implícito como el propio Sánchez) expone ese mundo de la nueva informática y cibernética, como señalé, de manera altamente satírica y abyecta.

En *La guaracha* el autor se enfrenta al bit-cancioneril del goce pseudo-informático, a la euforia guarachera que a la larga se traduce en el tráfico y consumo aglomerado de signos masmediáticos. La guaracha misma, como composición, se define primordialmente desde este tipo de actividad que antes de

responder a necesidades de intercambio humano representa el oblicuo llamado consumista de las políticas de las semioesferas del mercadeo tardomoderno. No se olvide que la guaracha del Macho Camacho surge de la convocatoria del mercado que seduce con la fama y el prestigio a cambio de la mercancía que provoque el goce colectivo, pero sin sustancia, sin comunicación significativa. El autor mismo de la novela se ha visto obligado a relegar a un segundo plano el discurso hermenéutico e interpretativo propio de la novela, a aplazar la comunicación que le rinde sentido al texto más complejo de esa misma modernidad (la novela). Se enfrenta al bombardeo de información guarachera, revistera y televisiva proveniente del afuera, que opaca y acalla el discurso del intelectual letrado, desde el cual tiene que inevitablemente articular y que es la sustancia de la novela misma. Las referencias del autor a obras literarias sólo tienen sentido en los oídos de un posible lector culto que ya no se encuentra dentro de lo relatado (y muy escasamente afuera, en la realidad histórica).

Como señalamos antes, exigua es la mediación simbólica en el discurso masmediático de carácter radiofónico, televisivo y revistero; éste más bien abunda en el impulso de la performatividad del goce llanamente superficial y de información de manipulación subliminal antes que en intercambio racionalmente conceptual o apreciación sublime.

En este aspecto de la nueva modalidad comunicativa y semiótica del mundo tardomoderno, la novela tiene que cederle espacio primeramente a la voz que procede del medio radial, más interesada en el goce consumista, en lo fácilmente repetible y desechable, en lo que privilegia el canal y la manipulación de la recepción, que opaca el contenido del mensaje y carece de código meta-cognoscitivo y reflexivo. Se trata de una sociedad en que los signos que dominan la comunicación responden a la materialidad de la producción de mercancías repetibles y desechables (siendo la guaracha del Macho Camacho uno de esos productos) y no a la liberal modernidad que reclama un texto artístico aureolado de búsqueda de perdurables razones espirituales y proyectos de emancipación humana.

A partir de las disposiciones del nuevo espacio informático, tendrá el autor que considerar la nueva modalidad intrasíquica que forma a los sujetos (a los personajes) en la modernidad y que se exterioriza mayormente por la respuesta casi conductista al llamado masmediático de ritual cancioneril de tipo performativo. Casi todos, menos Graciela y Benny (y doña Chon, de otra manera), son seducidos e interpelados por el vacilón guarachero que encarrila hacia el goce instantáneo. Si bien su clasismo no les permite identificarse con la popular gestión guarachera, sí son cautivados por otras producciones de la cultura del *performance* y del consumo neurótico y compulsivo (las revistas, la tele, los automóviles). Todos en la cultura, menos doña Chon, responden a la convocatoria pseudocomunicativa de los medios de la cultura de masas. Con su incredulidad, doña Chon quisiera protegerse de la "epidemia" y "peste" (la charca) guarachera. Antes que fenomenal, para ella la vida es "un lío de ropa

sucia pero de problemas" (p. 253). No obstante, su frustración e incapacidad para intervenir y provocar algún tipo de cambio (pese a que asiste a los huelguistas) la lleva a ser una comelona compulsiva y frenética (congestionada de alimento), a ser parte de la carnavalización y orgía del goce subliminal que en su paradójica vertiginosidad estancada no permite el asomo siquiera de una praxis social significativa.

El tapón se presenta además como espacio metafórico de detección de las nuevas sexualidades mediatizadas por el Poder del mundo masmediático y cibernético. Ese es el espacio que ostenta y exhibe los carteles de Pan Holsum, Queso Kraft, First National City Bank, Esso Standard Oil Company, que ve Vicente Reinoso desde su auto. Es también la nueva semiosfera que convoca a la celebración con las dos hermanas Sole (Soledad), hijastras de Eco (p. 230); es decir, del goce narcisista que se repite como un eco, lo que regresa al sujeto (lo sonoro una vez más) como la mismidad y que no entabla dialéctica receptiva con el otro. Cuando Vicente Reinoso se encuentra con el otro que se encarna mediante la estudiante ("pongamos que se llama Lola"— dice el narrador, p. 285) se enfrenta a ese otro, pero el de la diferencia simulada e impostora de la femineidad: "un mariconazo hormonal y depilado" (p. 285).¹⁹

Graciela Alcántara también se encuentra acuartelada por el ataponamiento frívolo y el refinamiento racista, clasista y superficial de su propia clase social (por los perfumes, la poses, las revistas, las personalidades de la farándula (293-294, por ej.). Se trata del mundo de la teatralidad fatua que cultivan las revistas seguidoras de las poses de las estrellas de cine y televisión que fuera de la pantalla o la imagen carecen de personalidad genuinamente sexualizada en la medida en que no salen del paralizante narcisismo de la imagen, de lo virtual. De ahí la frigidez de Graciela y su abyección al sexo, al vacilón, al guaracheo; y de ahí también su compulsivo deseo de escupir ("pecado eso, uyyy: como si tuviera mierda en el zapato, ganas de escupir por tanto asco" (243).

La China Hereje, por su parte "gusta de la penetración de la guaracha del Macho Camacho" (p. 218) y de la idea de reconocerse como ícono, como Iris Chacón-diva del goce masmediático y espectacular. Esa misma seducción también la lleva a valorar las incestuosas relaciones eróticas con los primos trillizos, y en cuanto éstos representan el goce por la mismidad repetible, como lo son los tres patitos Mac Donald o la constante reproducción de la escena en que Marilyn Monroe posa con la falda levantada, sobre la alcantarilla mientras pasa (la penetra) el maquinal y fálico tren (pp. 218-221). Nuestro autor

¹⁹ En este aspecto se trasluce la carcajada irónica del autor al desvestir la masculinidad heterosexista de Vicente Reinoso, a quien en el fondo le atrae la sexualidad diferenciada de los travestis y transexuales. Ya Arnaldo Cruz Malavé ha considerado este aspecto, con aguda ironía crítica, en "Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature". (pp. 155-156). *¿Entiendes?*. Durham, Duke University Press, 1995.

capta cómo la cultura *kitsh* y *camp* ya forma parte de la construcción síquica del sujeto marginal puertorriqueño.

Demarca similarmente a Benny la nueva patología de la sexualidad solitaria que trae el mundo de la pseudoinformación que lleva al solitario y narcisista goce ciber-masturbatorio.²⁰ Este se coloca en una situación similar al resto de los personajes en cuanto a su ingestión subliminal de placer. Como la China Hereje, que en su espera y soledad se masturba con la idea de la fama a lo Iris Chacón y el goce con los primos. Como doña Chon, quien goza subliminalmente con su ingestión desproporcionada de alimentos. Y Vicente Reinoso, con los simulacros y nuevos imaginarios femeniles de la tardomodernidad y sus pseudocomunicaciones (un travesti, las Sole, la China Hereje-Iris Chacón). Todos parecen acometidos por subliminales y nuevas formas de expresión sexual, que no provienen del goce "natural" con el otro sino del placer mediado ya por la impostura espectacular o la eyaculación vicaria.

Pero es el tapón, ante todo, el espacio que permite ver a cámara lenta cómo se secuestra y reconstruye el goce, el nuevo placer narcisista y de impostura, de simulacro que patrocina la cultura de la tardomodernidad. Es el escenario donde convergen y chocan los nuevos fétiches fálicos, los nuevos instrumentales del intruso Poder Cibernético y masmediático que en su movilidad se apodera del sonido popular guarachero, del tono cancioneril que como nuevo flautista de Hamelín distrae y lleva a todos a los nuevos sitios de producción y consumo solitario, desprendido del deseo de contacto genuino con el otro, y separado ya de la naturaleza (como es reconocida en la modernidad). Se trata del nuevo Poder que hurta tanto la letra de la cultura moderna como la voz del otro popular para incautar e "igualar" a sus sujetos e incorporarlos al tráfico de signos comerciales, a una inaugural semiótica y a nuevos modos de recepción de la semiosfera cultural. A este llamado se ha unido con ironía menipea y carnavalesca el autor para exponer al lector, mediante una perspectiva distanciada (y gozosa histeria), a estos nuevos placeres y lenguajes.

Desde esta óptica se entiende que la guaracha, como género musical que manipula el Poder, expone el nuevo bit comunicativo de esa sociedad de la sinergia, de la nueva producción cuyo automóvil se presenta como ícono de la nueva (in)movilidad sico-social. Pero Sánchez se esmera como nadie en captar el instante inesperado, resultante de la paradoja que provoca la vertiginosa producción: el estancamiento, el tapón cuya única salida conlleva la destrucción del símbolo del historial de la esperanza nacional. El autor ha querido

²⁰ "Benny, enviado por los fantaseos puñeteros, tomado por una bellaquera matadora busca el ejemplar del periódico *El Mundo* que coloca en estos menesteres. Benny vuela al lavabo porque revolucionario y otros mierderos es jalarse una puñeta con la mano mojada. Benny se entrega a un desvarío invocatorio, la mano alcanza la velocidad automotriz negada al Ferrari: Ferrari cromado, Ferrari cerrado, Ferrari niquelado, Ferrari interceptado por los besos confusos de Benny, Ferrari roturado, Ferrari penetrado por el deseo de Benny, depósito de gasolina desgajado por el deseo de Benny, por el oficinista de Benny, Ferrari ahito de sémenes de Benny" (258-259).

aprovechar la paradójica inmovilidad para lograr al menos una reflexión (comunicación) final, la otra mirada hacia el drama del aniquilamiento del símbolo de la familia puertorriqueña (la otra novela de la irónica urbanidad). La ejecución del niño realizada por la huida de Benny en su auto trae el trágico desenlace de todo el proceso y marca el goce por la muerte, el aniquilamiento del objeto del deseo.

Los personajes en su conjunto componen un microcosmos de lo que podría ser la sociedad puertorriqueña de la modernidad urbana que se inicia desde los años 50 y que tiene su patente configuración para los años 70. Distinguimos dos familias que sufren los cambios impuestos por la inicial estructura de producción cibernética y masmediática de la última mitad del siglo XX. Para el autor, ni los de arriba ni los de abajo, ni los de "alante" ni los de atrás, logran reajustes prometedores de descargues síquicos y sociales apropiados. Por un lado se nos revela la familia representativa de los sectores dominantes: el senador Vicente Reinoso, su esposa Graciela y Benny; por otra, la de los sectores populares: doña Chon, la Madre (la China Hereje) y el niño. Para el crítico Juan Gelpí, "se trata de una lucha entre familias, una venganza que se consuma al derramarse sangre de una o de varias familias. La novela de Sánchez coincide con la definición de *vendetta*. Este es uno de los modos en que se puede leer *La guaracha del Macho Camacho*: como la dramatización de la lucha de dos triángulos familiares".²¹ Se destaca en la novela, pues, el subrepticio enfrentamiento de dos familias con sus respectivos hijos. El que triunfa casi de manera fraticida, manejando el poderoso Ferrari (lo que equivale a ser un signo más de la nueva cultura de la globalización masmediática y su espectacular sentido de vertiginosidad) y el que termina aplastado por todas esos anteriores signos (y quien resulta en una extensión intertextualizada del niño procedente de *La charca* (1896) y del cuadro *El velorio de Francisco Oller* (1893)).²²

La división que en la novela se marca entre las dos familias y sus distintas maneras de tratar el hijo (a nivel de alegoría cultural y simbología familiar) marcan la óptica del autor ante los problemas políticos de la cultura, de las clases sociales dominantes (la familia de Reinoso) y la de las subalternas Madre y doña Chon. La manera en que Benny aplasta al niño de la clase trabajadora

²¹ Juan G. Gelpí, Capítulo II: "Reescrituras del clásico", *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993; p. 29.

²² Sobre la significación del niño en "El velorio" de Francisco Oller, Melodía en el cuento de José Luis González, el Nene en *La guaracha del Macho Camacho* y el infante en *La noche oscura del niño Avilés* véase los ensayos de Rubén Ríos Avila: "El velorio", "Melodía", "Apetitos del goce" y "Las memorias del olvido". Todos en *La raza cómica. Del sujeto en Puerto Rico*, San Juan, Ediciones Callejón, 2002. La imposibilidad de alcanzar la madurez y la virilidad (nacionales) queda incluso más marcada en la construcción de la orfandad que nos brindan *La víspera del hombre*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1983; y *Un niño azul para esa sombra*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1986; ambas obras son de René Marqués.

y de la subalterna cultura popular representa la violencia que ejercen los nuevos agentes de dominio (expresado mediante la cibercultura de veloces autos) sobre el vulnerable sujeto nacional. El que la madre deje al niño a merced de la suerte (en la calle) podría ser señal de un inconsciente deseo de no cumplir con el papel de criadora del niño-símbolo-de-la-puertorriqueñidad, al reconocer la ya malograda stirpe.²³ Ese clásico niño aniquilado por el deseo de modernidad es el que nos remite al sujeto que no se ha reconocido a sí mismo en su na(rra)cionalidad y ha sido sepultado por los instrumentales y sonidos de los nuevos agentes de la tecnocracia.

De una manera u otra todos los personajes se encuentran refugiados en algún espacio de espera. Sólo el infante es colocado en la calle a tomar baños de sol; en el espacio que implica la expulsión de la casa, en la entrada a la esfera pública que expone a la burla de la nueva sociedad embargada por el sonido y la velocidad. La calle y la puesta en el sol son a la misma vez el ámbito de la reterritorialización natural, pero de desolación y abandono por cuanto ya no son espacios simbólicos pertinentes al mundo de la tecnología (son los espacios de un antiguo relato urbano). Ahí el niño se convierte en objeto de la violencia, donde en verdad no hay sol que lo pueda proteger y sanear (el sol "emputece la sangre", nos ha dicho a principios de la obra el narrador), es el espacio de la muerte. Exhibir al Nene en la calle, en el espacio donde recibe el sol, es expulsarlo del imaginario, es intentar doblegarlo al Orden Simbólico de la Ley y la metáfora del Padre. Pero ese mismo poder ya ha creado sus máquinas y sujetos (el Ferrari, Benny) fraticidas indispuestos a mirar hacia el pasado, a mirar hacia atrás para reconstruir la metáfora abandonada de la identidad puertorriqueña (el niño que nunca creció sanamente sino que cayó de la degeneración escatológica). Este evento nos podría llevar a entender que todavía hay el deseo de curar el cuerpo enfermo de la nación, de buscar un espacio natural (solearse en la calle).

Por otra parte, se podría entender que existe el deseo inconsciente de precipitar la muerte del niño, abandonándolo en la calle inhóspita y cruel del Otro. Es Vicente Reinoso quien recomienda a la Madre que solee el niño. Y es por su parte doña Chon, quien con su sabiduría simple se opone a ello. Para ella, los hombres son incapaces de parir un niño ("El día que un hombre quiera saber qué es parir que trate de cagar una calabaza"; p. 253). Es decir, el sujeto-

²³ En *La charca*, la vieja Marta, tan obsesionada con la acumulación de capital, deja morir al niño; en "El niño morado de Monsona Quintana" y "En el fondo del caño hay un negrito", las respectivas madres se ocupan con afán del infante, que finalmente muere. En "Los inocentes", para poder sobrevivir en el moderno mundo nuyorquino, la madre se ve obligada a internar a Pipe en un manicomio. En *Un niño azul para esa sombra* la madre descuida al niño y se entrega a la modernidad anexionista. En *La guaracha*, ya la madre no se revela como la guardiana del niño cual metáfora de la esperanza nacional. La Madre, obedeciendo a Reinoso, coloca al niño en la calle de un parque. El infante sigue siendo víctima del descuido paternal, pero se añade esta vez el elemento fraticida y el ser víctima de la vertiginosidad espectacular de la nueva cultura ciber-mamediática. Nótese como, en general, la culpable de todo es la mujer.

hombre (como Vicente Reinosa) de la cultura es incapaz de dar continuidad a la poética del niño que ha marcado en la historia la esperanza de conciliación de un pueblo consigo mismo. Como hemos visto, se trata de un niño ya emblemático de la puertorriqueñidad deteriorada, de la imposibilidad de alcanzar madurez en la historia, un significante representativo de una estirpe (idea o construcción) en extinción. Es la angustia ante lo que ha sido el imposible desarrollo de la idea de lo nacional.²⁴

Bien podemos decir que en *La guaracha* se ha pasado del domino de la naturaleza (la mimesis natural, a la cual no se puede ya amparar al niño), y del dominio de la razón humana, al imperio del artificio de los signos, a la semiúrgia que manipula de una manera distinta lo visual y lo sonoro, al espacio de la polis postmoderna dominada por los valores del signo comercial y de tráfico ciber-maquinizado. Exponer el niño al sol implica un deseo regresivo de abandonar lo artificial de la industria comercial y reintegrarse a la naturaleza, al sol, a pesar de que "emputece la sangre". Se trata de un intento de proteger, de sanificar la progenie que se ha desvirtuado hacia la monstruosidad. Ya no es el determinismo biológico (diría con ironía el autor) que lleva a justificar la incapacidad para el encuentro de una estabilidad en Puerto Rico lo que destruye esas aspiraciones (como pensaba Pedreira con sus ideas del determinismo biológico y ambiental). El antagonista del imaginario es, en esta ocasión, el mundo semiúrgico de la tardomodernidad que crea nuevos territorios de acción.

Igualmente podemos afirmar que Luis Rafael es un escritor todavía moderno, por cuanto no muestra detenimiento y paciencia (en la mimesis) ante las fuerzas semiúrgicas y artificiales que dominan la cotidianeidad de la cultura. No es un escritor (ni tendría por qué serlo) rizomático ni heterogéneo, como lo proponen Deleuze y Guatarri.²⁵ Detrás de su discurso, en el otro escenario desde el cual mira, hay anclaje en la conciencia de una familia en la cual la madre y el padre puedan proteger al hijo, en la cual haya justicia y esperanza en el sentido moderno. Subrepticamente nuestro escritor quisiera ampararse en el árbol de la sabiduría, metáfora ésta que ha dirigido el saber de occidente. No

²⁴ Más adelante, en el drama *Quintuples*, del propio Luis Rafael Sánchez Hanover, Ediciones del Norte, 1985, el personaje Carlota Morrison, en plena escena prepara al público para que la asista en el parto, que parece ser el feliz alumbramiento de la propia obra que el público está presenciando. En este sentido, la continuidad de la poética de la puertorriqueñidad ya no la confiere un sujeto referencial (el niño) sino la creación de un texto colectivo. Más que espectacularidad, en ello emerge de nuevo la teatralidad.

²⁵ El psicoanalista Félix Guatarri y el filósofo Gilles Deleuze han propuesto nuevas metáforas para entender el sujeto de las sociedades postmodernas, fuera de las restricciones discursivas y de acción del mundo occidental y su capitalismo represivo. Critican la metáfora arbórea en que se concibe el movimiento desde unos orígenes hasta un desarrollo de madurez (la epistemología racionalista y moderna) y proponen lo rizomático y esquizoide; yerbajos que crecen y se multiplican fractal y caóticamente. Proponen el entendimiento de lo humano cual "máquinas descantes", frente a la tecnofobia de los modernos. De ambos autores: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1988.

obstante, Sánchez ya advierte que no existe o no es posible un sujeto trascendental y libre, una cultura universal en el sentido moderno. No es posible la novela en el mundo ya cercano a las post-culturas cyborg.

*Luis Felipe Díaz
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras*