

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a manuscript sent to us for publication and microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted. Pages in any manuscript may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

The following explanation of techniques is provided to help clarify notations which may appear on this reproduction.

- 1. Manuscripts may not always be complete. When it is not possible to obtain missing pages, a note appears to indicate this.**
- 2. When copyrighted materials are removed from the manuscript, a note appears to indicate this.**
- 3. Oversize materials (maps, drawings, and charts) are photographed by sectioning the original, beginning at the upper left hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each oversize page is also filmed as one exposure and is available, for an additional charge, as a standard 35mm slide or in black and white paper format.***
- 4. Most photographs reproduce acceptably on positive microfilm or microfiche but lack clarity on xerographic copies made from the microfilm. For an additional charge, all photographs are available in black and white standard 35mm slide format.***

***For more information about black and white slides or enlarged paper reproductions, please contact the Dissertations Customer Services Department.**

UMI University
Microfilms
International

8614672

Figueroa, Alvin Joaquin

**LA NARRATIVA DE LUIS RAFAEL SANCHEZ: TEXTO Y CONTEXTO.
(SPANISH TEXT)**

City University of New York

PH.D. 1986

**University
Microfilms
International** 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark .

- 1. Glossy photographs or pages _____
- 2. Colored illustrations, paper or print _____
- 3. Photographs with dark background _____
- 4. Illustrations are poor copy _____
- 5. Pages with black marks, not original copy _____
- 6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
- 7. Indistinct, broken or small print on several pages
- 8. Print exceeds margin requirements _____
- 9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
- 10. Computer printout pages with indistinct print _____
- 11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
- 12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
- 13. Two pages numbered _____. Text follows.
- 14. Curling and wrinkled pages _____
- 15. Dissertation contains pages with print at a slant, filmed as received
- 16. Other _____

University
Microfilms
International

LA NARRATIVA DE LUIS RAFAEL SANCHEZ: TEXTO Y CONTEXTO

by

ALVIN JOAQUIN FIGUEROA

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1986

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

4/18/1986
date

ABellfiane
Chairman of Examining Committee

4/19/86
date

Isaiah
Executive Officer

Antonio
Martinez
ABellfiane
Supervisory Committee

The City University of New York

DEDICATORIA

A Rosa Pérez Cordero

RECONOCIMIENTO

En primer lugar, deseo expresar mi gratitud a mi mentora, la Dra. Angela B. Dellepiane, sin cuya ayuda no hubiera podido realizar este trabajo. Fueron sus cursos doctorales "Contemporary Spanish-American Fiction II" y "Trends in Spanish Literary Criticism" los que generaron el tema de esta disertación.

Mi más sincero agradecimiento a las siguientes instituciones académicas: Seminario Federico de Onís, Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, en donde recopilé la mayor parte del material de investigación; Sala Puertorriqueña de la Biblioteca General José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico; Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, en donde llevé a cabo el trabajo de redacción durante mi actividad docente en dicha institución, y a la Biblioteca Pública de Nueva York.

Gracias a Carmen Vázquez Arce y a Henry Cobb Gorbea por haberme ayudado en la recopilación de los datos biográficos de Sánchez, como también a María Elena Rodríguez por facilitarme parte del material crítico, sobre todo el bakhtiniano.

Por último, agradezco a Luis Rafael Sánchez su accesibilidad, generosidad y simpatía, el haberme otorgado parte de su preciado tiempo y, en fin, el lugar que ocupa en nuestras letras.

INTRODUCCION

A. Justificación del método de análisis

La crítica literaria más relevante de nuestro siglo tiene como punto de partida los descubrimientos que en el campo de la lingüística llevó a cabo Ferdinand de Saussure y que más tarde fueron recopilados y publicados por Charles Bally y Albert Sechehaye bajo el título de Curso de lingüística general, en el año 1916.¹ El corpus disciplinario al cual estos escritos dará origen se conocerá como el área de la lingüística estructural. El influjo que dicha disciplina ha ejercido en la crítica literaria es innegable y tanto la Estilística como el Formalismo Ruso, el Estructuralismo Francés, la Semiótica y el llamado Post-Estructuralismo han sido los más notables herederos de Saussure.

El modelo de la lingüística estructural ha sido de gran productividad en el desarrollo de la teoría literaria actual. Las dicotomías 'significado/significante', 'sintagma/paradigma', 'lengua/habla', 'diacronía/sincronía', propias de la lingüística, han tenido mucho que ver en la elaboración de otras dicotomías, ya lugares comunes en poética: 'sintagma/paradigma', dentro del ámbito propiamente "poético"; 'fábula/trama' (para los formalistas; 'nivel inmanente de estructuras narrativas/nivel aparente de estructuras lingüísticas' para Greimas, 'relato narrado/relato narrante' para Bremond, 'his-

toria/discurso' para Todorov y 'estructuras profundas/estructuras de superficie' para la generativa); 'denotación/connotación'; 'metáfora/metonimia', etc. ²

Desde luego, este sistema de oposiciones ha arrojado cierta luz al estudio de los textos literarios, ya que nos ha mostrado las herramientas y el andamiaje con los cuales se forma un relato o poema. Este tipo de aproximación analítica se centra precisamente en la forma del texto, abandonando el contenido. Esto ha hecho que la crítica estructuralista se haya dado a la tarea de considerar su objeto en términos lingüísticos, ³ lo que se ha convertido en nuestro siglo en casi una obsesión: el carácter inmanetista del texto literario como tábula rasa de la crítica.

Es aquí, pensamos, en donde reside el error de la crítica estructural: en volcarse hacia el estudio de "la obra en sí" y desembarazarse de todo lo que en un texto pueda haber de referencial. Dicho de otro modo: los críticos (Bakhtin, Barthes, Kristeva y Lotman serán excepciones), han olvidado el aspecto social y, por ende ideológico, del discurso literario, divorciándolo de la sociedad que lo produce y asumiendo una actitud ahistórica. Surgen entonces interrogantes: ¿es la literatura un fenómeno verdaderamente autónomo que se pueda separar de otras disciplinas?, ¿hasta qué punto es pertinente un análisis totalmente objetivo de un texto?, ¿en qué medida es poética la "función poética" del lenguaje literario? ⁴

Se ha dicho últimamente que el autor ha muerto, postulado que nos preocupa grandemente. El autor no ha muerto, afirmamos, y todo texto, ya sea en su dimensión semántica y en mayor medida en la pragmática, reflejará de un modo u otro una ideología individual o de grupo, ya que toda obra literaria supone una relación entre texto y contexto. Dicho texto representa un código semiótico que parte del sistema lingüístico propiamente dicho. A su vez, este sistema está subordinado a la estructura social que lo crea, de modo que un estudio estructural será pertinente mientras no se abandone el aspecto social del mismo. El análisis pragmático de la obra literaria nos dará las claves del mundo que el autor desea presentar o cuyos valores quiere criticar.

El discurso literario, dada su naturaleza polisémica, ha de reflejar varios aspectos que lo demarcan, y entre ellos, los que vienen del mundo extraliterario. La lingüística como método ha demostrado su utilidad en el estudio de la literatura, pero ha circunscrito su objeto a terrenos muy limitados al otorgarle su carácter de ciencia puramente descriptiva. Literatura es de por sí un término plurivalente y un tanto escurridizo que trata aún de delimitar su campo, alejándose cada vez más de una concepción científicista y marcando su dependencia con otras áreas del saber.

Admitimos con Eagleton que la literatura no sólo refleja el hacer cultural de una comunidad humana, sino que además es un reflejo de su ideología: "To speak of 'literature and

ideology' as two separate phenomena which can be interrelated is... in one sense quite unnecessary. Literature, in the meaning of the word we have inherited, is an ideology. It has the most intimate relations to questions of social power." 5

Entendemos por ideología el mecanismo a través del cual nuestro discurso y nuestras creencias (lo que decimos y lo que pensamos) se relacionan directamente con las estructuras de poder de una sociedad. La cultura de un pueblo reflejará el discurso ideológico de la clase imperante; el arte lo fomentará o lo criticará. Así, la obra literaria dependerá no sólo de sus fuerzas intrínsecas para llevar un mensaje, sino de todo aquello que se defina como extra-textual. Texto y contexto serán entonces dos dimensiones ligadas de un modo estructurado.

El cuento, la novela, el poema, la pieza teatral, y más concretamente el ensayo (por su naturaleza expositiva), se prestarán siempre a una lectura ideológica. Esto, independientemente de la intención del autor, ya que ideología y poder serán dos conceptos que girarán siempre alrededor de la producción cultural. Barthes ha dejado demostrado, con herramientas lingüísticas, cómo una fotografía de la revista Paris-Match, puede reflejar toda una serie de connotaciones ideológicas en una dialéctica de amo-esclavo, colonia-imperio. 6

El texto, lejos de ser homogéneo, presenta toda una

gama de posibilidades de interpretación . Cómo el lenguaje se vuelve sobre sí mismo en el texto literario o cómo el narrador desautomatiza nuestras percepciones no es todo lo que el arte literario supone:

Les analyses qui se veulent "immanentes" se placent dans les prolongements de la linguistique telle qu'elle a été généralement pratiquée jusqu'à présent: prendre un texte comme suite d'énoncés renvoyant à "la langue". Or, et pour rester tout d'abord dans le cadre des phénomènes proprement langagiers, une théorie de la production de sens se propose de développer une tout autre démarche. Car un texte, comme lieu de manifestation des contraintes sociales de la production de sens, est loin d'être un objet homogène. Tout texte est susceptible d'une multiplicité de lectures, il est un objet pluriel, il est le point de passage de plusieurs systèmes différents, hétérogènes, de détermination. Dans un texte, autrement dit, il y a différents types de traces. Et une même marque linguistique peut être "lue" comme trace relevant de différents systèmes de détermination, selon le type de lecture que l'on est en train de faire du texte. Dans un texte, il y a les traces, éventuellement de l'auteur, renvoyant à un système historico-biographique et à l'univers de son "oeuvre". Il y a aussi certainement, les traces du travail de l'inconscient. Il y a les traces des liens que le texte entretient avec les conditions sociales sous lesquelles il a été produit; et aussi les traces d'opérations permettant l'embranchement de ce texte dans une situation du pouvoir, dans un réseau de rapports sociaux déterminés. Et ainsi de suite. ?

El discurso literario dependerá entonces de las experiencias que van más allá de las estructuras gramaticales. Un análisis semiótico, aparte de contar con un estudio sintáctico del texto, examinará también el nivel semántico

y el nivel pragmático. Es el aspecto pragmático el que nos interesa, el que estudia el lenguaje en su vertiente social y "busca los indicios que remiten al autor, a los lectores o a los sistemas culturales con los que se interfiere." ⁸ De manera que la comunicación literaria no es tan sólo un texto, sino además la producción e interpretación del mismo, actividades puramente sociales.

Este trabajo, cuyo material de estudio es la obra narrativa del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, pretende hacer un análisis pragmático de su discurso. En la medida en que el texto refleje las coordenadas extra-textuales que lo demarcan, estaremos llevando a cabo una lectura crítica que llamaremos socio-semiótica.

Partimos de la hipótesis de que la narrativa de Sánchez, al igual que su teatro, es en sus albores, reflejo del discurso estético-ideológico de René Marqués, quien a su vez parte de toda una ideología impuesta por la Generación del Treinta en la historia literaria de Puerto Rico. Al madurar su quehacer artístico, el discurso sancheano se caracterizará precisamente por romper con estos moldes ideológicos y llevar a cabo una "anti-literatura" ⁹ que se opondrá a los proyectos culturales predominantes (léase estadolibrismo). Este proceso culminará con la publicación de La guaracha del Macho Camacho, novela que girará alrededor del tema de la descomposición social del país. ¹⁰

Sin embargo, no deseamos desligarnos totalmente del modelo lingüístico de la crítica estructural. Nuestro análisis partirá del lenguaje e irá hacia lo social y no al revés. Es a partir del signo lingüístico literal que queremos llegar al signo subyacente, el cual nos remitirá a la ideología que el narrador está impugnando o "imitando". De ahí la insistencia en lo semiótico-pragmático de nuestro estudio. A la luz del trabajo crítico de Barthes,¹¹ Bakhtin¹² y Riffatere,¹³ y de un modo un poco ecléctico, pretendemos recorrer el camino que nos lleve del nivel mimético al nivel semiótico del signo, el cual nos llevará necesariamente al plano de las connotaciones ideológicas.

Es de rigor, no obstante, ubicar el contexto histórico-cultural en donde se producen los textos, como un primer paso que establezca los límites del "carnaval colonial" que genera esta literatura. Luis Rafael Sánchez es un escritor puertorriqueño contemporáneo, y por escritor puertorriqueño contemporáneo se entiende aquél que produce a partir del momento en que llega al poder en el país el Partido Popular Democrático. En otras palabras, la literatura puertorriqueña contemporánea comienza con la Generación del Cuarenta, periodo que habrá que examinar como parte integral de nuestro trabajo.

Por otro lado, no podemos abordar la narrativa de Sánchez sin relacionarla con su teatro y con su ensayística.

El ensayo es un género que nuestro autor cultiva excelentemente, hecho que lo ha colocado entre nuestros más grandes "radiógrafos" de la cultura. Su serie "Escrito en puertorriqueño", como la mayor parte de sus trabajos expositivos, constituye su poética y ésta transparenta los conceptos de anti-lenguaje y de "poética de lo soez" que lo han dado a conocer en la literatura del Caribe. Dicha poética representa todo un proyecto político-cultural por parte de un antillano que escribe no para divertir, aunque lo haga, sino para hacer pensar: "Desde que el hombre contrarrestó el desamparo con la palabra, la literatura se ofreció como una mediación para el mejoramiento, la justicia, la dignidad traída del brazo de la sobriedad. Sin sumisiones, sin persignaciones, sin llantenes ni nostalgias." ¹⁴

B. Luis Rafael Sánchez

"Adelantado de una nueva generación", "vínculo entre la generación del cuarenta y la siguiente", ¹⁵ "instigador solitario de un movimiento de renovación de la cuentística puertorriqueña", ¹⁶ "discípulo de los maestros del barroco caribeño": ¹⁷ no cabe duda de que Luis Rafael Sánchez es el escritor más celebrado y aclamado en estos momentos en la literatura puertorriqueña. La publicación de su primera novela La guaracha del Macho Camacho es el detonador principal que hace estallar una revolución en las letras insulares; revolución que venía gestándose desde la apari-

ción de su libro de cuentos En cuerpo de camisa,¹⁸ y que es en gran medida responsable de la proyección continental de una literatura que hasta entonces se había mantenido dentro del ámbito de lo propiamente insular.

Luis Rafael Sánchez, dramaturgo, cuentista, ensayista y novelista, nace en Humacao, municipio del sureste de Puerto Rico, el 17 de noviembre de 1936. En 1948 su familia se traslada a San Juan, sumándose al gran número de familias obreras que emigran a las ciudades como resultado de la rápida industrialización que el gobierno había llevado a cabo. Se inicia en el arte en calidad de actor en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y también como actor radial, durante los años cincuenta. Más tarde se especializa en teatro y se convierte en dramaturgo.

Su primera producción narrativa, al igual que la teatral, siguió la línea filosófica y estética de la llamada Generación del Cuarenta, pero muy pronto se desvió de esta trayectoria para poner de manifiesto un modo de narrar que se distinguirá, entre otras cosas, por un especial manejo del lenguaje popular que no había tenido precedente en la historia literaria del país. Partiendo de una perspectiva que entronca con la tradición grotesco-carnavalesca del realismo medieval y renacentista, sus relatos se divorciarán del costumbrismo fácil y de la idealización del campe-

sino boricua, característicos de la Generación del Treinta, como también del realismo social y el existencialismo propios de la generación posterior (René Marqués, José Luis González, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel). Es un estilo que se opondrá a lo que Sánchez mismo ha denominado "el independentismo literario" y "el pendejismo lyricista". 19

Sánchez, en su etapa de mimesis, recoge y cultiva los frutos del discurso marquesino, siguiendo los cánones estéticos e ideológicos del momento. Su primer teatro y su primera producción narrativa constituyen un periodo de imitación que tendrá como modelo el costumbrismo, el existencialismo, el independentismo literario, la nacionalidad excesiva y la incursión en la "literatura de la culpa". 20

Títulos como "La espera", "El trapito", "Destierro", "Diario de una ciudad", "Retorno" y "Espuelas", están inmersos dentro del discurso dominante de esta primera etapa. Es con "Diario de una ciudad", texto de 1958, que comenzaremos a ver los rasgos que prefiguran su segunda etapa, la cual se inicia en 1961 con el cuento "Aleluya negra" y la pieza teatral Farsa del amor comprado.

Al lenguaje idílico y "blanquista" del cual se nutría la literatura puertorriqueña, Sánchez opondrá un lenguaje que tendrá como base narrativa el habla popular, el sociolecto del arrabal, del caserío y de la plaza pública. Ya no serán los personajes de la alta burguesía criolla que

se lamentan por las glorias pasadas quienes pueblen los relatos, como tampoco un lenguaje eufemístico y ordenado que ponga una mordaza a la violenta realidad que nos circunda. Luis Rafael Sánchez -y más tarde Rosario Ferré, Manuel Ramos Otero, Ana Lydia Vega, Juan Antonio Ramos, entre otros- nos presentará a la prostituta, al drogadicto, al negro y al homosexual puertorriqueño desde su propio sociolecto.

Surge así una "anti-literatura" que confrontará los cánones sociales de la ideología estética dominante. Se partirá esta vez del lenguaje de la calle, revestido de lenguaje estético, para cuestionar de un modo crítico la validez de los discursos imperantes.

Por otro lado, Sánchez no tratará de negar o impugnar la contaminación lingüística que el país ha sufrido debido a la presencia cultural y política norteamericana, sino que la criticará, la satirizará desde ella misma, rasgo que dará sus mejores frutos con su novela.

Una de las lecturas de La guaracha del Macho Camacho es la que se nos ofrece como recreación literario-lingüística de las ideologías del país. En ella el narrador, con humor mordaz, parodiará el lenguaje de la apariencia y del eufemismo de la clase aristocrática puertorriqueña, el lenguaje chabacano del lumpen proletario y el "Spanglish" de los jóvenes de la clase media. Novela de un barroquismo y una orali-

dad únicos, La guaracha del Macho Camacho es un collage de diversos códigos lingüísticos. Aquí, actores, vedettes, artistas del cine comercial y personajes de telenovelas compartirán la trama con figuras de la literatura y de la subliteratura. Como fondo: la guaracha, el bolero, el guagancó, el tango, el ruido del embotellamiento automovilístico sanjuanero, los "jingles" y slogans políticos, y los avisos comerciales de la televisión, marcando in crescendo el bullicio y la algarabía del embotellamiento fenomenal en el que está sumida la isla de Puerto Rico. Con La guaracha del Macho Camacho se hará patente el binomio "desorden frente a purismo" ²¹ que pondrá en entredicho los proyectos culturales de las generaciones anteriores.

"La narrativa de Luis Rafael Sánchez: texto y contexto", constituye una aproximación crítica a la narrativa de Sánchez. Esta tesis desea sumarse al grupo de trabajos críticos que gira en torno a la obra literaria de nuestro autor. Eliseo Colón y Gloria Waldman han dedicado sendas tesis a su teatro. Efraín Barradas ha estudiado algunos aspectos de su obra y, recientemente, Carmen Vázquez Arce presentó su tesis doctoral sobre el discurso expositivo de Sánchez, para consideración de la UNAM. Esperemos que estos textos sirvan para las generaciones futuras, quienes verán hecho realidad el proyecto de la emancipación patria. ²²

Notas a la introducción

¹ Ferdinand de Saussure. Curso de lingüística general. (Buenos Aires: Losada, 1945).

² No es nuestro propósito describir estas dicotomías por el momento. Las describiremos cuando lo consideremos oportuno en el desarrollo de la tesis.

³ Ver: Fredric Jameson. The Prison-House of Language. (Princeton: Princeton University Press, 1972), p.vii.

⁴ Aguiar e Silva, al abundar sobre el concepto jakobsoniano afirma que "la función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa". (Vítor Manuel Aguiar e Silva. Teoría de la literatura. Madrid: Gredos, 1979, p.16)

⁵ Terry Eagleton. Literary Theory. An Introduction. (Minnesota: University Press, 1984), p.22.

⁶ Ver: Susan Sontag. A Barthes Reader. (New York: Hill and Wang, 1982), p.101-102.

- ⁷ Eliseo Verón. "Sémiosis de l'idéologique et du pouvoir". (Communications, 28, 1978), p.12.
- ⁸ María del Carmen Bobes Naves. La semiótica como teoría lingüística. (Madrid: Gredos, 1979), p.108-109.
- ⁹ El término se relaciona con la teoría de M.A.K. Halliday en torno a la función social del lenguaje. Language as a social semiotic. (Baltimore: University Press, 1978).
- ¹⁰ Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976).
- ¹¹ Roland Barthes. Mythologies. (London: J. Cape, 1972).
- ¹² Mikhail Bakhtin. Rabelais and his World. (Indiana: Indiana University Press, 1984); The Dialogic Imagination. (Austin: University of Texas, 1983).
- ¹³ Michael Riffaterre. Semiotics of Poetry. (Bloomington: Indiana University Press, 1978).
- ¹⁴ Luis Rafael Sánchez. "Reencuentro con un texto propio". (Sin Nombre, XII, 1, abril-junio 1981), p.26.
- ¹⁵ Emilio Díaz Valcárcel. "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la generación del 40". (Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 43, 1969), p.17.
- ¹⁶ José Luis Vega. Reunión de espejos. (Río Piedras: Editorial Cultural, 1983), p.33.

¹⁷ Efraín Barradas. Apalabramiento. Cuentos puertorriqueños de hoy. (New Hampshire: Ediciones del Norte, 1983), p.4.

¹⁸ Luis Rafael Sánchez. En cuerpo de camisa. (Río Piedras: Editorial Cultural, 1984).

¹⁹ Luis Rafael Sánchez. "Crisis y transformación de la literatura puertorriqueña". (Zona, I, 1, septiembre-octubre 1972), p.5-9. El artículo surge de un foro que se llevó a cabo en la Universidad de Puerto Rico el primero de marzo de 1971, y cuyos participantes fueron: Manrique Cabrera, Arcadio Díaz Quiñones, Luis Rafael Sánchez, Angel Rama y Nilita Vientós Gastón. Sánchez opina que "los escritores (puertorriqueños) han reducido las posibilidades de interpretar a este pueblo al criollismo fosilizado, que no es otra cosa que un pendejismo lyricista, para decirlo de una manera más cabal, donde el verde parece servir de fondo al movimiento de unos personajes de cartón maravillosos y deformados incluso por una naturaleza tropical intensa, naturaleza que ni siquiera los define, pero que está allí de fondo, y en segundo lugar el peligroso mundo del independentismo literario, tan fórmula como el otro, donde el mundo se divide en héroes y villanos. Lo que ha ocurrido es que de pronto se ha pensado que la única manera de escribir en términos puertorriqueños es echando mano de uno de esos grandes temas. Es heroísmo independentista, fácil, porque

es una fácil demagogia porque lleva a un aplauso final total, sea en teatro, sea en cuento, sea en poesía, es una literatura de forma, pero no es una literatura de contenido". (p.6)

²⁰ Luis Rafael Sánchez. "Cinco problemas al escritor puertorriqueño". (Vórtice, II, 2-3, verano 1979), p.118.

²¹ Juan G. Gelpi-Pérez. "Desorden frente a purismo: la nueva narrativa frente a René Marqués". En: Literatures in Transition: the Many Voices of the Caribbean Area. (Hispanamérica & Montclair State College, 1982), p.177.

²² Eliseo Colón. "Códigos, ideología y lenguaje en el teatro de Luis Rafael Sánchez". (University of Pittsburg, 1982); Gloria Waldman. "Luis Rafael Sánchez and the New Spanish American Theater". (CUNY, 1980); Efraín Barradas. Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez. (Río Piedras: Editorial Cultural, 1981); Carmen Vázquez Arce. "Salsa y control: el discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez". (UNAM, 1984).

INDICE

INTRODUCCION

A. Justificación del método de análisis	v
B. Luis Rafael Sánchez	xii

PRIMERA PARTE

Luis Rafael Sánchez: su puesto en la literatura puertorriqueña contemporánea

Capítulo Primero

El arte de escribir en la colonia

A. Contexto histórico-cultural	2
1. Trasfondo	6
B. Primera producción literaria	12
1. Sus primeros cuentos; su primer teatro	12
a. "El trapito".....	13
b. "La espera".....	16
c. "Diario de una ciudad".....	19
d. "Retorno".....	24
e. "Destierro".....	25
f. "Espuelas".....	28
g. <u>Los ángeles se han fatigado</u> : obra de transición.....	30

Capítulo Segundo

La ruptura con el discurso dominante

A. La literatura como antilenguaje.....	42
1. El concepto de "anti-lenguaje".....	43

B. El arte de escribir en boricua.....	45
1. "Aleluya negra".....	47
2. <u>Farsa del amor compradito</u>	54

Capítulo Tercero

La ensayística de Sánchez

A. Importancia "intertextual" de la serie "Escrito en puertorriqueño".....	77
B. Sánchez como intérprete y "radiógrafo" de la realidad puertorriqueña contemporánea.....	80
1. "Un sedante colectivo".....	80
2. La serie "Escrito en puertorriqueño".....	81
a. "La generación o sea".....	81
b. "Donde mi pobre gente se morirá de nada".....	84
c. "La gente de color, cariños y prejuicios".....	85
d. "Venezuela suya".....	87
e. "Epitafio de Toño Bicicleta".....	88
f. "El debut en Viena".....	90
g. "La fatal melodía del azar".....	92
h. "La pirámide".....	93
3. <u>La importancia de llamarse Daniel Santos</u>	96
4. "La guagua aérea".....	97
5. "Nuevas canciones festivas para ser lloradas".....	103
C. La poética de lo soez.....	107

SEGUNDA PARTE

El carnaval del lenguaje

Capítulo Cuarto

En cuerpo de camisa: la herencia renacentista

A. La delimitación de lo grotesco-carnavalesco en los cuentos de Luis Rafael Sánchez.....	121
B. Los cuentos; los personajes: literatura del marginado....	126

1. "Aleluya negra".....	127
2. "La parentela".....	131
3. "Memoria de un eclipse".....	132
4. "Que sabe a paraíso".....	134
5. "La maroma".....	138
6. "Tiene la noche una raíz".....	140
7. "La muerte minúscula, la muerte mayúscula".....	144
8. "¡Jum!".....	146
9. "La recién nacida sangre".....	149
10. "Ejemplo del muerto que se murió sin avisar que se moría".....	150
11. "Etc.".....	153
12. "La malamañosa".....	161
13. "Los negros pararon el caballo".....	162
14. "Los desquites".....	164

Capítulo Quinto

Otros relatos

A. Autoparodia en dos relatos sancheanos.....	175
1. "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos".....	177
2. "Responso por un bolitero de la Quince".....	183
B. Otros cuentos.....	190
1. "Novelita rosa sin anuncio de pasta dental".....	190
2. "Ojos de sosiego ajenos".....	191

Capítulo Sexto

La guaracha del Macho Camacho: la novela puertorriqueña

A. Historia y texto.....	197
--------------------------	-----

1. El texto.....	201
a. Fábula y estructura.....	201
b. La trama.....	203
B. La parodia, el carnaval: la intertextualidad.....	205
1. Los códigos culturales.....	205
a. La literatura como juego lingüístico: los códigos sub-yacentes.....	206
1) Parodia literaria.....	211
b. El lenguaje de la comunicación masiva: la otra cara del colonialismo.....	221
1) De Libertad Lamarque a la Chacón: el lenguaje del espectáculo como código sub-cultural.....	221
2) El papel de la subliteratura en el ámbito sancheano.....	230
C. Los personajes: la delimitación de lo grotesco- carnavalesco en <u>La guaracha del Macho Camacho</u>	236
D. El contexto: la novela como retrato estadolibrista; ubicación espacio-temporal.....	244
Capítulo Séptimo	
<u>Conclusiones</u>	259
<u>Bibliografía</u>	267

PRIMERA PARTE

Luis Rafael Sánchez: su puesto en la literatura
puertorriqueña contemporánea

Capítulo Primero

El arte de escribir en la colonia

A. Contexto histórico-cultural.

Un dramaturgo, un escritor, un artista puertorriqueño -Myrna Báez o Francisco Matos Paoli, Toño Martorell o Angela María Dávila- descartado el hecho seminal de provenir de un país llamado Puerto Rico, es un hombre y una mujer que se produce y produce, que se cría y crea en un contexto colonial; es un hombre y una mujer oriundo de un país que no ha tenido otra experiencia política que la experiencia colonial. País formado y deformado en la justificación de dicha condición. Todavía peor; país que elabora, con dialéctica de fogón, el orgullo colonial. País que transforma en mito idílico la inferioridad impuesta. País que celebra, día a día, la ceremonia de la confusión. Un dramaturgo, un escritor, un artista puertorriqueño es un hombre y una mujer cuya sensibilidad creadora ha sido condicionada por dicha perenne vida colonial. Testigo de los miedos, predicador de las culpas, confesor, cronista de la miseria y el esplendor colectivos, oráculo y reló. Colonizado a pesar suyo, su vida transcurre en la contemplación y denuncia de la afrenta: cada momento un fresco. Ese acto de vigilancia y grito, de equilibrio y razón, de espina dorsal fría supone el mayor de los prodigios. Porque la vida en nuestra colonia, nuestra como la muerte y este día de hoy, llega a tener los colores del espejismo que alucina y momifica. Un dramaturgo, un escritor, un artista puertorriqueño es, por encima de todo, el ojo negado al sosiego. ¹

Quien así escribe es el propio Luis Rafael Sánchez para el periódico Claridad, órgano oficial del Partido Socialista Puertorriqueño. No habría, pensamos, mejor forma de comenzar

nuestro estudio que citar este iluminador fragmento de su ensayo "Literatura puertorriqueña y realidad colonial", como punto de partida en la ubicación histórica de su obra. El mismo título del ensayo representa una tautología. La literatura puertorriqueña es la literatura de un país que lleva casi cinco siglos de colonialismo y es en ese contexto en el cual tenemos que examinarla. La experiencia colonial ha marcado al artista boricua de tal modo, que su obra, por razones obvias, se convertirá en la trinchera defensiva de la personalidad de su pueblo.

Se ha dicho que nuestra literatura es víctima del unitario y que padece de un exceso de nacionalismo, haciendo que en no pocas ocasiones el texto escrito roce los límites de lo panfletario. La idea, lejos de ser falsa, apunta hacia la realidad que a diario el artista puertorriqueño tiene que confrontar. Puerto Rico es un país cuyo arte ha proyectado una dimensión ética que en la mayoría de los casos supera la estética; nada raro en una isla caribeña asediada política, social, económica y culturalmente por la nación más poderosa del mundo y en donde el arte es una de las pocas armas de liberación disponibles. Al fin y al cabo, es el mismo espejo en el cual se refleja toda nuestra América:

Soberbio, como podría aparentar ser, excluyente y aislacionista, el escritor puertorriqueño confronta unos problemas característicos, extratextuales, que se filtran a pesar suyo en su hacer

imaginativo. Problemas que condicionan el alcance y la limitación de su tarea creadora, que contaminan y orientan la misma, definen los límites de su temática y anécdota y hasta deciden, posiblemente de antemano, su acceso a los circuitos literarios en donde generalmente se establece y se consagra, se señala y se aplaude, se discute y se promociona su talento. El acto mismo de asumir estos problemas, la manera de resolverlos dentro de los cursos y las orientaciones estéticas es el fondo sobre el cual deberá examinarse la literatura puertorriqueña contemporánea. 2

El principal problema extratextual del escritor puertorriqueño es el tener que presenciar día a día, y dolorosamente, los estragos sociales que modela el colonialismo. La producción de nuestro siglo en el contorno del arte isleño ha sido y sigue siendo el instrumento que hace frente al imperio, ya sea bajo la elaboración de proyectos míticos que sustituyen los discursos del poder o bien por la creación de nuevos discursos, más depurados y reales, que amenazan los cimientos de la estructura del sistema.

A lo largo de nuestra historia literaria y bajo el marco del imperio español o el norteamericano, los nombres de Ramón Emeterio Betances, Eugenio María de Hostos, Manuel Zeno Gandía, José de Diego, Luis Palés Matos, Juan Antonio Corretjer, Julia de Burgos, Emilio S. Belaval, Antonio S. Pedreira, Tomás Blanco, Francisco Matos Paoli, Abelardo Díaz Alfaro, Enrique Laguerre, Manuel Méndez Ballester, René Marqués, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel y José Luis González,

han comprendido un vasto proyecto de oposición a los valores del sistema a través de la palabra escrita. A ellos se suma un grupo de jóvenes escritores quienes han heredado las herramientas de dicho proyecto, dándole nueva vida, amoldándolo a las exigencias de nuestro absurdo mundo contemporáneo y rompiendo con los moldes estético-ideológicos que les preceden. Esta nueva hornada se caracterizará por enfrentar de modo crítico la narrativa del realismo social del cuarenta y superar el modelo a través del uso de tres técnicas que, ora aparecerán individualmente, ora mezcladas en la elaboración de un nuevo discurso estético: "el realismo-experimentalista, la escritura mágico-realista o mítico maravillosa y el realismo grotesco".³

Encabezados por Luis Rafael Sánchez, los nuevos narradores puertorriqueños son: Rosario Ferré, Edgardo Rodríguez Juliá, Ana Lydia Vega, Manuel Ramos Otero, Juan Antonio Ramos, Edgardo Sanabria Santalíz, Carmen Lugo Filippi, Mayra Montero, Tomás López Ramírez, Magali García Ramis, Carmelo Rodríguez Torres, Manuel Abreu Adorno y Angel M. Encarnación. Todos estos escritores, de un modo u otro, se enfrentarán al modelo colonial desde diversas perspectivas. De acuerdo al poeta y crítico José Luis Vega al hablar sobre el cuento puertorriqueño contemporáneo:

Desde la perspectiva temática, el cuento puertorriqueño actual elabora un proyecto antillano, exalta la mulatez esencial de nuestra identidad, recoge las inquietudes éticas y sociales del feminismo y pulsa, a través del

lenguaje, la crisis social que padecen los desclasados de nuestra sociedad. Los nuevos cuentistas examinan también, casi obsesivamente y desde un punto de vista biográfico, la debacle de las instituciones familiares de la burguesía y la pequeña burguesía puertorriqueñas. Sus textos son un espejo de los padecimientos y las aspiraciones positivas de la sociedad puertorriqueña. 4

1. Trasfondo. A partir del año 1898 Puerto Rico es incorporado a la historia de la órbita nacional estadounidense, después de cuatrocientos cinco años de dominación española, como resultado del cese de la Guerra Hispano-Americana. La isla, junto a Cuba, Guam y Filipinas, pasa a formar parte del botín de guerra del joven imperio.

Como sabemos, Cuba y Filipinas se independizan gradualmente. Cuba se convierte en un protectorado de los Estados Unidos en virtud de la Enmienda Platt de 1903, estatuto que permanecerá vigente por varias décadas. Más tarde, la Revolución Cubana pone punto final a la intervención política norteamericana. Sólo Guam y Puerto Rico permanecen aún bajo la administración norteamericana.

El cambio de soberanía trajo consecuencias que se han ido recrudeciendo al correr de los años. Mientras que gran parte del Caribe ha experimentado cambios positivos en la historia política de sus territorios, Puerto Rico se compromete cada vez más social, política, económica y culturalmente con el dominio estadounidense, constituyéndose en uno de los casos más puros y patéticos de colonialismo

moderno. Esta situación se cristaliza a través de la ocupación militar, el control judicial, la explotación económica y un gradual deterioro cultural que de no frenarse a tiempo amenaza con destruir la personalidad del pueblo. El estatuto oficial que ha mantenido vigente esta experiencia por los últimos treinta y tres años se llama el "Estado Libre Asociado de Puerto Rico", constitución jurídica sobre la cual abundaremos más adelante, ya que la producción artística que nos ocupa por el momento se realiza dentro del contexto social que crea el programa del Partido Popular Democrático, artífice del status quo y fábrica ideológica con la cual se confrontará el nuevo discurso estético.

Fundado en 1938 por Luis Muñoz Marín y bajo el lema de "Pan, Tierra y Libertad", la historia del pueblo puertorriqueño durante las últimas décadas ha estado marcada por los proyectos que dicho partido ha llevado a cabo. En las letras insulares se conocerá con el nombre de Generación del Cuarenta a la que se inicia, y no fortuitamente, con el ascenso al poder del Partido Popular Democrático.

José Luis González, miembro prominente de esta generación, y a la que prefiere llamar "del cincuenta", resume esta etapa de nuestra historia en el siguiente cuadro:

En lo económico: la "industrialización"
colonial mediante la importación de
empresas norteamericanas a base de mano

de obra barata y exención de impuestos. En lo social: la urbanización acelerada del país como consecuencia del éxodo de la población rural a las ciudades y a los Estados Unidos. En lo político: el triunfo de un reformismo de nuevo tipo, que liquidó por igual a dos corrientes políticas tradicionales representadas por el Partido Socialista y el Partido Nacionalista. 5

El Partido Popular Democrático fomentó una serie de cambios económicos y sociales que cambiaron la fisonomía del país dentro de los límites del proceso colonial. Abandonando, sin embargo, su proyecto separatista inicial, se convirtió eventualmente en el demagogo de los intereses norteamericanos en la Isla hasta culminar con la creación del Estado Libre Asociado, constitución que se autoproclama autónoma, pero que cada día muestra más sus fisuras de colonialismo clásico.

La administración del Presidente Truman, al entender que el sistema colonial tal y como se encontraba a finales de los cuarenta en Puerto Rico no gozaba de simpatía internacional, y consciente de la opinión pública en un periodo en que surgían nuevas naciones a raíz del cese de la Segunda Guerra Mundial, propuso un plebiscito en el que el pueblo puertorriqueño debía escoger tres posibles opciones: independencia, dominio o federación. No obstante, Luis Muñoz Marín, ya convertido en archi-enemigo de la fuerzas separatistas, propuso una enmienda a la Ley Jones de 1917 (la cual nos "concedió" la ciudadanía estadounidense), en

la cual proponía la creación de un estatuto que concediese mayor autonomía a la isla en sus asuntos internos. El plebiscito se postergaría hasta tanto el país no contara con un mayor progreso económico, lo que hizo que Muñoz Marín adoptara su tan famosa frase: "El estatus no está en issue."

Sobre los resultados de este plan, poseemos los siguientes datos:

Muñoz Marín logra sus propósitos: en 1948 se convierte en el primer gobernador puertorriqueño elegido en las urnas por el pueblo. Dos años más tarde, el 3 de julio de 1950 el Congreso aprueba la llamada Ley Pública 600 que dotaba a la Isla de un gobierno constitucional. El 4 de junio de 1951 el pueblo aprobaba el Estado Libre Asociado por 387.000 votos a favor y 119.000 en contra, y el 25 de julio del siguiente año se entroniza la nueva forma de gobierno. En las elecciones del mismo año, 1952, la votación arrojó las siguientes cifras: Partido Popular, 429.000 votos; Partido Independentista, 125.000 votos; Partido Estadista Republicano (anexionista), 81.100 votos. ⁶

Irónicamente, la constitución se inaugura el día del quincuagésimo segundo aniversario de la invasión norteamericana y en un momento en que varios líderes independentistas e incluso anexionistas, se encontraban encarcelados (ley de la mordaza). ⁷

Si bien los cambios sociales que ha producido el ELA han traído beneficios a un gran sector del pueblo -incremento en el nivel de vida, educación, vivienda y una mayor movilidad social-, en el otro plano ha agudizado una serie

de problemas que van cada vez más en aumento: una división de clases cada vez más marcada, violencia, criminalidad, drogadicción, racismo, alcoholismo, una mayor dependencia de la metrópoli para resolver los asuntos internos y el gradual deterioro de la lengua vernácula, la cual no sólo está contaminada al nivel léxico, sino también al sintáctico, hecho que podría romper la estructura del idioma, convirtiéndose en un nuevo dialecto: el Spanglish puertorriqueño (en oposición al de Nuevo Méjico, California y Tejas).

De un programa de índole populista, con ribetes de socialista y que prometía la independencia del país, el Partido Popular fue convirtiéndose en un partido conservador, oligarca y servilista. Muñoz Marín, por su parte, se convirtió en nuestro personalísimo "Artemio Cruz".⁸

José Luis González afirma:

Sin entrar en detalles más o menos bien conocidos, me importa decir que el proceso de cambio social iniciado en 1940 no sólo ha sido extraordinariamente rápido, sino brutal e irracional en muchos aspectos. El precio que el pueblo puertorriqueño ha tenido que pagar, en términos morales, psicológicos y culturales, por ese cambio, no guarda proporción alguna con los resultados obtenidos... En Puerto Rico ha habido, sí, un proceso de modernización, pero de modernización colonial, es decir, de modernización dentro del subdesarrollo.⁹

Luis Rafael Sánchez, nace, se cría, se educa y escribe en el contexto de esta "modernización dentro del subdesarrollo" que culmina en el llamado Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Hijo de un hogar humilde, su padre se desempeñó como panadero, luego como policía; su madre fue costurera y luego artesana. A los doce años se muda a la capital, donde su madre trabajará en una fábrica de zapatos plásticos, "Utrilan Corporation", una de las tantas plantas industriales que trajo el gobierno bajo el plan económico "Operación Manos a la Obra", a principios de los años cuarenta.

En el proceso de su maduración artística, su obra se comprometerá con la crítica en torno al cambio que el estadolibrismo ha representado para el país. Como ya hemos mencionado, será él quien continúe esta crítica con nuevos medios, iniciando una nueva generación de narradores que bien podríamos llamar "anti-narradores". Su obra, como casi toda nuestra literatura, criticará, parodiará, satirizará, impugnará los resultados de ese cambio a través de una labor artística que incluye el cuento, el teatro y la novela, apoyada en una ensayística enérgica y responsable que marca las pautas de un plan de oposición ideológica. Será la contradicción entre "el tránsito hacia la modernidad" y "el comienzo de la descomposición sigilosa del ser y el existir puertorriqueños" el eje que delimitará su quehacer

literario. 10

Comencemos a explorar la primera producción artística de Luis Rafael Sánchez y su entronque con el discurso marquesino.

B. Primera producción literaria.

1. Sus primeros cuentos; su primer teatro.

Los relatos y piezas teatrales de esta primera etapa se van a caracterizar por la presentación de un ambiente campesino costumbrista, heredado de la tradición literaria del Treinta, como también por la incursión en el independentismo literario y la nacionalidad obsesiva. Otro de los rasgos característicos de este periodo es la elaboración de un ambiente nostálgico del pasado español, eco directo del mundo marquesino. La inmolación heroica de algunos de los personajes de la primera narrativa sancheana, como la vuelta al pasado como mito de los personajes teatrales, nos recordarán "Purificación en la Calle del Cristo" y Los soles truncos, textos clásicos de Marqués.

Los textos de esta primera etapa son, en orden cronológico, cuento: "El trapito", "La espera. Un cuento fotografiado" (1957); "Diario de una ciudad" (1958): ""Retorno. Página para el recuerdo", "Destierro" (1959); "Espuelas" (1960); teatro: La espera (juego de amor y de tiempo) y Los ángeles se han fatigado (1960). En ellos se replantean los problemas

del unitemario puertorriqueño, el cual gira alrededor de la identidad nacional. Estos textos incurren en lo que el propio Sánchez ha denominado la literatura de la culpa. Cuando el autor puertorriqueño "se dispone a la indagación de otros mundos de valioso estremeciente humano, parece inundarlo, asolarlo, la terrible culpa del desertor, la falla, el fracaso del deber con la identidad. Buena parte de la literatura puertorriqueña está hecha desde el sentimiento insensato de la culpa." ¹¹

a. "El trapito". ¹²

El primer cuento que publica Luis Rafael Sánchez se titula "El trapito", el cual fue premiado en el certamen celebrado por la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico durante el año 1957. La fábula es la siguiente: Chano López, un jíbaro de "esos que no matan ni una mosca", mata a machetazos a Juan Macho, el buscapleitos del pueblo, quien se disponía a escupir el "trapito pintorretiao" que colgaba de la pared de la tiendita de Chano. Dicho "trapito pintorretiao" no es otra cosa que la bandera puertorriqueña. Chano, al ver herido su orgullo nacional, mata al ofensor.

El cuento, fiel exponente del independentismo literario, elabora un lugar común en nuestras letras: la defensa de la identidad nacional. Aquí el profanador del símbolo patrio, muere a causa de su falta de respeto. Chano huye

y se pierde en el río, caos de sangre y confusión:

El cielo comenzaba a llorar. Corrió a guarecerse al platanal de Lolo. Las plantas estiraban sus largas hojas rechazándole.

El recuerdo le perseguía. En veloz carrera se dirigió hasta el río para lavar sus manos, su machete, su conciencia... ¿su conciencia?

Apenas llegaba vio como el agua se tornaba rojiza y en la superficie un trapito rojo, blanco y azul iba rompiéndose, rasgándose, quedando separados los colores.

Metióse al agua en busca de aquella visión, que se alejaba más y más. Siguió río adentro hablándole a las rocas, al agua, a la tierra húmeda y negra, a Dios.

El cuento, de un lirismo notable, no aporta nada nuevo a la cuentística de entonces. Está lleno de lugares comunes: el ambiente campesino, el hombre en contacto con la naturaleza, la lluvia como cómplice providencial del acto justiciero de Chano y un vocabulario que tiene poco que ver con el Sánchez de En cuerpo de camisa.

La narración, de tipo sensacionalista, incurre en la literatura de la culpa e inclusive, algunas descripciones, aparte de ser naturalistas, parecen las de un western. Abunda también un leve toque de lo esperpéntico, y con

esto comenzamos a ver una cierta prefiguración del arte posterior de Sánchez:

Juan Macho, ¡rostro de careta de carnaval!
Una cicatriz le comenzaba al final de la boca
extendiéndose hasta la oreja izquierda dando
la impresión de una sonrisa inmensa, fría,
muerta.

El hombre ya casi llegaba al sitio donde
se amarraban las bestias, pero no se detuvo.
Siguió cabalgando y con gesto imponente entró
montado en su caballo a la mismísima tienda.
Algunos hombres se retiraron poco a poco.

Curiosamente, Sánchez abre su etapa mimética con un
cuento de ambiente jíbaro y no será hasta la publicación
de "Espuelas", último cuento de este grupo, en que volverá
a recrear este ambiente. Los relatos que se enmarcan entre
estos dos cuentos son todos de corte existencialista y tienen
lugar en la ciudad.

Ya José Luis González había sacado al personaje puer-
torriqueño del campo para colocarlo en la ciudad con su
libro El hombre en la calle.¹³ De acuerdo a Emilio Díaz
Valcárcel, el escritor puertorriqueño del cuarenta "compre-
ndió que había que abandonar de una vez por todas un criollismo
que rehúye la realidad puertorriqueña, un jibarismo que no
tenía otro propósito que explotar de una nueva manera al
campesino".¹⁴ La Generación del Cuarenta abandonará lo

accesorio, turístico y cromático para estudiar al hombre en su problemática existencial.

Sin embargo, todavía Sánchez no asimila completamente el discurso de esta generación, sino de la que lo precede. "El trapito", por lo tanto, entroncará más con la preocupación de los hombres del Treinta, preocupación que se formula en los siguientes puntos: "Búsqueda de todo lo que nos defina y cohesione; formulación de una nueva interpretación de nuestro pasado histórico que sirva de base para la creación de una conciencia de patria a la vez que de reconstrucción futura de nuestro destino; revisión de valores; análisis de nuestro campesinado para buscar en nuestro jíbaro la unidad del espíritu boricua". ¹⁵

Ningún discurso cultural forma un bloque homogéneo; en él convergen rasgos de distintos periodos. Con este primer cuento Sánchez sólo estaba imitando lo que los otros ya habían hecho.

No obstante, desde el punto de vista técnico ya hay un rasgo que prefigura su segunda etapa: la reiteración. Los últimos párrafos del relato aparecen íntegros al principio del cuento como retrospectión que antecede a la descripción de Chano.

b. "La espera". ¹⁶

"La espera" es un relato de tipo marquesino. En él los ecos del existencialismo son evidentes. Es René Marqués quien en Puerto Rico "asume la agustia nacional como agonía existencialista." 17

El periodo marquesino de Sánchez se inicia con este cuento, el cual más tarde se convertirá en una pieza de teatro. Desde el título mismo notamos el carácter nihilista de la narración.

El comienzo del relato muestra su teatralidad, al presentarse como acotación:

Cuatro paredes. Un mundo oscuro y solo. Una puerta siempre cerrada y un hueco pequeño que se empeña en llamar ventana. Una cama de hierros, una coqueta con un espejo y una butaca. Nada más. ¡Ah!... y ella. Ella también. Otro mueble de aquella cueva negra. Pero ella no importaba.

La fábula se centra alrededor de la figura de Georgina, una mujer tuberculosa que espera todos los días a que su amado pase por la calle, para verlo desde la única ventana de su habitación. El hombre desaparece un día y precipita la muerte de Georgina, quien se conformaba sólo con el roce de sus miradas. Nunca sabemos si esto es producto de la imaginación de la protagonista, ni tampoco si hubo una verdadera relación amorosa entre ella y el hombre de la

calle. El otro personaje es una sombra con quien Georgina mantiene constantes diálogos. La sombra se empeña en mantenerla en su habitación.

La narración está plagada de clisés que apuntan hacia los temas existencialistas de la incomunicación del hombre y la vida como tránsito hacia la muerte: "Vivimos el hoy en la angustiada espera del mañana".

La muerte y el tiempo estarán en continuo juego, matizados por un tono de total pesimismo:

Pensó. Siempre lo mismo, un día tras otro... lunes, martes, miércoles, jueves... qué más daba. Era igual. Un constante esperar... Un doloroso ver pasar la noche y el día, siempre de color gris, pedazos de ceniza, jirones de alma rota.

Los adjetivos siempre subrayarán la presencia de lo oscuro y de la incomunicación: "Un mundo oscuro y solo"; "Una puerta siempre cerrada"; "cueva negra", "bulto negro". Esto contrastará grandemente con las características físicas de Georgina: "Rostro blanco de suavidad de algodón".

Este relato no sólo adelanta la pieza teatral del mismo título, sino también el cuento "Retorno" y la obra Los ángeles se han fatigado, como veremos cuando analicemos estos textos.

De este cuento solamente nos llama la atención la delimitación del espacio. Sánchez incorpora elementos teatrales a su narración, rasgo que se mantendrá siempre presente en su producción literaria, por lo menos en lo que ha creado hasta el momento. Hay dos acotaciones que marcan los dos días en que la acción tiene lugar: "Cuatro paredes" y "Un nuevo día. Sol".

c. "Diario de una ciudad". 18

A nuestro juicio, "Diario de una ciudad" es el relato más importante de la etapa mimética de Luis Rafael Sánchez. En él hay elementos que prefiguran al narrador de La guaracha del Macho Camacho. Abunda la reiteración y ya hay visos de la oralidad que caracterizará a nuestro autor. Existe preocupación por plasmar la imagen del San Juan moderno con sus problemas sociales. Este San Juan, aunque todavía muy provincial, es fiel reflejo del Puerto Rico de los cincuenta en pleno desarrollismo muñocista. Tenemos, por primera vez, una descripción costumbrista enmarcada dentro de la preocupación existencial propiamente marquesina. Hay aquí rasgos que más tarde abundarán en el discurso sancheano de un modo constante.

El relato no cuenta con personajes específicos. El personaje es colectivo: la vida del trabajador sanjuanero en un día cualquiera. El narrador, de nuevo, comenzará

con una frase breve a manera de acotación: "Medialuz del amanecer".

Las oraciones son simples y constituyen casi pinceladas que van ilustrando, a ritmo acelerado, la vida obrera de la nueva ciudad. Aquí la gente "se prepara para la agonía de la brega diaria" en un ambiente de monotonía: "Lolo desayuna, Emilio desayuna, Juan Pérez desayuna, los ricos y los pobres desayunan".

Existe en este cuento una preocupación por la forma que en lo sucesivo se plasmará en la costumbre de Sánchez de escribir largos párrafos a manera de letanía. También hay que recalcar que el vocabulario es menos lírico y rebuscado, y ya se registran vocablos del uso cotidiano del puertorriqueño: zafacones, brega, guaguas, revendón, chavito prieto, platanutre, guineos, chinas, piragüero, el pon y vellonera.

Este texto comienza a mostrar una ruptura con el discurso dominante. Aquí está, pensamos, La guaracha del Macho Camacho en embrión. Este cuadro del Puerto Rico de finales de los cincuenta, nos presenta, por primera vez, el tema del impacto de la comunicación masiva en la sociedad puertorriqueña contemporánea, eje alrededor del cual girará la novela posterior.

Los niños regresan de la escuela para enfrentarse al mundo de la televisión: "Cisco Kid, Jim, Sheena". La hora

de la cena será invadida por la televisión:

La novela de las seis y media...
 a llorar todo el mundo -que si Madeleine...
 que si Lucy... que si Mona. Y las cucharas
 castigan los platos... y se come y se
 come. Y se llora y se llora. 19

Además, ya Sánchez nos adelanta algo de su inventario de establecimientos comerciales, apuntando hacia lo que en La guaracha del Macho Camacho llegará a niveles hiperbólicos y que más tarde se convertirá en crítica al consumismo:

Las tiendas por departamentos se llenan de señoras. Hay venta especial y baratillo y "lay-away plan". Todas las tardes de todos los meses hay especiales en Padín, en Velasco, en la International, en Miss New York.

También el elemento musical hará su entrada al mundo poético sancheano:

En la esquina el disco de moda se va por los aires.
 El camisón.
 El camisón
 de Papacito
 y el Negro Bembón.

Junto a lo musical, otro elemento que hace su entrada es la oralidad, rasgo que se mantendrá presente en la producción narrativa posterior a esta etapa: "Cla, cla, cla, cla. Y la maquinilla y los casos".

La situación socio-política del momento está muy bien delimitada:

Que si fulanita, que si menganita,
la película, la novela de las nueve,
las sirvientas, los supermercados, Felisa,
Muñoz, la feria, los caballos, patatín,
patatán. Y los pobres, que si la carne,
y las mujeres que si el saco, y las
sirvientas, que si las señoras y los
intelectuales, que si el festival de teatro,
el festival de ópera, el festival Casals.
Y el próximo festival y el pasado festival
y el festival de cuentas del festival de
trajes del último festival...

Dos momentos del cuento se relacionan con las tradicionales preocupaciones éticas de la literatura nacional, lo existencial y el independentismo: "ESTOY EN HUELGA CONTRA DIOS" reza un cartel que lleva un hombre en el atrio de una iglesia. Por otro lado, el relato tiene lugar en pleno apogeo de la Ley de la Mordaza, época en que recrudece la persecución de los independentistas:

En casa de Moncho López las diez
traen lo malo.

- Queda detenido.
- Por qué.
- Atenta contra el poder.
- Qué poder.
- El de arriba.

Los cuatro hombres hacen cerco al
revolucionarlo sin saberlo, que baja
ahora las escaleras. La mujer llora.
Dos vecinas vienen a consolarla.

"Diario de una ciudad" termina con la repetición
íntegra del primer párrafo del relato, que cubre un espacio
de veinticuatro horas en esta semblanza del San Juan de los
cincuenta. Este relato es el más logrado de esta primera
etapa. Sánchez está experimentando, por primera vez, una
manera nueva de narrar. Aunque escribirá otros tres cuentos
que seguirán la estética tradicional, "Diario de una ciudad"
adelanta todo un nuevo discurso artístico que hará hincapié
en los problemas sociales del Estado Libre Asociado con
un nuevo lenguaje que muestra por primera vez el rostro
del carnaval barroco que constituirá su obra posterior.
Consideramos, por lo tanto, que este cuento es un texto
clave que, por alguna razón, no ha sido suficientemente
tenido en cuenta por la crítica. En él, insistimos, se

anuncia el inicio de un proceso lingüístico que tendrá como resultado la publicación de La guaracha del Macho Camacho. Esto sucederá dieciocho años más tarde, intervalo dentro del cual el autor fluctuará entre varios discursos literarios hasta lograr plasmar el que resulta más peculiarmente suyo.

d. "Retorno". 20

El tema de la soledad de nuevo será elaborado casi como un calco de "La espera", esta vez narrado desde una primera persona. Se repite aquí el discurso marquesino a través de un personaje en total soledad y en espera de su amada. De nuevo un cuarto, de nuevo un espejo que muestra los estragos del tiempo, de nuevo una espera:

Es un lento apagarse de pisadas. La quietud insistente parece martillear sobre mi mente. Sobre mi cama descansa una sombra seca. El cuarto se hace y se deshace con mi mirada torcida por el recuerdo.

El personaje recalca: "Me siento solo, muy solo" y al mirarse al espejo, decide romperlo en un arranque de dramatismo. El fantasma de la amada regresa y comienza a entablar un diálogo con el hombre, quien al igual que la Georgina de "La espera", está al borde de la muerte. En el diálogo insistirá de nuevo el narrador en reelaborar el tema de la monotonía del tiempo:

-Qué tal.

Después de tanto tiempo qué tal.

-Nada nuevo.

La contestación me resultó graciosa.

Al final del camino nada nos parece nuevo. Hay algo de tiempo vivido pero nada más. Es como un repetirse loco.

Ayer, mañana, siempre, ayer, mañana, siempre...

Al final, en un acceso de risa, el personaje muere:

El cuarto se hizo una carcajada viva. Pasé mucho rato así. No sé cuánto pero mucho. El tiempo después de todo no importa sino cuando se vive. Y yo me había muerto.

El tema de la muerte será una constante en En cuerpo de camisa, pero de un modo más depurado y desde un lenguaje teñido de oralidad. Esta narración es una de las menos logradas de Sánchez, en donde se reiteran los valores de un existencialismo muy gastado, plagado de clisés y de lugares comunes. Es de nuevo el eco de René Marqués.

e. "Destierro." 21

"Destierro" es el texto más marquesino de esta etapa.

En él se presentarán los temas del independentismo literario, el heroísmo sacrificial y la vuelta al pasado español como esencia de la puertorriqueñidad. Dicho de otro modo, el cuento incurre en la 'literatura de la culpa', formando parte integral de la ideología estética de la época y mostrando su enlace con "Purificación en la Calle del Cristo" y Los soles truncos de René Marqués: ²²

¡Tan distinto a antes! Cuando el salón principal se hacía un palacio, con las damas y los oficiales y los valeses y las espadas y el ruido suave y ondulante de los trajes de encajes, de seda, de puntillas, de cintas multicolores y el gorjeo risa de los abanicos al cerrarse y abrirse y el paso quedito de los criados negros.

Otra vez, el personaje será un hombre solitario, y de nuevo estará solo e incomunicado, pero en esta ocasión no será la habitación de un apartamento, sino un salón de la Fortaleza, palacio del gobernador de Puerto Rico. El personaje es un viejo a quien la nueva administración ha relegado a un plano ínfimo como servidor de palacio. Se opone a los nuevos valores y rechaza la invasión por considerar que rompe "las raíces de una tierra virgen". Han llegado los americanos a transformar el interior del palacio y con las transformaciones físicas vienen las culturales. El protagonista -no sabemos si español o

boricua- decide inmolarse prendiéndose fuego.

Las connotaciones ideológicas que en este cuento subyacen, no sólo se enlazan con el discurso estético de la generación literaria del cuarenta, sino que forman toda una ideología de grupo: en particular, la de la alta burguesía criolla puertorriqueña en el momento de la invasión. Dicha ideología tendrá su más fiel representante literario en René Marqués. Este discurso estético esconderá el fracaso de los proyectos de la clase dominante a finales de siglo:

La clase social más golpeada por el cambio de régimen colonial en 1898, la que perdió los privilegios económicos obtenidos en 1898, fue la burguesía criolla autonomista, que había logrado hacerse "cómplice de las clases gobernantes de España en la explotación y el saqueo de los habitantes de la isla". Y perdió los privilegios porque al nuevo amo norteamericano no le hacía falta su complicidad en cuanto clase. Lo que hundió a la burguesía criolla a partir de 1898 fue el carácter capitalista moderno del régimen norteamericano, cuyo dinamismo basado en enormes recursos financieros no lo obligaba a hacerle a la burguesía criolla las concesiones que la debilidad económica de España había tenido que otorgar. Antes al contrario: a lo que venía obligado el capitalismo norteamericano en Puerto Rico era a desplazar a esa clase de la privilegiada posición económica que había alcanzado bajo el régimen español. 23

De ahí que el protagonista exprese su repudio a lo norteamericano: "Si nunca hubiesen entrado, si nunca

hubiesen existido...ni ellos...ni sus máquinas...ni sus instrumentos bélicos, ni su sentido de lo nuevo y lo moderno".

La producción literaria marquesina se hará portavoz de los intereses de esta clase. Entendamos que esta vuelta al pasado era necesaria y que el lugar de René Marqués en nuestras letras es privilegiado. Sin embargo, la ruptura que se llevará a cabo más tarde mostrará que también otro grupo de escritores poseía un programa ético-estético con el cual podían rebatir el discurso del poder. Luis Rafael Sánchez será el precursor de este proyecto, pero en el momento de la publicación de "Destierro" es aún receptor y, a la vez, emisor de estos valores. Su pieza teatral Los ángeles se han fatigado dramatizará la crisis de esta clase del mismo modo que René Marqués lo hizo con Los soles truncos. Habrá que esperar a la publicación de Farsa del amor compradito para presenciar una ruptura tanto en el plano estético como en el ideológico.

f. "Espuelas." 24

El último cuento de esta primera etapa vuelve a tener como escenario el ambiente rural al igual que "El trapito". "Espuelas" es otro ejemplo de 'literatura de la culpa' y del independentismo literario. Sánchez todavía no tiene una voz propia y regresa otra vez al mismo tipo de narra-

ción con la cual se había iniciado en esta etapa de mimesis. Si el modelo había sido René Marqués, en esta ocasión será Abelardo Díaz Alfaro y su cuento "El josco".²⁵

Al igual que "El josco", el cuento de Sánchez girará en torno a dos animales que se confrontan en una pelea; esta vez, dos gallos: Venganza y Forastero. Las connotaciones de los nombres no pueden ser más obvias. Venganza es el gallo del país, el cual pertenece a Primo; Forastero pertenece a Mr. Smith, y es, por supuesto, el gallo americano que vence, pero queda la esperanza de un posible triunfo en el futuro. Contrariamente a "El josco", en donde el toro del país se autoinmola, aquí hay menos pesimismo. Venganza no puede fallar "porque si fallara se derrumbaría el anhelo eterno, la idea que emergía fresca cada mañana: el criollo tiene cría para dar la pelea".

Como vemos, Sánchez trae de los cabellos un tema gastadísimo en nuestra literatura. Otra vez serán los valores de la Generación del Treinta los que se presenten: exaltación de lo campesino, presentación del jíbaro como esencia de la puertorriqueñidad, y un vocabulario que trata de imitar el habla campesina: "Júndele la espuela, júndesela". El proyecto ideológico-estético del Treinta tiene en este relato uno de sus últimos reductos.

De esta producción cuentística pensamos que sólo "Diario de una ciudad" y "Destierro" son los textos más

notables. El primero, por presentar el inicio de una ruptura ideológico-estética con el discurso imperante y el segundo, por representar a cabalidad lo que dicho discurso significa. Hemos preferido analizar los relatos a partir de su cronología en vez de hacerlo por temas, por responder a un criterio de publicación que nos parece más correcto. De ese modo hemos podido ver la interferencia de varios discursos en el lapso de esta producción. Los demás cuentos, sobre todo los de índole existencialista, son los menos logrados y no poseen la calidad expresiva que más tarde será la marca característica de la narrativa sancheana.

g. Los ángeles se han fatigado: obra de transición.²⁶

Aunque el corpus de nuestro estudio lo constituye la narrativa de Sánchez, creemos imprescindible examinar esta pieza teatral por representar un texto de transición entre el discurso de influjo marquesino y el discurso propiamente sancheano. Presenciamos con esta pieza una instancia de ruptura que abre el camino a nuevas formas y procedimientos en el género teatral, del mismo modo que "Diario de una ciudad" lo hace en el terreno de la cuentística. Adelantamos aquí el concepto de parodia como un momento de corte con un código precedente, de acuerdo a la tradición formalista.²⁷ La parodia no se dará de una forma total, sin embargo ya vemos el enfrentamiento de dos puntos de

vista lingüísticos concretos y, en el caso particular de Los ángeles se han fatigado, habrá una distorsión entre el contenido ideológico de la fábula y el modo de procedimiento de la trama. ²⁸

El discurso existencialista marquesino alternará con nuevos códigos que apuntan hacia la elaboración de un nuevo arte. Un discurso constituye una "manifestación lingüística en el seno de una estructura ideológica" y se define "por las relaciones dialógicas a las que está incesantemente sometido". ²⁹ La alternancia de varios códigos perfila un nuevo discurso antitético.

Este monólogo se moverá dentro de los ejes de temas existencialistas clásicos: la soledad, el tiempo, la locura, y dentro del cuadro de la realidad nacional puertorriqueña: rasgo marquesino.

Una mujer, Angela Santoni Vincent, otra vez en un cuarto de un edificio del Viejo San Juan, divaga en torno a su vida y sus orígenes hasta desaparecer del escenario camino al manicomio. Su profesión: prostituta. Pero no es una prostituta cualquiera. Angela Santoni Vincent, con su patente de "corso", es la "Princesita de Yauco" cuya familia ha venido a menos. Luego de una decepción amorosa con un joven francés, comienza un "affair" con Santiago, un chulo que la lleva a trabajar como prostituta a la capital. Angela tiene sólo treinta y cinco años, pero física, moral y espiritualmente está destruída.

Su niñez y adolescencia tienen lugar en Córcega, la rica hacienda de sus padres en el pueblo sureño de Yauco:

Córcega era la finca que teníamos en Yauco. Un pedazo inmenso de tierra sin principio ni fin. Los peones abrían los ojos para fijar la guardarraya, pero era imposible. Nuestra tierra no se acababa nunca. (p.189)

Angela está constantemente haciendo mención de su pasado de niña bien en una "Córcega nueva" en donde "sólo se hablaba de Europa, de Eugenia de Montijo, de los Luises". Un mundo de "encajes de mundillo o de Bruselas" que nada tienen que ver con su situación actual.

Al igual que el personaje de "Destierro", Angela proviene de una clase social que se vio afectada por el cambio de soberanía, o por lo menos el discurso de ambos personajes responde a los valores de esta clase: la clase de los hacendados. Desde el punto de vista ideológico, el texto connota una macroestructura que viene de la tradición de Marqués: la frustración política de una clase sometida al nuevo imperio.

Debemos recordar que, en la historia de nuestro país, el gobierno español abrió las puertas a todos los extranjeros que quisieran fomentar la economía puertorriqueña en virtud de la Cédula de Gracias de 1815. Las medidas eran decididamente racistas y los extranjeros europeos

tenían todos los privilegios. Comienza así un proceso de europeización y "blanqueamiento" de una isla que racialmente estaba compuesta de negros y mulatos. Por otro lado, los elementos más reaccionarios que huían de las guerras de independencia fueron a parar a Cuba y a Puerto Rico. Con la Cédula de Gracias comenzó un flujo considerablemente grande de corsos, italianos, alemanes, irlandeses, holandeses, mallorquines, canarios, vascos y catalanes, mayormente propietarios que se establecían en las haciendas cafetaleras.. Aún hoy Yauco se conoce como el municipio cafetalero por excelencia.³⁰ A estos inmigrantes se les otorgaba la ciudadanía española casi de inmediato y se les proporcionaban tierras. Los descendientes de estos hombres y mujeres fueron, en su mayoría, miembros de la alta burguesía criolla que monopolizaba la economía pre-capitalista del país. Ellos cifraron sus esperanzas en la autonomía, pero con la invasión norteamericana vieron frustrados todos sus sueños de clase hegemónica.

Fueron estos puertorriqueños los que adoptaron el discurso ideológico de los grupos nacionalistas, volcándose hacia los mitos del pasado español como si hubiera sido la verdadera identidad del hombre boricua. Angela, personaje típicamente marquesino, responde a este discurso, por demás racista y de un clasismo obvio. El ave imaginaria que posee Angela en su jaula se llama 'Hitler':

Usted no sabe lo que es mezclar una raza. ¡Peligrosísimo! (Altiya) Papá nos lo repetía. "El mundo sigue un orden lógico. Estos con estos y aquéllos con aquéllos". Parecía tener la razón. Hitler también lo entendía así. Pero nadie le hizo caso. Ni aun los mismos germanos, con su instinto aristócrata. Sólo bastó un gesto de los anglosajones para que se hiciera la fragua. (p.262)

Ahora bien, si desde el punto de vista temático esta obra entronca con la tradición del cuarenta, en el aspecto técnico Sánchez utiliza unos procedimientos que hasta cierto punto serán contestatarios. El lenguaje dejará de ser marquesino y comenzaremos a ver un cierto elemento "plebeyista" que no existe en Marqués. Angela no es sólo "la princesa perdida de Yauco", sino también "¡La puta del viejo San Juan!"

De acuerdo al crítico Juan G. Gelpi, la nueva narrativa puertorriqueña elimina el rodeo narrativo característico de la producción marquesina:

Hay una imagen muy poderosa que a su vez se convierte en situación narrativa en la obra de René Marqués: el fuego y su correlato, la purificación. Hay en la narrativa de René Marqués una lucha continua por incendiar, borrar y criticar la "barbarie" que desencadenó la invasión militar de 1898. Marqués está obsesionado por fundar un discurso puro, un discurso que niegue y desdeñe todo tipo de contaminación lingüística o barbarismo. Se puede afirmar, al menos sobre su libro de cuentos En una ciudad llamada San Juan, que

la lengua del narrador se caracteriza por un purismo extremo, va más allá de la mera propiedad. Se trata de una lengua ajena al sociolecto puertorriqueño. En sus cuentos abundan expresiones que se podrían atribuir a una abstracción lingüística que, a falta de una expresión más precisa, se³¹ puede denominar la "norma lingüística".

Contra esta "norma lingüística" se colocará Sánchez, a través de un arte que desafiará al de Marqués a manera de anti-discurso. Hay ya un deseo de llevar a cabo un cambio, de desordenar el purismo prevaleciente.

En esta obra Sánchez incorpora códigos ajenos a la sintagmática tradicionalmente literaria. Por ejemplo: cuando Angela va a alimentar a su hijo imaginario dice que le dará de beber "leche de vacas contentas". El sintagma sale de un anuncio publicitario de la compañía lechera del país. La apoteosis de La guaracha del Macho Camacho comienza a mostrar su contorno. La intertextualidad será el rasgo característico de la novela, diálogo de diversos códigos lingüísticos. Este soliloquio adelantará la incursión de códigos extraliterarios al discurso estético sancheano. Se hace alusión a Corín Tellado como también a "la novela de las once", trazo que habíamos visto ya en "Diario de una ciudad".

También podemos hablar de metateatro. Angela dialoga constantemente con el público de un modo directo e incluso llega a confundir a un espectador con uno de sus clientes.

Este rasgo se potenciará a cabalidad en la Farsa del amor
compradito, obra clave que culminará esta transición e
iniciará el anti-discurso sancheano propiamente dicho.

Notas

¹ Luis Rafael Sánchez. "Literatura puertorriqueña y realidad colonial". (Claridad, 30 noviembre 1974), p.14-15.

² Luis Rafael Sánchez. "Cinco problemas al escritor puertorriqueño". (Vórtice, II, 2-3, verano 1979), p.117.

³ Ver: José Luis Vega. "Reunión de espejos". (Río Piedras: Editorial Cultural, 1983), p.23-30.

⁴ José Luis Vega, idem., contraportada.

⁵ Arcadio Díaz Quiñones. Conversación con José Luis González. (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1977), p.71.

⁶ Carlos Varo. Puerto Rico: radiografía de un pueblo asediado. (Río Piedras: Ediciones Puerto, 1973), p.51.

⁷ "La ley 53, copia de la ley antisubversiva, ley Smith de Estados Unidos, es la versión colonial de ley anti-subversiva, que en el periodo de la guerra fría y de la histeria anticomunista se aprueba en Puerto Rico contra el movimiento estudiantil y el movimiento independentista. Como ejemplo de ley antiobrera y dirigida a domar e impedir la militancia obrera en Estados Unidos se aprueba la ley Taft-Harley, dicha ley, por la situación de subordinación política del país, tiene aplicación a Puerto Rico." (Juan Angel Silén. Historia de la nación puertorriqueña. Río Piedras: Edil, 1973, p.289.)

⁸ Una semblanza extraordinaria sobre la figura de Luis Muñoz Marín lo constituye el libro de Edgardo Rodríguez Juliá, Las tribulaciones de Jonás (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981). Es, junto a La guaracha del Macho Camacho y El entierro de Cortijo (del mismo autor), uno de los libros más leídos actualmente en Puerto Rico.

⁹ Arcadio Díaz Quiñones. Conversación con José Luis González., p.71-73.

¹⁰ "Llamo literatura puertorriqueña contemporánea a la que se produce en nuestro país desde el año 1940 en que llega al poder el Partido Popular Democrático y se replantean los conflictos inmanentes del estatuto colonial. Las alternativas políticas propuestas por el nuevo poder formulan la transformación pacífica del país, el tránsito hacia su modernidad, según la opinión de unos, o el comienzo de la descomposición sigilosa del ser y el existir puertorriqueños, según la opinión de otros. La generación de dilucidar literariamente la nueva sensibilidad se llama del '40, según René Marqués, y del '50, según José Luis González, justamente los miembros más brillantes de la misma." (Luis Rafael Sánchez. "Cinco problemas al escritor puertorriqueño", p.117.)

¹¹ Luis Rafael Sánchez. "Cinco problemas...", p.119.

¹² Luis Rafael Sánchez. "El trapito". (El Mundo, 22 junio 1957), p.23.

¹³ José Luis González. El hombre en la calle. (San-
turce: Editorial Bohique, 1948).

¹⁴ Emilio Díaz Valcárcel. "Apuntes sobre el desarrollo
histórico del cuento literario puertorriqueño y la genera-
ción del 40"., p.14.

¹⁵ Mariana Robles de Cardona. El ensayo en la Genera-
ción del Treinta. (San Juan: Instituto de Cultura Puerto-
rriqueña, 1972), p.10.

¹⁶ Luis Rafael Sánchez. "La espera". (El Mundo, 28
diciembre 1957), p.25.

¹⁷ José Luis Vega. Reunión de espejos., p.21.

¹⁸ Luis Rafael Sánchez. "Diario de una ciudad". (El
Mundo, 4 agosto 1958), p.14.

¹⁹ El narrador se refiere a las destacadas actrices
puertorriqueñas Madeleine Willemsem, Lucy Boscana y Mona
Marti, heroínas míticas de la televisión nacional a finales
de los años cincuenta y principios de los sesenta. La impor-
tancia de los programas televisivos en la obra literaria
de Sánchez no sólo tendrá como exponente su novela, sino
además una serie de ensayos que impugnarán la labor de ador-
mecimiento colectivo que este medio ha significado. Cabría
mencionar los ensayos "Un sedante colectivo" y "Apuntación
mínima de lo soez", de los cuales hablaremos en el capítulo
dedicado a su ensayística.

²⁰ Luis Rafael Sánchez. "Retorno". (El Mundo, 17 enero 1959), p.23.

²¹ Luis Rafael Sánchez. "Destierro". (El Mundo, 4 junio 1959), p.9.

²² René Marqués. Purificación en la Calle del Cristo y Los soles truncos. (Río Piedras: Editorial Cultural, 1976).

²³ Arcadio Díaz Quiñones. Conversación con..., p.102.

²⁴ Luis Rafael Sánchez. "Espuelas". (Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, III, 6, enero-marzo 1960), p.29-31.

²⁵ Abelardo Díaz Alfaro. Terrazo. (San Juan: Imprenta Venezuela, 1947).

²⁶ Luis Rafael Sánchez. Teatro de Luis Rafael Sánchez: Farsa del amor compradito; La hiel nuestra de cada día y Los ángeles se han fatigado. (Río Piedras: Editorial Antillana, 1976).

²⁷ Ver: Iuri Tinianov. Formalismo e storia letteraria. (Torino: Giulio Einaudi, 1973).

²⁸ Uno de los formalistas rusos, Shklovski, formula la dicotomía trama/fábula para la mejor comprensión de la obra literaria. La fábula es la suma de hechos que forman la narración. En otras palabras, el argumento; de qué trata la obra. En cambio, la trama es la forma en que la obra se actualiza; el modo o artificio que hace comprensible

el relato.

²⁹ Alan Pauls. "Tres aproximaciones al concepto de parodia". Lecturas críticas. (Revista de Investigación y Teorías Literarias, Año I, 1, diciembre 1980), p.10.

³⁰ Ver: Estela Cifre de Loubriel. Catálogo de extranjeros residentes en Puerto Rico en el siglo XIX. (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1962).

³¹ Juan G. Gelpi Pérez. "Desorden frente a purismo...", p. 177-178.

Capítulo Segundo

La ruptura con el discurso dominante

A. La literatura como antilenguaje.

La literatura es un hecho lingüístico, por lo tanto pertenece al plano de lo social. El texto literario establece formas de interacción social entre el emisor y el receptor a través de una selección semántica entre los significados potenciales que ofrece el sistema lingüístico. El contexto socio-cultural del autor es el código que sirve de base a esta selección. En otras palabras, el universo ficcional del autor parte de la realidad social creada por los hablantes de su determinado contexto cultural:

In its most general significance a text is a sociological event, a semiotic encounter through which the meanings that constitute the social system are exchanged. The individual member is, by virtue of his membership, a 'meaner', one who means. By his act of meaning, and those of other individual meaners, the social reality is created, maintained in good order, and continuously shaped and modified. 1

El sistema social crea los significados y estos serán intercambiados por los usuarios en forma de texto. El texto literario, al inventar su propio contexto situacional, establece una relación compleja con este sistema.

Ahora bien, dada la complejidad de los sistemas lingüísticos, los cuales se definen por la variedad de sus códigos, el escritor cuenta con un número bastante amplio de opciones para dar vida a su obra. Desde Saussure sabemos que el lenguaje no sólo es lengua, sino también habla y que la particularidad de ciertas manifestaciones del lenguaje a nivel dialectal no son menos importantes que las aceptadas como norma.

1. El concepto de 'anti-lenguaje'. El lenguaje es uno de varios sistemas semióticos que utiliza el ser humano para representar los significados inherentes a la sociedad. Este sistema semiótico no es homogéneo y cada grupo social desarrolla su propio lenguaje de acuerdo a su visión particular de las cosas, su cosmovisión. Desde luego, en toda sociedad existe un código lingüístico prevaleciente: el de la clase dominante. Este código establece los significados de acuerdo a los intereses de la ideología del grupo que ostenta el poder. Cualquier desviación, competencia o diversidad con el discurso del poder, representa una amenaza para el orden social.

La variación socio-lingüística juega un papel muy importante en la lucha de clases y el lenguaje de los grupos sociales marginados constituye un aspecto defensivo primordial. Un grupo social bajo presión y consciente de

de que sus normas lingüísticas carecen de valor para los grupos dominantes, elaborará frecuentemente modos complejos de expresión verbal. El habla de los negros, los drogadictos, los homosexuales, las prostitutas, de ciertos grupos religiosos y, en general, de todo grupo que se mantiene al margen de lo establecido, compone una manifestación que se conoce como anti-lenguaje.

Por supuesto, el antilenguaje sólo se manifiesta dentro de los límites de una anti-sociedad. La anti-sociedad se define como un grupo que se enfrenta a otro a manera de "alternativa consciente".² Es un modo de resistencia que puede adoptar la forma de simbiosis pasiva o de hostilidad activa e incluso de destrucción total de viejos valores. El antilenguaje supone un cambio estructural, una revolución, el confrontamiento de códigos antitéticos.

En la literatura puertorriqueña contemporánea, la obra de Luis Rafael Sánchez constituye un cambio, una revolución lingüística. Al ser escrita en "puertorriqueño", como él mismo proclama, marca una ruptura ideológica con lo consagrado, con lo establecido. Esto es lo que definirá su quehacer como "anti-literatura". El escribir en "puertorriqueño" es la "alternativa consciente" que Sánchez opone a los escritores de la Generación del Cuarenta, tal y como él lo define a través de toda una poética que denomina "de lo soez". Como Rabelais, quien confronta los valores de la Sorbona y lleva a la li-

teratura francesa la locura carnavalesca de la plaza pública renacentista, Luis Rafael Sánchez "plebeyizará" nuestra literatura hasta plasmar su particular visión del carnaval barroco de nuestra situación socio-política.³

B. El arte de escribir en boricua.

Hay una oposición entre el lenguaje eufemístico y normativo de René Marqués y los textos de Sánchez, una vez superada la etapa mimética de este último narrador. El nuevo discurso narrativo de Sánchez, que como ya hemos señalado, comienza a mostrar su contorno con "Diario de una ciudad" y Los ángeles se han fatigado, ideologiza los textos de un nuevo modo, creando un trastorno, un cierto caos que en lugar de rehuir la realidad lingüística y cultural de la nación puertorriqueña, propone un nuevo discurso literario a través de la utilización del sociolecto isleño. El purismo marquesino desaparece, dando lugar a nuevos recursos que marcan una trayectoria que va desde el uso de las voces populares más patrimoniales de nuestro suelo, hasta el abuso de la más franca coprolalia.

Este proceso desmitificará el gesto épico y grandilocuente en el que se apoyaba la producción literaria de René Marqués, quien hasta principio de los sesenta había

sido la figura más prominente de nuestras letras y operaba "como una especie de brújula para toda su generación, y para las generaciones posteriores".⁴ La articulación de otro lenguaje ajeno a la aprobación del maestro, se consideraba prácticamente una herejía. El gesto de René Marqués, fue, según Sánchez, opresivo, pero "en el sentido más noble",⁵ ya que la vuelta al pasado fue algo necesario para reafirmar nuestra identidad nacional:

Para ese público multiforme, que mimó su trabajo y no le escatimó ni incienso ni aplauso, René Marqués esbozó un esquema moral que podríamos llamar, tentativamente, patriología y cuyos principios señalados, recurrentes, se desprenden del rápido examen de sus textos: la armonía de unas costumbres asentadas en el señorío, respetuoso y noble, la clarificación y propuesta del nacionalismo como una pulcra flexión del cristianismo, la ausencia de tensiones, roces y laceraciones entre los sirvientes y los servidos, el clamor por la vuelta a la tierra. Y, sobre todo, el viaje trágico hacia el pasado, viaje empeñado en el rescate de una utopía perdida o quebrada por la llegada de los bárbaros, para utilizar una categoría suya queridísima.⁶

Es a partir de esta oposición que podemos catalogar como anti-lingüístico el proceso creativo de Luis Rafael Sánchez, el cual comienza definitivamente con el cuento "Aleluya negra", publicado en 1961. Este relato explora, entre otras cosas, el espacio hasta entonces prohibido de lo explícitamente sexual, con la utilización de un lenguaje totalmente anti-marquesino.

1. "Aleluya negra." 7

El tema de lo negro no es nada nuevo en la literatura puertorriqueña. La respetable obra de Luis Palés Matos y Fortunato Vizcarrondo en la poesía, y de Francisco Arriví en el teatro, dan fiel constancia de ello.

Para Luis Rafael Sánchez, el negro representa una preocupación constante y el hecho de que un cuento de ambiente negro constituya una ruptura total con los códigos literarios hasta entonces homogénicos, es algo muy significativo. 8

Fábula: La mulata Caridad, una "negrita de solar", negrita fina, diferente a los negros "de orilla", le pide permiso a la Güela Rufa para presenciar el bembé 9 que se celebra a orillas de la playa:

-Güela, déjeme dil.

-Mira agentá. Que eso son negro prieto que tienen el diablo por dentro. Tú no va.

-Bendito, Güela.

-Que le dije que no. ;Tá presumía!

Salta el grito hondo por el pecho del timbalero y corren las hembras a chupar las uñas de los machos. ;Caballeros que arrellanan la sentadera, locas que se maman la pupeta, vejigantes que se sorben los dedos, descaradas que enseñan los pezones.

-Güela, un chilín.

-Tá loca. Tu ere negrita de solar. Eso son negro de orilla que no se cepillan el trasero.

Finalmente, la abuela le da permiso a Caridad para que presencie la celebración, con la condición de que no se acerque mucho a la orilla. La tentación es grande y Caridad se deja seducir por el ritmo de la música hasta que la ve Carmelo el Retinto, quien al verla bailar, desea poseerla:

Salta Caridad por entre las pencas viejas y se muda por entre la luz de las estrellas, por el marco que le hacen dos palmas largas. Y la ve Carmelo el Retinto, el negro más resabioso del palmar. Siente un julepe por las verijas, un jamaqueo de ansias, jaibería, malamaña. La ve culidando en la arena y la sueña para latirla pecho con pecho, para sembrarle los dedazos en la pulpa que le adivina en los muslos.

-Oye negrita, déjame ponerte almíbar.

Carmelo la persigue y después de una larga carrera, la posee sexualmente: "Caridad siente la flor despuntando y solloza compases de tum triste." Consumado el acto, Caridad acude a donde se encuentra Colasa, la yerbatera del palmar. Colasa le prepara un brebaje para que le deje "la telera limpia" y sentir "el diablo bajarle." Al regresar a la casucha, Caridad va directamente al camastro, mientras que su abuela repite tres veces la misma pregunta: "¿Verdad que tienen el diablo por dentro?"

Lo que más se hace patente en este cuento es la utilización de un lenguaje abiertamente anti-marquesino que apunta hacia lo sexual y que está matizado por un ambiente de constante musicalidad. Todo el proceso de cortejo y posesión de la mulata Caridad va acompañado de la música de conga, del bembé que llega a su climax cuando Carmelo consuma su anhelo. En cuanto el primer conguero o timbalero ejecuta su arte, "corren las hembras a chupar las uñas de los machos" en un lugar en donde se reúnen "locas que se maman la pupeta" y "descaradas que enseñan los pezones." La actividad musical se convierte en orgía. Carmelo siente "un julepe por las verijas" y sueña con "sembrarle los dedazos en la pulpa" que adivina en los muslos de Caridad.

Todas las imágenes privilegian un lenguaje soez, vulgar y oral que no tiene nada que ver con el eufemismo que caracterizaba a los productos narrativos precedentes. De acuerdo a la negrada, Caridad:

- Está pa dejarla sin espinas.
- Pa comela a cantitos.
- Pa dale el tumbaíto.

Carmelo quiere "ponerle almíbar", pues Caridad está "de a galón".

A nivel léxico-semántico el cuento elabora un juego con el vocablo orilla, el cual posee una doble connotación. Caridad es una "negrita de solar", "emperifollá", es decir, "fina". El narrador describe la persecución de Caridad del siguiente modo:

¡Es la aleluya zarrapastrosa de los prietos, es la voz jedionda de la orilla que desconoce las buenas costumbres de las negritas emperifollás, las negritas relimpias que no se revuelcan con nadie, las negras resbalosas que no le enseñan el ombligo ni al cura de confesión!

A Caridad le preocupa que la abuela sepa "que ahora ella también es de la orilla". Hay una diferencia entre Carmelo el Retinto y Caridad. Caridad es mulata y Carmelo es retinto. Se denomina con este nombre a las personas de raza negra que tienen un matiz de piel muy oscuro. Güela Rufa ha heredado el discurso del prejuicio blanco y considera a los demás negros personas "de orilla", por no ser mulatos como su nieta. Caridad va a buscar su "perdición" social a la orilla de la playa. ¹⁰

El término orilla constituye así una dilogía, por su sentido disémico, el cual afecta el plano del contenido y la lógica del discurso. El signo posee dos significantes, uno de los cuales connota un prejuicio racial.

El lenguaje de "Aleluya negra" ensaya proyectar el habla particular del puertorriqueño negro. Este relato,

que tiene como marco espacial el pueblo de Loíza, pueblo negro por excelencia (la mención del Río Grande hace ubicable el espacio), potencia un habla situacional. De acuerdo a la crítica formalista, el lenguaje literario se caracteriza por desviarse sistemáticamente de las convenciones normativas que son habituales en el lenguaje cotidiano. Esta desviación estética representa el estilo propio del autor. La desviación evita la frase hecha y desautomatiza la percepción verbal. La desviación también puede definirse como ingramaticalidad, como ruptura de una norma y puede darse respecto al lenguaje común como también al propio lenguaje poético.¹¹ Estas ingramaticalidades afectan a los tres niveles del lenguaje (fónico-fonológico, morfosintáctico, léxico-semántico), y en el caso particular de "Aleluya negra", el nivel más afectado es el fónico-fonológico. El autor selecciona las expresiones necesarias para elaborar su mensaje buscando efectos de sonoridad a través del uso de metaplasmos. Los metaplasmos afectan a la forma de las palabras en su aspecto sonoro y gráfico. Dentro de los metaplasmos que antiguamente se denominaban "figuras de dicción" por la Retórica, Sánchez utiliza:

1. la aféresis o supresión de fonemas al principio de la palabra:

"Cuche Güela" (por escuche)

"Ese lo hicieron encima e un bongó." (por de)

"Que le dije que no. ;Tá presumía!" (por prieta)

"Tá loca." (estás)

"Taba bueno." (estaba)

2. la apócope o supresión de fonemas al final de la palabra:

"¡Ay Bacumbé, qué tié la hembra...! (tiene)

"Mira agentá. Que eso son negro prieto que tienen el diablo por dentro. Tú no va."

"Tú ere negrita de solar. Eso son negro de orilla que no se cepillan el trasero."

"Todavía e que me convence la chusca."

"Negro pechú." (por pechudo)

"Ya tú verá."

"Pa dale su atol." (por atole)

3. la síncopa o supresión de fonemas en medio de la palabra:

"comela" (por comerla)

"tumbaíto" (por tumbadito)

"dale" (por darle)

"Guaraguao, pa chupale hasta el meao." (por chuparle y meado)

4. la sustitución de fonemas:

"güela" (abuela)

"Condinao negro prieto."

5. la prótesis o adición de fonemas al principio de la palabra:

"Güela, déjeme dil." (por ir; la alternancia de las consonantes líquidas r y l es un rasgo muy común del habla boricua, posiblemente de extracción andaluza).

Otro metaplasmo existente en este relato es la paranomasia, la cual produce efectos de sonoridad debido a la proximidad de fonemas que, siendo casi los mismos, contrastan con sus significados. Por supuesto, la paranomasia implica la aliteración o repetición de sonidos:

"Vaya y venga y no se detenga." (Güela Rufa le da permiso a Caridad para ir a la orilla de la playa.)

"San Alejo, aléjalo, Santa Clara, acláralo." (Comentario de Caridad al ver a Carmelo aproximarse.)

Ninguno de los dos ejemplos anteriores son productos imaginarios del autor, sino códigos lingüísticos que usa el puertorriqueño en su hablar cotidiano. Las desviaciones que utiliza Sánchez no constituyen necesariamente un lenguaje literario, surgen del habla popular. Sánchez sólo otorga legitimidad a estas formas y las fija a través de la palabra escrita.

El rasgo que más se pone de relieve a través de la utilización de este lenguaje es la sonoridad, aspecto que en relatos sucesivos constituirá el signo propio del discurso sancheano. En "Aleluya negra", el sonido de la música satura la trama:

Rompé el tum en repique y culebreo.
 Tum en los cocos. Tum en las pencas.
 Tum en las palmas. Tum en la arena.
 Tum en las bocas. Tum en las almas.
 Caridad se detiene, agitada.

"Aleluya negra" es el texto que da comienzo al nuevo discurso narrativo de Luis Rafael Sánchez. Se manifiesta como oposición total a la narrativa de Marqués en una dialéctica que podemos denominar "literatura plebeyista" versus "literatura blanquista"; como un proyecto que deliberadamente rompe con los valores consagrados hasta el momento para manifestar una nueva ideologización estética y que a la vez recoge en los textos una preocupación de clase.¹² Es romper viejos mitos para ofrecer un lenguaje literario fresco, teñido de oralidad, sonoridad e irreverencia. Comenzamos a presenciar rasgos que serán constantes en los relatos de nuestro autor. Al iniciarse esta segunda etapa narrativa, los personajes provienen de una clase marginada. En lo sucesivo, Sánchez romperá con el lirismo de su primera producción y comenzará a explorar la riqueza fonética y semántica del lenguaje popular isleño; empezará su escritura en "puertorriqueño".

2. Farsa del amor compradito.¹³

De nuevo recurrimos al análisis de una pieza teatral con el propósito de ilustrar cómo la nueva estética de Sánchez adelanta conceptos que se potenciarán cabalmente en La guaracha del Macho Camacho. Si Los ángeles se han fatigado representa una pieza de transición, la Farsa del amor compradito es la ruptura dentro del género dramático. Además, esta farsa constituye un ejemplo relevante de

metateatro, ya que la obra representa su propio comentario crítico, dentro de la mejor tradición pirandelliana. Esta pieza, que se toma a sí misma como preocupación, igualmente subraya unas preocupaciones políticas subyacentes.

A pesar de su título infantil, Farsa del amor comprado es una pieza importantísima en la obra de Sánchez. Su originalidad estriba en que su estructura está construida sobre las bases de la Commedia dell'Arte. Podríamos preguntarnos, ¿por qué utiliza el autor un género teatral sin vigencia? Por qué no, respondemos; al fin y al cabo la Commedia dell'Arte es un género de ruptura que surge a mediados del siglo XVI en Italia y muere alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII. La Commedia Improvissa, como también suele denominarse, se desarrolló como oposición a la comedia erudita del Renacimiento, otorgando a sus personajes y tramas una dimensión popular que entroncaba con los ritos carnavalescos del medioevo, las farsas rústicas anónimas, la narrativa popular y el teatro realista dialectal del siglo XVI.

Género abierto por excelencia, surge por la necesidad de los actores de darse a conocer por un público más variado. La característica más fundamental: la improvisación y el uso de un lenguaje literario basado en los más variados dialectos y modismos.

La Commedia dell'Arte era teatro cómico como también teatro revolucionario, ya que se impuso universalmente y hasta cierto punto contribuyó al rompimiento de barreras entre las clases sociales de la época. Los actores de la Commedia a Soggetto, actores profesionales en el mejor sentido de la palabra, muchas veces tuvieron que soportar la cárcel, el maltrato y la deportación, debido a las atrevidas incursiones que se hacían en el escenario, casi siempre mordaces y de gran contenido social. ¹⁴

Los personajes de Farsa del amor compradito son los siguientes: Pirulí Pulcinello, Arlequín, Pierrot, Goyito Verde, Colombina, Quintina, Madame y el General Cataplúm. Con excepción de Goyito Verde, los nombres de los demás personajes salen directamente de la Commedia dell'Arte. Goyito Verde, sin embargo, entronca con la tradición del personaje de Pantalón:

Goyito Verde pasa de los cien años,
pero está tan derecho como una varilla.
Es viejo verdísimo. Pertenecía a una com-
pañía de vodevil y revista y aún conserva
manerismos y resabios de cupletero. Lleva
un sombrero negro con plumeta de chulo
empedernido. Usa leontina de oro y plata
que le cruza el pantalón. ¹⁵

La pieza abre con la aparición de Pirulí Pulcinello, quien luego de varias digresiones, decide contar a los habitantes de la "Insula de Cúlturis a Priori" (el público), el "gran cuento del amor compradito", un cuento que es "una historia sencilla sobre las mujeres que se quedan solas cuando los soldados van al run-tun-tun". 16

Los otros personajes, quienes hasta el momento han permanecido tras bastidores transparentes, salen a escena a repartir globos de colores y flores en un ambiente de carnaval. Desaparecen y queda solamente en escena Colombina, quien comienza a discutir con Pirulí su posición en torno a la obra, y nos da a conocer su teoría sobre la naturaleza del teatro:

Pirulí Pulcinello

Señorita. ¿Cómo se atreve detener la representación? La gente ha venido a ver la Farsa del amor compradito.

Colombina

Pero es una obra absurda, ilógica, insensata. El autor carece de madurez.

Pirulí Pulcinello

Mi querida señorita, desgraciado del mundo si se poblara de cosas lógicas.

Colombina

Todo tiene su límite. El autor ha creado situaciones sin ton ni son, majaderías de todos los colores.

Pirulí Pulcinello

Es un autor joven.

Colombina

Eso no es excusa. La gente no tiene por qué pagar sus vidrios rotos. Si el niño tiene ganas de escribir, que ensucie las paredes de su casa, pero que deje el teatro tranquilo. Toda esa gente ha venido a maravillarse, a llenarse de alegría de vivir.

Pirulí Pulcinello

Señorita, el teatro es imitación de la vida. Es pintar allá arriba en el escenario lo que vemos cada mañana acá en el mundo.

Colombina

Pirulongo, no seas disparatero. El teatro es el sueño del ser. Es el escape hacia lo que se desea pero no se tiene. Ahora mismo yo podría ser Isabel la Católica, o Catalina la Grande, o una vagabunda, o Julieta, la de Romeo.

Como podemos apreciar, Sánchez hace hincapié en el carácter de artificio del objeto literario y desde el comienzo de la pieza crea un distanciamiento entre el espectador y el actor. Trata de romper con la ilusión de verismo para destacar una obra en donde los propios personajes se cuestionan la naturaleza de la misma. En el transcurso de la Farsa del amor compradito, la interrup-

ción textual abundará y por lo regular serán Pirulí y Colombina quienes discutan la relación entre teatro y público:

Pirulí Pulcinello
 Más alto, que no se oye.

Colombina
 Pues nunca he tenido las vocales tan bien colocadas como esta noche.

Pirulí Pulcinello
 Pero no se oye.

Colombina
 Me extraña y me araña.

Pirulí Pulcinello
 Siga la trama.

Colombina
 Ahora se me olvidó por dónde iba.
 (Piensa y dice las líneas ordenando la acción.)

Luego de ser convencida por los demás actores para que acepte su papel, comienza el diálogo entre Colombina y el General Cataplúm. El General Cataplúm le pide a Colombina que se una a él en matrimonio, a lo que ésta accede gustosamente. Aparecen Madame y Quintina, las cuales celebran la noticia recitando versos de contenido erótico:

Colombina
 Mi novio es soldado
 que carga fusil.

Madame
 Y si te lo muestra
 te vas a morir.

Colombina
 Mi novio es soldado
 que usa cañón.

Quintina
 Y si te lo enseña
 te empieza el dolor.

Aparece Pierrot anunciando la guerra en París, utilizando un lenguaje que contrasta grandemente con el de Colombina y el General:

Pierrot
 Oíd, mamalones que perdéis el tiempo...
 La guerra en París ha comenzado. El Coronelote ordena hacer filas. Oíd, mamalones que duermen la siesta... Se hará un registro de cada morada para ver cuántos se han escondido debajo de la cama. Oíd...
 pendejitos que apuntáis el bozo (se va alejando) oíd... oíd... oíd... (Sale).

El General Cataplúm decide ir a la guerra, prometiéndole a Colombina boda y bautizo, ya que traerá el niño de Europa para que ella "se ahorre" el trabajo. Telón.

El segundo acto (o capricho, como Sánchez prefiere llamarlo), gira en torno a los pretendientes de Colombina y como ésta se mantiene fiel a su novio el General Cataplúm. Aparece un nuevo personaje, Arlequín, quien está locamente enamorado de Colombina, como también lo están Goyito Verde y Pierrot. Del general no se sabe nada. De labios de Colombina sabemos que "la última vez que lo vieron estaba en un café de existencialistas." El negocio de Madame anda muy mal y todas las noches Colombina debe poner un letrero negro con letras rosadas que dice: "Se hace tru tru." ¹⁷ Pierrot anuncia que han muerto dos generales. Colombina sucumbe a la desesperación, pues en París hay sólo dos generales y uno de ellos era el General Cataplúm. Telón.

En el tercero y último capricho, Arlequín amenaza de muerte a Goyito Verde si éste último le enseña la carta que el General Cataplúm le ha enviado a Colombina desde París. El general no ha muerto, y sólo se excusa diciendo: "No pude conseguir el niño. Los más baratos costaban caros". En cambio, Arlequín escribe otra carta bajo el nombre del general, en donde le comunica a Colombina que se encuentra en el infierno y que ésta debe casarse con un hombre de la "noble profesión de poeta". (Arlequín es poeta). El general aparece en escena cuando la boda entre Arlequín y Colombina se está celebrando:

El General Cataplúm

No puede ser. He vuelto a buscarte. Me ofrecían una embajada en París. Iba a presidir la Academia de Letras, iba a repartir premios a tutti le mundi y sólo por darte besitos en tu cuello cosquilloso... (Empieza a llorar).

Arlequín

Pues sorry, wrong number. Encabulle por otro lado, que la niña ya tiene marido.

Goyito Verde confiesa que Arlequín lo obligó a entregar la carta original, pero el general es un hombre muy celoso de la ley:

El General Cataplúm

Ni una palabra más. La ley es la ley, aunque al mes sea derogada. Me voy a la luna en algún cohete. El soviet tiene un vuele ahora y pague después. Cuando caiga un chorrito seré yo orinando lágrimas. Au revoir.

Colombina se niega a seguir representando y en un arranque de furia pide que cambien el final:

Colombina

Que no. Abran el telón. Me niego a representar. (Se baja al público). No ven que el autor ha roto el sueño. ¿Cómo se va a engañar así al pobre General? Desde el principio fue un personaje bueno.

Los demás actores están de acuerdo con Colombina y deciden crear su propio final feliz. Colombina y el General Cataplúm se casan y Pirulí se queda pidiendo disculpas al público, sollozando.

Dentro de la estructura de la pieza, lo que más llama la atención es la utilización de diversos códigos lingüísticos en la elaboración de la trama. De hecho, la Commedia dell'Arte se caracterizaba precisamente por la variedad dialectal de sus libretos. Los personajes no sólo representaban clases distintas, sino también hablas distintas. Pantalone hablaba veneciano, Pulcinello, napolitano; Brighella, veronés; el Doctor, boloñés y Arlequín, bergamés. El Capitán siempre hablaba castellano o una suerte de dialecto hispano-italiano.¹⁸ En el siglo XVIII los diálogos entre Arlequín y Colombina eran en francés e italiano, alternadamente. Esto demuestra la riqueza verbal de los libretos de la Commedia Improvissa.

La comedia del arte era un género abierto a la poliglosia, rasgo que posiblemente hereda de la novela. De acuerdo a Mikhail Bakhtin, la novela madura y se delimita desde el momento en que la actividad políglota está en todo su apogeo en Europa. A diferencia de la épica, la novela se caracteriza, entre otras cosas, por emerger como resultado de una nueva cultura que testimonia una nueva conciencia literaria a través de la utilización de diversos códigos lingüísticos:

The new cultural and creative consciousness lives in an actively polyglot world. The world becomes polyglot, once and for all and irreversibly. The period of national languages, coexisting but closed and deaf to each other, comes to an end. Languages throw light on each other: one language can, after all, see itself only in the light of another language. The naive and stubborn coexistence of "languages" within a given national language also comes to an end -that is, there is no more peaceful co-existence between territorial dialects, social and professional dialects and jargons, literary language, generic languages within literary language, epochs in language and so forth. 19

En Farsa del amor compradito coexisten el castellano, el francés y el inglés, junto a formas propias del habla puertorriqueña. Por otro lado "se nota una combinación frecuente de léxico regionalista y expresiones castizas que producen una anteposición de extremos chocante y premeditada". 20 El General Cataplúm habla muchas veces en verso en un lenguaje depurado y fino, mientras que Pierrot hace sus anuncios con comentarios vulgares. Junto al francés de Madame coexiste el lenguaje vulgar de Quintina: "Debemos hasta el culo", el cual también está matizado por el juego verbal y la invención:

Colombina

¿Pero qué dirá mi novio que se fue a la guerra?

Quintina

No dirá nada. Le clavas un clavo en el clavóculo.

Los encuentros entre Madame y Quintina están llenos de picardía y en ellos asoma un lenguaje soez. Madame llama "putona" a Quintina y ésta la denomina a su vez "pendeja oxigenada".

Otro aspecto importante de esta pieza es la intertextualidad. Generalmente los personajes hacen alusión o cantan romances infantiles comunes a todo niño puertorriqueño: "Naranja dulce", "Arroz con Leche" y "Doña Ana no está aquí". Además hay subtextos que se colocan dentro de la sintagmática de la pieza y que provienen de otro códigos. Este rasgo será precisamente el dominante en la trama de La guaracha del Macho Camacho:

Pierrot

Los pajaritos cantan.

Madame

(Con malicia.) Las viudas se levantan.

En otra ocasión Colombina ha decidido abandonar el escenario y Pirulí Pulcinello tiene que representar el papel de ésta, por un breve intervalo:

Arlequín

Colombina.

Pirulí Pulcinello

¿Qué?

Arlequín

¿Para qué tienes las orejas tan grandes?

Pirulí Pulcinello

Para oírte mejor.

Arlequín

Colombina... ¿Para qué tienes la nariz tan grande?

Pirulí Pulcinello

Para olerte mejor.

Arlequín

¿Y esa boca tan ancha?

Pirulí Pulcinello

Para comerte mejor.

Estos sintagmas provienen de la literatura infantil, lo que le da cierta ligereza a la farsa. Sin embargo, sostenemos que esta obra no es de ningún modo una obra de teatro infantil; su carácter fársico exige una lectura política. Farsa del amor compradito es un comentario político de la situación colonial isleña que de un modo indirecto, pero claro, impugna la realidad del Estado Libre Asociado.

El espacio escenográfico alrededor del cual gira la pieza es la Posada del Ají y la Pimienta, nombre infantil que evoca además el aspecto erótico de un lugar que no es otra cosa que un burdel. Empero este no es el único espacio

del texto. Desde el comienzo de la farsa, Pirulí Pulcinello rompe con la ilusión y marca el artificio de la obra al dirigirse a un público "ficticio". Este público está compuesto por los habitantes de la "Insula de Cúlturis a Priori", y sus miembros están inmersos dentro de un doble plano que establece dos realidades: la de la Posada del Ají y la Pimienta y la de la ínsula. Era propio de la comedia italiana (comedia del arte) hacer teatro dentro del teatro, subrayando el procedimiento y la forma del objeto artístico. Este público ficticio viene a ver una obra que habla de lo "que puede hacer la magia de la poesía":

A empezar, a empezar. Preparad los cajones, convertid la madera de pichipén en butacas Luis XV. Usad mazorcas de maíz, pero decidles que es cabello de oro. Es cuestión de soñar. (Al público). Toda esta locura, todo este desbarajuste de conceptos, es parte integrante de la trama. Vuelva la farsa a los cómicos antiguos, quede el estilo con los mimos del medioevo. Este es el arte nuevo de la risa y el llanto, en que ustedes, los que miran, y nosotros, los que hablamos la magia, hacemos una ronda larga para cantar y reír.

No obstante, una lectura detenida del texto no escapa al mensaje subyacente y nos damos cuenta de que Sánchez

no sólo desea jugar, sino también impugnar esa macroestructura que estará siempre presente en su obra: el colonialismo. La "Insula de Cúlturis a Priori" connota un aspecto importante de nuestra vida de pueblo: la prefabricación de nuestra cultura isleña por parte de elementos ajenos a nuestra realidad. Farsa del amor compradito es una crítica a nuestra propia farsa colectiva.²¹ A la larga, toda esa teatralidad y el énfasis en la apariencia apuntan hacia una experiencia social que está fabricada sobre las bases del subdesarrollo. Los personajes grotescos y el ambiente carnavalesco son, por otro lado, las coordenadas que irán extendiéndose por una obra literaria que tiene como punto culminante La guaracha del Macho Camacho.

Las connotaciones políticas no sólo subyacen bajo el nombre de la insula; también los personajes, en mayor o en menor grado, indican la estructura de una ideología. En todo momento se recalca la "superioridad" de lo europeo.²² El General Cataplúm traerá a su hijo de Europa para que Colombina se "ahorre" el trabajo de tenerlo. Madame opina en una ocasión:

... Y luego planearé un tour por Europa, desenterraré muertos y copiaré patrones culturales. Europa es la fuente. Después de todo, el nuevo mundo sólo tiene cuatro siglos.

Cuando se está celebrando la boda entre Arlequín y Colombina, éste grita, desesperado, que no le gusta el ritual de la boda debido a que es:

una tradición viejísima. Yo soy del siglo veinte. (Desesperado.) Esta boda tiene trazo de rito oriental. Occidente no lo puede permitir. ¡Qué dirán los académicos, qué dirán los teorizantes, qué dirán los filósofos estéticos!

Esta opinión concuerda con la de algunas instituciones oficiales puertorriqueñas que subrayan "lo occidental" de nuestra cultura. Léase Universidad de Puerto Rico e Instituto de Cultura Puertorriqueña. ²³

Por otro lado, Goyito Verde, personaje materialista, bien podría representar los intereses imperiales. Es él quien trata de comprar a Colombina con su dinero:

¡Ay qué bombón...qué delicia!.. Mira, niña, cuando tú quieras te bajo la estrella, te bajo el sol y te traigo el bigote de aquel señor. Toma... toma el relojito de mi primo. Toma esta camisa por si quieres ir a misa y toma todo el dinero del tío Sam.

Goyito Verde sólo valora el dinero americano. En una discusión con Arlequín en torno a la carta del General Cataplúm:

Arlequín
Te la compro en un chavito.

Goyito Verde
 ¿Un chavito con la cara de Washington?

Arlequín
 (Desesperado). Washington no viene en
 los chavitos.

Goyito Verde
 Pues no te la vendo.

Goyito es también el "delator" del sistema. De Pierrot nos dice que es "burlador insistente de la guardia federal... escapado del servicio selectivo...".

Madame también representa lo extranjero, pero de un modo absurdo. A ratos habla francés y pensamos que es francesa, pero cuando decide marcharse de la posada, dice: "Con lo bien que estaba en la Posada. A cualquier extranjero le hacía culto. El esmero que ponía con los franceses." Más tarde Quintina le pide que se quede: "No, quédate, golosina. A lo mejor los franceses te regalan otra estatua de la libertad". ¿Símbolo de los Estados Unidos? Lo absurdo de la pieza imposibilita algunas conclusiones.

La Posada del Ají y la Pimienta es a partir del segundo acto un prostíbulo en donde se hace "tru-tru". Colombina, sin embargo, no le hace caso a su tía Quintina, quien le pide cooperación en el negocio. Colombina se mantiene fiel al general. El título de la obra es infantil en la medida en que se utiliza el diminutivo "compradito". La eliminación del mismo muestra rápidamente el carácter serio de la

obra. La Farsa del amor comprado (o "Farsa de la prostitución", del "amor comprado") es, dentro de su estructura compleja, una obra que potencia una interpretación política. Se recalca la dependencia social y económica de los habitantes de la Insula de Cúlturis a Priori (Puerto Rico). Al final, los personajes se rebelan y crean su emancipación literaria. 24

Farsa del amor comprado representa la ruptura estético-ideológica con el discurso marquesino dentro del ámbito del teatro sancheano. Están aquí ya presentes los rasgos que definirán de un modo constante el arte de Luis Rafael Sánchez, sobre todo en su narrativa: la autoconciencia literaria, la coprolalia, el humor, lo grotesco y chabacano, y la utilización de lo fársico como un punto de partida para elaborar un proyecto literario:

La farsa es una de las mejores opciones para abordar nuestra realidad. No sólo nuestra realidad colonial, sino nuestra realidad compleja, difícil, contradictoria, la instalación de la vulgaridad en las capas dirigentes; una vulgaridad ostentosa. Se presume de ignorante, y desde la ignorancia se oprime. 25

Farsa del amor comprado y Aleluya negra: las primeras máscaras del carnaval neobarroco del arte sancheano, una careta de Arlequín negro que anuncia con un altoparlante el ritmo de la guaracha futura.

Notas

¹ M.A.K. Halliday. Language as a Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning. (London: Edward Arnold, 1979), p.139.

² M.A.K. Halliday. Language as a Social Semiotic., p.164.

³ Ver: Mikhail Bakhtin. La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. (Barcelona: Barral Editores, 1974).

⁴ Arcadio Díaz Quiñones. "El oficio y la memoria". (Sin Nombre, XII, I, abril-junio 1981), p.31.

⁵ Arcadio Díaz Quiñones. "El oficio y la memoria"., p.31.

⁶ Luis Rafael Sánchez. "Las divinas palabras de René Marqués". (Sin Nombre, X, 3, octubre-diciembre 1979), p.11.

⁷ Luis Rafael Sánchez. "Aleluya negra". (Asomante, XVII, 2, abril-junio 1961), p.26-29.

⁸ Luis Rafael Sánchez es mulato y debido al prejuicio racial que irónicamente impera en Puerto Rico, no pudo continuar la carrera que deseaba seguir, la de actor de televisión. La televisión llega a nuestro país en 1954 y nuestro autor era entonces un prometedor y talentoso actor radial y teatral. La televisión puertorriqueña comenzó desde sus inicios a mitificar nuestra realidad y hasta cierto punto hubo un "discurso marquesino" en la elaboración de libretos y programas. Los personajes de nuestra televisión tenían

que ser blancos y hasta el presente, las telencvelas, fuente de empleo para muchos de nuestros actores, presentan personajes negros en la medida en que acepten papeles de sirvientes, esclavos, choferes y nanas. El colmo de esta situación es que los actores que más el pueblo recuerda en estos roles han sido blancos maquillados de negros: Mona Martí (María Dolores), Ramón Rivero (Diplo) y Angela Meyer (Chanita).

En conversación personal con el autor, éste nos ha dicho que hasta cierta medida, gracias a este prejuicio, decidió continuar la carrera de escritor.

⁹ Un bembé es un encuentro musical. Los músicos tocan instrumentos de percusión, regularmente congas, bongós, timbales y cencerros, e improvisan estribillos. Es una manifestación sonora de hondas raíces africanas y de una riqueza rítmica notable. Nuestra música -que no pocas veces está presente en la literatura sancheana- cuenta con un rico léxico de origen africano. Es en este cuento que por primera vez "escuchamos" el ruido de la música antillana como trasfondo de la historia.

¹⁰ El término "gente de orilla" se utilizaba originalmente para denominar despectivamente al puertorriqueño de bajos ingresos y de poca educación que vivía en la costa, mayormente de raza negra o mulata. El término viene de las zonas cafetaleras de la montaña, en donde la población blanca y

burguesa ocupaba una posición más privilegiada desde el punto de vista socio-económico. La abuela de Caridad usa este término para establecer una diferencia entre su nieta y los otros miembros de la comunidad.

¹¹ Ver: Viktor Sklovskij. "L'arte come procedimento". En: Tzvetan Todorov. I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico (Prefazione di Roman Jakobson). (Torino: Giulio Einaudi, 1968), p.73-94.

¹² El término "plebeyismo" lo usa José Luis González en: "Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy". (Texto Crítico, V, 12, enero-marzo 1979), p.84-91.

¹³ Luis Rafael Sánchez. Teatro de... (Farsa del amor compradito, La piel nuestra de cada día, Los ángeles se han fatigado). (Río Piedras: Editorial Antillana, 1976), p.8-111.

¹⁴ Ver: Allardyce Nicoll. The World of Harlequin: a Critical Study of the Commedia dell'Arte. (Cambridge: Cambridge University Press, 1963) y Giacomo Oreglia. The Commedia dell'Arte. (London: Methuen & Co. LTD, 1968).

¹⁵ "The comic attributes of Pantalone arise above all from the contradictions of senility: he is very avaricious yet a lover of pomp and splendour, wily yet rask; slanderous and quarrelsome, subject to sudden explosions of fury

and vehement outbursts of curses and invective, he can even pose as a kindly and benevolent gruff old fellow, his bark worse than his bite." (Giacomo Oreglia. The Commedia dell'Arte., p.78.)

¹⁶ En la comedia del arte Pulcinello era el más polifacético de los personajes. Aquí aparece "acaribeñizado", usando el nombre de Pirulí (pirulí es en Cuba y Puerto Rico un bombón amelcochado en forma de paleta o chupete). Siempre se destacaba como sirviente, campesino, dentista, médico, abogado, pirata, pintor, soldado o general retirado. En Farsa del amor comprado, Pulcinello es el director de escena, quien a ratos se irmiscuye en la trama.

¹⁷ En Puerto Rico, "hacer tru-tru" es trabajo de bordado. En la obra tiene connotaciones eróticas. Significa "acto sexual".

¹⁸ Regularmente el Capitán era un personaje español que parodiaba la ocupación hispana en Italia. Siempre era arrogante, las mujeres lo rechazaban y presumía de su linaje. El discurso del General Cataplúm entronca en cierta medida con estos rasgos. Al declarar su amor a Colombina, le dice: "¿Te gustaría unirte a un noble caballero de noble cuna, noble hidalguía, noble condición y noble casa?"

¹⁹ Mikhail Bakhtin. The Dialogic Imagination. (Austin: University of Texas Press, 1983), p.12.

²⁰ Efraín Barradas. Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez. (Río Piedras: Editorial Cultural, 1981), p.21.

²¹ Carmen Vázquez Arce señala en su tesis doctoral ("Salsa y control: el discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez", UNAM, 1984), que la Insula de Cúlturis a Priori alude indirectamente a las siglas del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), caricaturizándose la concepción de cultura que dicha institución "prefabrica".

²² Aunque el lugar de la acción no es específico, la mención de Europa hace que ubiquemos la trama en América. Además, Colombina tiene un "abanico con cien varillas de plata" que la "lleva por las mañanas a la bahía de San Juan".

²³ Leticia del Rosario, directora del ICP bajo la incumbencia del gobernador asimilista Carlos Romero Barceló (1976-1981), llegó incluso a hablar de cambiar el nombre del cuerpo a "Instituto Puertorriqueño de Cultura", "señalando" que al ser nuestro pueblo parte de la cultura universal, había que subrayar aspectos de este universalismo que se estaban olvidando.

²⁴ Colombina, al casarse con el general, bien podría simbolizar la vuelta a los valores del hispanismo (nuestra cultura "a priori"), lo que también significaría la vuelta a la crítica del discurso marquesino.

²⁵ Arcadio Díaz Quiñones. "El oficio y la memoria"., p.27.

Capítulo Tercero

La ensayística de Sánchez

A. Importancia "intertextual" de la serie "Escrito en puertorriqueño".

Las connotaciones ideológicas de un ensayo son relativamente fáciles de rastrear debido a la naturaleza expositiva y referencial del género. Su proximidad al lenguaje cotidiano hace que su lectura sea menos hermética para el receptor que la lectura que ofrecen los otros géneros literarios. El objetivo del ensayo es persuadir, convencer, ilustrar y disuadir al lector en torno a situaciones que son siempre referenciales y que utilizan un lenguaje que no se vuelve sobre sí mismo, sino por el contrario, establece una relación heterónoma con el destinatario al referirse semánticamente a hechos reales sobre los que se transmite algún conocimiento. El lenguaje expositivo del género ensayístico, a pesar de poseer su propia realidad discursiva como obra de arte, apunta hacia la realidad cotidiana, la no ficticia, y el análisis del mismo bien puede llevarse a cabo desde el plano de la denotación sin menoscabar los juegos lingüísticos y las figuras estilísticas propias de otros géneros que pueden intercalarse en este discurso.¹ El ensayo, no importa si es poético, filosófico, histórico, científico o reseñista,

mostrará regularmente esta estructura.

Luis Rafael Sánchez inicia su producción ensayística paralelamente a la cuentística. Su primera reseña periodística gira en torno a un ballet puertorriqueño sobre la figura popular de Juan Bobo.² A partir de entonces comienza una actividad periodística menor en la cual hace labor de crítico teatral, literario y cinematográfico. Entre los textos y representaciones reseñados se encuentran: De tanto caminar de Rafael Cruz Emeric, Cristal roto en el tiempo de Myrna Casas, La dulce vita de Fellini, Carta al padre de Franz Kafka, Yerma de Lorca, Esperando a Godot de Bekett, El túnel de Ernesto Sábato, Cuentos de la plaza fuerte de Emilio S. Belaval, ¿Quién le teme a Virginia Woolf? de Albee y Santa Juana de América de Andrés Lizárraga. Esta producción, como ya mencionamos, es menor y un tanto insignificante. La misma constituye un primer periodo ensayístico que cubre reseñas publicadas de 1957 hasta 1970.

En 1971 Sánchez publica un ensayo llamado "Un sedante colectivo" para el órgano oficial del Partido Independentista Puertorriqueño.³ Comienza aquí una producción ensayística enérgica y constante que llevará a cabo una crítica incisiva ante los problemas sociales que aquejan al país. Este artículo es el preámbulo a la serie "Escrito en puertorriqueño", núcleo escritural de esta producción y la que ha colocado el nombre

de Sánchez entre nuestros más privilegiados ensayistas. Desde el punto de vista ideológico, la publicación de este artículo en el periódico de una colectividad separatista de orientación socialista democrática, representa de por sí una ruptura. El resto de los ensayos, los que propiamente pertenecen a la serie "Escrito en puertorriqueño", se publican en Claridad, semanario del Partido Socialista Puertorriqueño, partido de orientación marxista-leninista. Comienza Sánchez a publicar en rotativos abiertamente políticos y comprometidos con la causa de la liberación nacional.

Esta producción expositiva se define por su carácter "intertextual", ya que la misma sirve de teoría a la producción ficticia sancheana. Carmen Vázquez Arce, al exponer que esta serie funciona como centro del tejido hagiográfico de la obra de Sánchez, plantea no sólo que ésta sirve "como cuaderno de apuntes para el examen de las actitudes y comportamientos de unas clases sociales que utilizará como elementos de ficción en su novela La guaracha del Macho Camacho", sino que:

en la medida en que la serie constituye un examen de los discursos culturales dominantes, expresa una posición frente a la tradición ensayística anterior; especialmente aquella que formula unos proyectos culturales basados en la idea de la identidad cultural puertorriqueña. Sánchez ataca estos proyectos. Expone su actitud frente a las definiciones de cultura puertorriqueña, destaca sus rasgos de clase y revalora la cultura popular marginada por estos proyectos. Sánchez asume esta cultura, la hace propia -porque procede de ella- y convierte

sus formas de expresión en lengua de cultura. Por esta razón su discurso se tiñe de oralidad, e ingresan en él los espacios prohibidos de la sexualidad y la palabra soez. Sobre todo utiliza como base para el tratamiento del material discursivo el humor, el relajó y guachafita tan propios de la cultura popular puertorriqueña. 4

La ensayística de Sánchez legitima, a manera de teoría, un lenguaje que venía desarrollándose desde la publicación de los textos que hemos catalogado "de ruptura". Este discurso "oficializa", por así decirlo, el anti-lenguaje puertorriqueño que se destaca en su teatro y en su producción narrativa. Estos ensayos se autodefinen como programa estético-ideológico y en esta medida comparte Sánchez preocupaciones similares a las de sus colegas continentales. El escritor hispanoamericano contemporáneo, y Sánchez no es una excepción, no es sólo creador, sino también crítico.

Los textos ensayísticos publicados a partir de 1971 llegan a un total de treinta y tres. En este capítulo nos ocuparemos de describir los que plantean como preocupación primordial nuestra realidad nacional y la creación de una poética que legitime el anti-lenguaje sancheano. 5

B. Sánchez como intérprete y "radiógrafo" de la realidad puertorriqueña contemporánea.

1. "Un sedante colectivo".

Con este artículo periodístico Sánchez critica un aspecto que ya aparece como macroestructura en "Diario de

una ciudad" y que se potencia a cabalidad en La guaracha del Macho Camacho: la crítica a los medios masivos de comunicación y en especial a la televisión. Sánchez llama a la televisión "irrupción en el hogar de una chabacanería gloriosa".⁶ Esta "chabacanería gloriosa" será la generadora de los códigos más abundantes dentro de la sintagmática de la futura novela. Las canciones populares, los avisos comerciales, los "jingles" de dichos avisos y el discurso de la telenovela, saldrán de este medio de comunicación, al cual Sánchez otorga su primera crítica incisiva.

2. La serie "Escrito en puertorriqueño".

El cuerpo de esta serie está constituido por ocho ensayos publicados de 1972 a 1980 en el periódico Claridad. En esta producción se transparenta la poética de nuestro autor y se recogen "estudios" de personajes que formarán parte de su discurso ficcional.

a. "La generación o sea".⁷

Este trabajo ensayístico nos presenta el esqueleto, el esbozo del personaje Benny de La guaracha del Macho Camacho. Como sabemos, Benny representa en la novela el lenguaje de la juventud de la clase media puertorriqueña, víctima más clara del proceso de asimilismo y transculturación. Benny está tarado, apenas piensa con claridad y para expresarse utiliza la muletilla "o sea" cada vez que comienza una cláusula sintáctica.

Sánchez recoge la frase de labios de un estudiante en una clase de literatura hispanoamericana que dictaba en la Universidad de Puerto Rico y escribe el ensayo con el propósito de impugnar la labor de adormecimiento que lleva a cabo nuestro sistema educativo. La "generación o sea" es uno de los productos más directos de los cambios que ha traído el estadolibrismo en su empresa colonizadora. El proceso de colonización ha hecho que incluso nuestra lengua vernácula suene como algo impuesto:

Escribo en puertorriqueño cuando digo que entre nosotros no se maneja la lengua con comodidad, con soltura y cabalidad, con la naturalidad y el empeño de aquel para quien la lengua no es motivo de tensión pero sí el aparato que transmite su vibración íntima; la espiritual, la ideal, la material. ¡Ojo! No me refiero a una lengua de falsificado hispanismo y casticismo maltrecho, refulgente de mantones, castañuelas y zetas que quiebran el oído. Tampoco a una lengua de soterrada intención clasista y erudición de antología descompaginada con la que se trafica por las academias de artes y ciencias, las directivas de los clubes cívicos y la telúrica poesía del pendejismo lírico que tan larga carrera ha hecho entre nosotros. Hablo del embarazo en organizar la experiencia desde la palabra corriente, lozana; hablo de la dificultad en la posesión firme, profunda, clara, de nuestra lengua, nuestra única lengua, pese a la mentira burocrática del bilingüismo.

No sólo Benny, sino la Madre y Doña Chon serán víctimas de la inseguridad lingüística que el colonialismo ha moldeado. Este ensayo esboza descripciones que más tarde Sánchez trasladará a la ficción. Por el momento sólo las describe:

La vacilación nominativa, la recurrencia a la piedad del o. sea traductor de un pensamiento que jamás se efectúa, la sustitución de las palabras reales por términos de grotesca manufactura como el deso, la deso, el coso, el cosito ese, la cosita esa, la vaina esa, el aparatito que es como una cosita redondita, participan de una explicación rasa: la educación ambivalente, colonizada y colonizadora a los niveles simultáneos del hogar y la escuela.

El ataque se dirige directamente al Departamento de Instrucción Pública y a todas sus coordenadas. El tema del ensayo se ramifica y de la descripción de nuestra pobreza léxica se extiende hasta la crítica caústica de las instituciones escolares:

La escuela puertorriqueña es un carnaval de veleidades: bailoteo y caridad putrefacta, ropaje y máscaras alegrotas, ceremoniales, de graduación y santoral académico. Patrulla Aérea Civil y Futuras Amas de Casa de América: orientación rotunda para la desorientación rotunda. La tontería se eleva a categoría, la frivolidad también. Como si el norte de todo el sistema educativo puertorriqueño fuera el fracaso estrepitoso.

"La generación o sea" no es sólo un ensayo crítico de nuestra realidad colonial y que fustiga tenazmente nuestro sistema educativo, sino además un estudio de lo que más adelante será el gran retrato literario de nuestra dolida farsa; bosquejo, nota, apunte de Benny, de las clases dirigentes del país y de sus víctimas. De ahí su carácter intertextual.

b. "Donde mi pobre gente se morirá de nada".⁸

El título del ensayo es paródico. Es un sintagma que proviene del poema Pueblo de Luis Palés Matos.⁹ Los dos primeros versos del poema: "Piedad, Señor, piedad para mi pobre pueblo/donde mi pobre gente se morirá de nada", son el estribillo que se repite tres veces en el poema como zéjel que se duele por nuestra situación de pueblo conquistado. El segundo verso se coloca en la sintagmática expositiva de Sánchez para guiarnos a su comentario:

Nada hay de tenebroso en la afirmación de que la realidad puertorriqueña es una repleta de dificultades, tropiezos y desalientos; de que nuestro país ha sido orientado hacia la expresión humana peor: una fauna consumidora que picotea insensiblemente todo producto que se coloca a la distancia de la compra y la venta; hombres y cemento, ideas y hot pants, dignidad y coca-cola, muñeca Barbie y nordomanía.

De nuevo Sánchez se refiere a la ignorancia como fuerza opresora que tiraniza desde las altas esferas gubernamentales. Se esboza con este ensayo la naturaleza del senador Vicente Reinoso y por primera vez Sánchez nos habla de "una guaracha trágica que se ejecuta en cada esquina", revelándonos esta realidad como la macroestructura que sirve de base a la elaboración de su novela:

¿No es significativo que los libros de venta mayor en Puerto Rico durante los últimos años sean Cocina Criolla y Cocine a Gusto, libros, por demás, competentes en su propósito? ¿No es reveladora la presunción agresiva de ignorancia por parte de las clases alta y media? La impunidad con la que el cuadro gubernamental monopoliza la torpeza, ¿no es síntoma de una epidemia? Cosméticos dialécticos para hermopear el rostro de la colonia, ostentación de país superador del nacionalismo, isla para la bonanza, objeto amoroso de los Estados Unidos: la publicidad oficial compone una guaracha trágica que se ejecuta en cada esquina.

c. "La gente de color, cariños y prejuicios". 10

La preocupación más relevante de este artículo es el prejuicio racial en Puerto Rico y surge como reacción a una gacetilla aparecida en el San Juan Star en donde se denunciaba la actitud de cierto sector puertorriqueño que objetaba la participación de chicas negras en el certamen de "Miss Puerto Rico". Ante esta gacetilla, Sánchez nos dice que la misma "nos recuerda la presencia en nuestro país del prejuicio racial, negado y desmentido en reglamentos, documentos corporativos, constituciones empresariales y asociaciones de toda calaña aunque vivido y padecido en marginaciones de inocencia aparente, rechazos sutiles, en omisiones cautelosas: todo efectuado con cuidado sumo, de manera que la acusación de prejuicio racial pueda desmentirse con limpieza sucia".

Otra vez, el contenido de este artículo servirá de estudio para la elaboración de temas en la narrativa de

Sánchez. Ya habíamos señalado la importancia del personaje negro o mulato para nuestro autor. La oficialidad puertorriqueña rechaza hipócritamente la tesis de que en nuestro país exista el racismo, ante lo cual el ensayista hace un comentario utilizando ejemplos que surgen directamente de la fuente racista más develadora: el lenguaje. Dicho lenguaje pasará de lo cotidiano al arte y se plasmará literariamente en la sintagmática no expositiva sancheana:

El prejuicio racial vive entre nosotros y asume dos expresiones de apariencia antagónica. Por un lado, la que sangra en re-negaciones cotidianas porque el novio tiene el pelo duro y grifo y pasa y malo y la novia tiene el pelo lacio y bueno y no debe tirar para el monte; la que circula en el argumento cotidiano de que se debe aclarar la raza; la que late en justificaciones visionarias cotidianas de que son los hijos los que sufren -después del matrimonio de negro y blanca o viceversa; la que se acumula cotidianamente en los chistes denigrantes sobre personalidades negras de talento indudable como Ruth Fernández y Ernesto Ramos Antonini; la que se expresa en la elaboración del contundente enunciado negro pero decente con que se excepciona ¡la limitación moral congénita del hombre negro! 11

Recordemos que en La guaracha del Macho Camacho las alusiones al racismo son constantes. Incluso Doña Chon, el personaje que más se identifica con las clases explotadas, comenta: "Ruth Fernández fue artista negra pero decente".¹² Con este artículo Sánchez no sólo trata de desenmascarar la realidad de un pueblo esencialmente mes-

tizo y mulato que trata de maquillarse de blanco, sino también confrontar los valores de una sociedad burguesa que impone el racismo de un modo hipócrita desde su discurso de poder: "El blanco se resiste a insultar al negro llamándolo negro y el negro olvida y aleja su raza no sólo mediante pelucas, alisados, peinillas calientes, cremas desrizadoras, gorritos de medias de nylon y demás blanqueadores...".

d. "Venezuela suya". 13

No sólo es Puerto Rico preocupación constante de Sánchez, sino todo nuestro continente, o mejor dicho, todo el sector latino de nuestro continente, en su dimensión de zona neo-colonizada. Venezuela es también un retrato de los males sociales que aquejan a Puerto Rico, y, nación caribeña al fin, un escenario barroco de realidades carnavalescas:

Hay cientos de discos en oferta que revelan la simpatía por unos artistas y la adhesión firme a los usos y costumbres que su música exalta: Daniel Santos, Felipe Pirela, Mirla Castellanos, Olga Guillot, José Luis Rodríguez, Marco Antonio Muñoz... Dentro de un mundo indivisible, conjugados por una promiscuidad ostentosa, conviven las novelas de Vargas Vila y las novelas de Rómulo Gallegos, hebillas para el pelo, gafas de sol, almanques para el año 1974... Y una obsesión que cunde el ánimo a mayores y menores: ¿qué hora tiene?, preguntado así, con una urgencia, un descontento, con la furiosa ternura de saber la hora, hora a hora.

El título del artículo procede de un anuncio publicitario de la compañía de turismo de Venezuela y con él, irónicamente, Sánchez ofrece al lector un mosaico de la realidad venezolana vista desde El Silencio, uno de los barrios más pobres de Caracas.

Aprovecha Sánchez la ocasión para hacer un comentario sobre la novela de un venezolano que guarda mucha relación con lo que más tarde será La guaracha del Macho Camacho:

Sin embargo, la novela extraordinaria de la literatura venezolana de los años recientes es Cuando quiero llorar no lloro de Miguel Otero Silva, fulgurante en el manejo del idioma, devastadora en la construcción de un universo delator de las miserias nacionales, rigurosa en el aliento de los tres personajes principales, exacta en el retrato arquetipo de las tres capas sociales que en ella desviven.

A nuestro autor le interesa la obra de denuncia y admira a quienes como él tratan de presentar "las miserias nacionales" a través de la literatura. La narrativa de Luis Rafael Sánchez es al fin y al cabo el escenario en donde se nos presentan los conflictos más particulares de una sociedad en descomposición.

e. "Epitafio de Toño Bicicleta". 14

"Epitafio de Toño Bicicleta" es una reflexión sobre la figura mítica del prófugo de la justicia "Toño Bicicleta", la cual sirve en cierto modo de excusa para atacar el sistema judicial puertorriqueño. Toño Bicicleta ha burlado

la justicia en innumerables ocasiones. El pueblo se ha identificado con él, un pueblo que manifiesta "la desconfianza en la justicia de la Justicia, de su instrumentación por una judicatura reaccionaria y una Policía insolente, la sonrisa burlona ante el fracaso momentáneo de una Policía de hábito fanfarrón, la realidad entendida como un tiri-jala".

Las actitudes de la población son variadas y "concurren con las gesticulaciones habituales de nuestra máscara nacional". Esta máscara nacional se divide entre el pueblo y otro sector que

claro, entiende la fuga y persecución de Toño Bicicleta como un espectáculo dinámico de pillo y guardia -de perseguidos y perseguidores con postulados monolíticos del malo y los buenos, un espectáculo acaso olvidado en la filmoteca de Mr. Cien y la Yolandita. A ese sector público no le interesa, siquiera, el examen profano de la conducta por efecto de la circunstancia, tampoco la modificación de la conducta en función de la experiencia límite, la conducta relacionada con la distancia crítica en que opera el acorralado. Su preocupación última es la constatación de la eficacia de los controles de la ley y el orden; su sensibilidad, orientada por James Bond, Dick Tracy y Elliot Ness exige la regulación de la vida por estatutos modulados en tecnicolor. 15

La mención de Mr. Cien, Yolandita, James Bond, Dick Tracy y Elliot Ness recoge otra vez la preocupación de Sánchez por el papel enajenante de la televisión. Dicha

enajenación ha sido moldeada por la ideología política importada a través de los medios de comunicación. La comunicación masiva y su fabricación ideológica es, junto a los productos de la cultura popular, la nueva fuerza opresora del pueblo puertorriqueño.

f. "El debut en Viena". 16

"Este país está del culo, soez, violenta, descarnada, agresiva, la afirmación es -paradójicamente- un credo moral". Con este ensayo, Luis Rafael Sánchez comenta otro de los capítulos ineludibles "para la historia del ridículo nacional". "El debut en Viena" es un ataque a la alta burguesía puertorriqueña, sobre todo la casta más privilegiada que presenta a sus hijas adolescentes "en sociedad":

Antes, mucho antes de ser jóvenes han sido viejas, antes de ser solteras han sido solteronas. Pero, debutan. En las instituciones rancias, debutan. En los country clubs, debutan. Delante de los ojos pudientes de sus madres, sus padres y alguna tía liberada de un ropero antiguo de polisandro, debutan. Sazonadas por los melindres habituales de su clase, debutan. Ayer debutaban en San Juan, capital provinciana de la antilla llamada Puerto Rico. Hoy, parece, debutan en Viena, capital cosmopolita de la república de Austria, después de haberlo sido del imperio austro-húngaro. ¿Habrà seducción mayor para los pinceles hechiceros de Lorenzo Homar, Antonio Martorell y Rafael Rivas Rosa?, garantizados exorcistas de los demonios nacionales.

Este discurso ya está más cerca del lenguaje poético del autor. La reiteración del verbo debutar le da un estilo al ensayo que lo hace ser menos estático, pero a la vez más irónico. Aquí se estudia en cierto modo, la fuente de la personalidad de uno de los personajes más inolvidables de Luis Rafael Sánchez: Graciela Alcántara y López de Montefrío, producto ficticio que representa a esta burguesía solvente. En La guaracha del Macho Camacho, Graciela es enviada a "Suiza nevada y pura" para alejarse del influjo de los desclasados del país. En este ensayo, el autor reacciona ante una noticia periodística que "más que noticia, se trataba de una convocatoria a las señoritas bien, las señoritas presuntuosas, las señoritas cachendosas del país puertorriqueño para un próximo debut en la Viena venteada por la flauta mágica de Mozart y los valeses de Strauss al azul del Danubio".

Sánchez insiste en denunciar el ridículo imperante en la nación. Esta alta burguesía rechaza los propios casinos y salones preparados especialmente para las "presentaciones en sociedad" en la Isla (Villa Caparra, el Casino de Puerto Rico, la Casa de España), para ir tras "la cacería triunfante de una aristocracia rejodida y hambrienta que vende, empeña y cambia las resonancias devaluadas de su apellido y casa por un puñado de fichas con que apostar... Nuestra burguesía solvente y tráfuga, presentista y hueca de memorias, renegada de su pasado natural puertorriqueño

marcha a Viena a debutar en la compra de un pasado".

En otra ocasión Sánchez se ha referido a la burguesía boricua como asombrosamente vulgar: "Lo que no es novedoso. Una parte sustancial de ella carece de la tradición, la manera, el gusto de la burguesía patricia del resto del continente hispanoamericano. Es, pues, una burguesía chata, de vuelo corto, soez en fin". 17

g. "La fatal melodía del azar". 18

El tema de este trabajo es el juego de azar como manía de carácter endémico en la sociedad colombiana. Sánchez nos presenta otra vez un pueblo de América Latina que representa su guñol colonial. En Cartagena de Indias los juegos del azar "dan a luz un retablo de ofertas variadas y simultáneas". La lotería y el juego es la esperanza de

gente que lleva en la sangre la pujanza colosal del pueblo; gente que invenciona una picaresca a camino intermedio entre la tragedia y la comedia. Como para resistir, como para no tocar fondo, como para ir tirando mientras el cuerpo aguante, como para sobrevivir, como para no cejar. Porque la cosa es acá y acá es el resuelve y a los golpes como del odio de Dios que enunciara el poeta se responde con los golpes como del odio del hombre. Con lo que, certeros, comprometidos, inapreciables, se recupera la alegría desgarrada de estar vivos.

h. "La pirámide". 19

El último artículo de la serie "Escrito en puertorriqueño" es "La pirámide", el cual se publica después de un receso de cinco años. Durante este intervalo Luis Rafael Sánchez publica su novela y varios artículos de crítica literaria. También publica su tesis doctoral, la cual gira alrededor de la cuentística de uno de los autores que más influjo ha ejercido sobre su trabajo: Emilio S. Belaval. 20 Durante estos cinco años sólo publica un cuento: "Ojos de sosiego ajenos". (1975)

Con "La pirámide" se cierra hasta la fecha la serie. Sin embargo no termina ahí la publicación de ensayos que hablen de la realidad social puertorriqueña. Como veremos más adelante, Sánchez ampliará su círculo de lectores al publicar artículos que no estarán dirigidos solamente a miembros de la izquierda. Por otro lado, estos trabajos manejarán un discurso ensayístico más enérgico.

"La pirámide" es un comentario que surge como respuesta al juego monetario que asaltó al país durante el verano del ochenta, el cual se denominaba juego de la pirámide. El jugador, al poner una determinada suma de dinero, multiplicaba supuestamente sus ganancias de un modo geométrico, siempre y cuando consiguiera "auspiciadores" para su particular grupo piramidal. El juego "atacó" a todos los estratos sociales del país, e incluso, varias personas perdieron sus empleos, pues se ausentaban de los mismos para

ir a jugar "la pirámide" en los centros de juego que quedaban mayormente localizados en los hoteles del Condado, area turística de San Juan. Sánchez fustiga a un país que lo "toma todo a relajo":

Dicen que obedece a la antillanía. Dicen que a los efectos licuadores del sol candente sobre nuestra masa encefálica. Dicen que a una forma inconsciente de resistencia nacional. Sea por la razón o la causa o el encantamiento que sea; aquí todo desemboca en relajo explayado y socavador: relajamos o languidecemos, relajamos o agonizamos, relajamos o morimos. Ello explica que, entre acusaciones de turulatería, de timo con anestesia, de nostalgia del Mago de las finanzas, el juego de la pirámide -¿juego?- haya modelado otros sueños y otros empeños demenciales. Chocateros, maliciosos, descongestionantes, los otros sueños y los otros empeños demenciales, replantean la hipótesis del relajo como despojo espiritual colectivo, como resguardo colectivo.

La dimensión humorística antillana denominada "relajo", "choteo" o "guachafita", ha sido objeto de estudio de antropólogos sociales y literatos. Es precisamente desde esta dimensión que Sánchez ha escrito muchos de sus textos ficticios.

El relajo o choteo es, según Mañach, "no tomar nada en serio": 21

...el choteo, como hábito, como actitud sistemática que es, resulta por lo general una forma muy baja de burla. Allí donde nadie halla motivos de risa, el choteador las encuentra o finge encontrarlas. Eso tendría que deberse: o a una

mayor perspicacia del choteo para discernir lo cómico en la autoridad, o a una suposición de lo cómico donde no lo hay. 22

Por otro lado, Anthony Lauria define el relajo del siguiente modo:

Most usages of relajar refer to joking, and to a kind of joking interaction whose elements parallel the content of the classical joking relationship -privileged insult, banter, and so forth. The topics are numerous; reference can be made to the personal, political, occupational idiosyncracies and sexual habits of a participant in the interchange, or some close relative or friend, or of some absent person. Ribbing, riding, kidding all come under the purview of un relajo. 23

El suceso de la pirámide muestra la falta de seriedad, y es ésta la connotación que Sánchez le da al término, de un pueblo que, despreocupado por los problemas sociales que aumentan cada día, prefiere el camino fácil del juego. Para Sánchez, el puertorriqueño tira a relajo su vida cotidiana. Más adelante veremos como esta dimensión cambia de carácter y lo que aquí es defecto, parece ser "salvación".

El juego de la pirámide terminó por arruinar a más de la mitad de sus inversionistas y pasó al recuerdo colectivo como una burla, como un ridículo: otra careta más del carnaval antillano.

3. La importancia de llamarse Daniel Santos.

La importancia de llamarse Daniel Santos es todavía un proyecto que no ha visto la luz pública. Sólo poseemos fragmentos publicados en algunas revistas. El proyecto consta de un ensayo extenso que estudia la figura mítica del cantante popular puertorriqueño Daniel Santos, y su relación con la cultura nacional. Está dividido el texto en dos partes: "Escrito en varón", el ensayo propiamente dicho y "Las palomas del milagro", que reúne cuatro relatos que están aún en etapa de revisión. ²⁴

De este libro, citamos un trozo de un fragmento publicado en la revista Reintegro:

Hay que pensar a Daniel Santos porque pensándolo pensamos más de un aspecto de nuestra americanía: nuestro gusto por confesarnos al primero que pasa, nuestra afectuosidad operática, nuestros temores pánicos a la soledad, nuestra capacidad para ajustar más de un tornillo a esa máquina de sobrevivencia que es la broma, nuestro derroche a manos llenas de los días y las noches, nuestra cotidianidad enfrentada con fanfarronería, joda y chacota como sustituciones de la seriedad, la reflexión serena y la parquedad. Que nos asusta, avergüenza y equivoca cultivar. Como si callada, insegura y subdesarrolladamente creyéramos que a tanto, no tenemos derecho hijos registrados de la piojosidad, la miseria, la huachafería y el mestizaje, hijos del peor cine mejicano, hijos de Tintán y Marcelo, hijos de María Montez y Dámaso Pérez Prado, hijos de Carmen Miranda y Tres Patines, hijos de la chatura y la marginación. A las que vengamos con las visitas asiduas a otro cuerpo, con la práctica indiscriminada de la bohemia. Por la vida defendida en tajante bohemia se podría comenzar a pensar a Daniel Santos, por la bohemia como credo, por

la bohemia como rito y reto, por la bohemia como sistema poetizador de lo que nubla y daña. De acuerdo. Allá va. 25

Este texto forma parte de un plan que desea examinar figuras de la cultura de masas a la luz de la realidad colonial de nuestra América. (Iris Chacón, personaje silueta de La guaracha del Macho Camacho, será también objeto de un extenso estudio). Las figuras populares, las leyendas que el pueblo crea en torno a ellas, establecen coordenadas con nuestra realidad socio-sicológica; realidad modelada por los medios de comunicación masiva. Como vemos, a Sánchez parece fascinarle el mundo del espectáculo. La televisión, el cine y la radio siempre estarán presentes en su narrativa, al igual que sus inventarios de nombres faranduleros.

4. "La guagua aérea". 26

Este es quizás el texto ensayístico más importante de Sánchez. En él enlaza el autor un discurso expositivo a uno ficticio. Es un discurso que parte de la realidad y se hace ficción para apuntar hacia nuestra realidad colectiva. Este "cuento-ensayo" es uno de los trabajos más inolvidables de Sánchez y ya cuenta con una traducción al inglés.

Este trabajo fue publicado en el diario El Nuevo Día, uno de los principales rotativos del país. Contradictoriamente, el periódico pertenece a miembros de la derecha puertorriqueña, específicamente a Antonio Luis Ferré, uno de los grandes propulsores de la estadidad federada para Puerto Rico. Desde luego, esto no indica ningún cambio ideológico en las posturas de Luis Rafael Sánchez. Precisamente los artículos más mordaces, desde una perspectiva política, han sido publicados en este diario: "La guagua aérea" y "Nuevas canciones festivas para ser lloradas". La estrategia es clara: Claridad es un semanario marxista que no llega a todos los lectores; El Nuevo Día es un diario comercial que, aunque explícitamente político, muestra una cierta apertura "liberal" a las publicaciones de la izquierda. Periódicamente, líderes de la izquierda colaboran con el mismo. Así asegura Sánchez un mayor acceso al lector medio. La labor de persuasión propia del discurso ensayístico no necesita convencer a los prosélitos de la liberación nacional, ya éstos están convencidos.

"La guagua aérea". El texto se presenta a manera de relato (los editores del periódico lo catalogaron de cuento). La "fábula" ubica el espacio en una "guagua aérea", un avión que, como todas las noches, "rutea entre los aeropuertos de Puerto Rico y de Nueva York". La narración

se inicia en un ambiente de total tensión que parodia la película sensacionalista de desastre aéreo:

Tras el grito de espanto se descuelgan, uno a uno, los silencios. La azafata empieza a retroceder, angelical e inocente como personaje de Horacio Quiroga, rubia de helada intensidad que avivaría la libidine del enamoradizo King Kong. Los rostros ansiosos de los viajeros comparten las más desorbitadas premoniciones y se vuelven al encuentro con la mano que porta el revólver, el cuchillo, la bomba de hechura casera. Porque el grito de espanto sería la irresistible delación histérica de otro secuestrador de aviones o de un desquiciado amenazante. Un Padre Nuestro pincha y revienta los silencios que se descolgaron. La azafata continúa el retroceso. La azafata se ha mirado en el espanto y el espanto no ha evitado marcarla con una palidez que es contundencia y promesa del desmayo. Pero, el secuestrador de aviones o el desquiciado amenazante no están a la vista. Contritos, mascullados, estallan varios Padre Nuestro a niveles diversos de fe y oralidad. Rápido se hace la luz, sopetonazo violador de la retina y el galope de los latidos queda alumbrado. La guagua aérea se convierte en un mamut autopsiado por indiscretas fluorescencias a treinta y un mil pies de altura sobre el nivel del mar. El capitán o chofer de la guagua aérea y el ingeniero de a bordo o mecánico aparecen y su calculada inexpressión causa una expresión de cautela, el resto de la tripulación se alerta, el conato de histeria prende, crece, amenaza, la azafata está a media pulgada de la consunción por el horror. Pero, el secuestrador de aviones o el desquiciado amenazante no está a la vista.

De repente irrumpe una carcajada enorme, la cual es reciprocada por miles de carcajadas que hacen preguntarse a los ángeles que se asoman por las ventanillas del avión "de qué carajo se ríe ese gentío mestizo que vuela campesino". La tripulación "uniformemente gringa esta noche", no se ríe; sólo el gentío mestizo puertorriqueño lo hace.

La carcajada boricua resuelve el misterio al reaccionar al motivo del pavor:

Por el pasillo alfombrado de la guagua aérea, con caminares de hampón tofete y buscabullas, jaquetona, indiferente a los escándalos y los terrores que su presencia convoca, se desplaza una oronda, ensimismada pareja de jueyes. Paradójicamente, el notable esplendor de su salud es la profecía de su inminente destino-mañana serán salmorejo en Prospect o relleno de alcapurrias en South Bronx o jueyes al carapacho en Sunset Park o asopao en el Lower East Side o habitantes temporeros de una jueyera en las cultivadas tinieblas de un basement, proscritas a las miradas inspectoras del super y del landlord. 27

Hasta aquí, lo que hasta ahora ha parecido un relato se convierte de pronto en un análisis sociopsicológico del temperamento puertorriqueño y en una divagación sobre el fenómeno de la inmigración boricua. Con la "bullanguería" caribeña en oposición a la seriedad de la tripulación del avión, surge un binomio: lo puertorriqueño versus lo norteamericano. El suceso de los cangrejos "tiende una raya invisible pero sensible entre el bando de ellos los gringos y el bando de nosotros los puertorriqueños, raya que precisa

la insostenible conclusión de una mulata que obsequia a su recién nacido con los caldos nutritivos de su caldosa y radiante teta -mientras más rubias más pendejas".

Comienza así un collage carnavalesco, festivo y agridulce de la personalidad puertorriqueña; un curioso cuadro de costumbres en la cabina de un avión que vuela de San Juan a Nueva York. En la guagua aérea se entroniza el relajó, pero un relajó vengativo que define nuestra historia: "La euforia triunfa, se colectiviza, la risa que descongestiona la razón de horizontes nublados y los bronquios de mucosidad excedente, por cuantiosa, congestiona".

Tenemos un cuadro de personajes diversos. Desde la señora que "esconde bajo un turbante floreado el secreto guardado de sus rolos" hasta la adolescente desesperada que va a Newark "porque a René le cambió la voz y hubo que darlo de baja de Menudo"; desde la mujer que lleva una colcha tejida con la letra de 'En mi viejo San Juan' hasta el caballero de "pose instruida y mesurada" que habla con la mulata de la teta caldosa; desde la joven que se pasa metida en discotecas de homosexuales en San Juan al hombre que se queja porque su hijo fue encarcelado por negarse a declarar ante el Gran Jurado Federal, todos estos puertorriqueños viven la realidad de la inmigración puertorriqueña, inmigración por demás dinámica, simbolizada por la guagua aérea. Ya no se trata de un avión comercial, sino de una especie

de autobús aéreo que diariamente viaja entre las ciudades de San Juan y Nueva York con pasajeros que no pertenecen ni a uno ni a otro mundo. El narrador nos habla del "vecino de la fila superior próxima que se jacta de viajar sin maletas y que repite yo vivo con una pata en Nueva York y la otra en Puerto Rico y que repite yo me gano los billetes en Manhattan, pero me los gasto en Santurce...".

Estos puertorriqueños que viajan con pasaje abierto, delimitan la situación del colonialismo imperante. Este pasaje abierto garantiza la vuelta en cualquier momento con tal de que no salgan raíces en el Norte, para seguir siendo puertorriqueños:

puertorriqueños que quieren estar allá, pero que tienen que estar acá y puertorriqueños que quieren estar allá, pero que no pueden estar allá, puertorriqueños que están allá y sueñan con estar acá; puertorriqueños de vidas espaciadas entre las interrogaciones como puñaladas que manan de los dos adverbios, puertorriqueños instalados en la errancia permanente entre el allá y el acá y por eso, informalizan el viaje hasta convertirlo en poco menos que una trillita en una guagua, no obstante aérea la guagua para que se eleve con seguridades sobre el charco azul a que reduce el puertorriqueño el Atlántico; cruce sobre el Atlántico y chofer y acto escueto de llegar para poder volver a salir y poder volver a llegar concelebrados en el aplauso emotivo y cerrado que arrancará el aterrizaje de la guagua aérea.

El narrador, explícitamente Sánchez, le pregunta a su vecina de viaje que de qué parte de Puerto Rico es, a lo que ésta contesta: "de Nueva York". Sánchez comenta:

Parece, desde luego, un manoseado lugar común o un lamentable traspiés geográfico o una broma como caja de resonancia o una novedosa discriminación de colindancias o la callada y dulce venganza del invadido que invadió al invasor. (El subrayado es nuestro.)

Enérgico, "La guagua aérea" es uno de los productos más importantes de la ensayística nacional. El simbolismo del avión que se convierte prácticamente en autobús, dramatiza el vaivén de un pueblo que defiende su identidad no obstante la afrenta colonial. Los cangrejos que rompen la armonía del viaje y que sirven de preámbulo al relajo emancipador de la cultura, son el desafío a lo impuesto, la ruptura, la vida de la historia que no comentan los historiadores. "La guagua aérea" resume la vivencia socio-cultural de un pueblo que no es un pueblo, de una nación aún no nación, o como dice el propio Sánchez: "una nación flotante entre dos puertos de contrabandear esperanza".

5. "Nuevas canciones festivas para ser lloradas". 28

"... había una vez dos países que olvidaron el tamaño ciclópeo del uno y el tamaño sabandija del otro y formularon un nuevo diseño de convivencia que asombró y carcomió de envidia al restante planeta". A la luz de este irónico comentario, Luis Rafael Sánchez escribe este ensayo, el cual, lejos de ser pesimista, es una celebración a nuestra resistencia y a nuestra literatura. El mensaje: ningún instrumento jurídico puede eliminar la esencia de lo que verdaderamente somos: puertorriqueños:

Cuantas veces llego a un país extranjero me insulta la audacia con que el inspector de aduanas tacha la indicación de mi nacionalidad puertorriqueña y sobreimpone las siglas U.S.A. Para el inspector de aduanas el hecho no tiene poca o mucha importancia. Cumple él un trámite burocrático que, rutinaria y casualmente, niega lo que soy: puertorriqueño. Rutinario, casual, inopinado, el trámite burocrático proclama lo inaceptable. Y lo inaceptable es la declaración de la inexistencia de mi nacionalidad puertorriqueña.

La eliminación del término puertorriqueño de nuestros pasaportes provoca dos reacciones, una servilista, la otra liberadora, lo que muestra la división ideológica de nuestra sociedad: "el país puertorriqueño vive dividido, tajantemente en dos mitades irreconciliables: la que reduce su nacionalidad puertorriqueña a la superación rápida de un trámite burocrático y la que renueva día a día, esperanzada, su convicción y su fe puertorriqueña sin que la amilanen las docilidades y coartadas de turno". Por supuesto, Sánchez se coloca al lado de los segundos e inmediatamente esboza un comentario sobre nuestra literatura, destacando el carácter emancipador de la misma. Con ello tenemos clara la postura ideológica del ensayista y aunque el concepto sea un tanto decimonónico, en su obra, como en la de todo escritor boricua, el mismo sigue teniendo vigencia:

Literatura, obligadamente narcisista es la puertorriqueña, la de siempre y la que se destila en el acto creador de sus figuras vivas recurrentes y magisteriales, José Luis González, Enrique Laguerre, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel, Juan Antonio Corretjer, Francisco Matos Paoli; literatura puertorriqueña tercamente fisonomista que, además, cumple las obligaciones de embajadora de un país que no tiene embajadas, literatura puertorriqueña terciamente recapituladora de la historia alterna que la historia oficial suprime, desautoriza, reescribe; literatura puertorriqueña últimamente asediada e invadida por la violencia incontenible y sin contenido que es ya el retrato contemporáneo del país...

La violencia, realidad que define a Puerto Rico y tónica sobre la cual se ha construido La guaracha del Macho Camacho y la producción cuentística de Sánchez, es el producto más deplorable de las incongruencias coloniales: "incongruencias y asombros que, durante los últimos años, han construido un apoteósico reino de feliz corrupción y estrepitoso descojnamiento". La literatura se enfrenta como arma de lucha a esta violencia. Sánchez teoriza la labor de la literatura reciente, la cual se caracteriza por "la reivindicación moral implícita en el relajamiento y el insulto, en la burla de los burladores, en la parodia de lo que quiso empeñar el sentido común, en la esperpentización de la anglofilia, en la reivindicación de lo sato y lo cafre y lo cocolo". Lo "sato", lo "cafre" y lo "cocolo" ²⁹ son las coordenadas de la poética de lo soez, programa estético-ideológico de Sánchez, desde

el cual se ataca los productos del colonialismo. En este ensayo hay una clara estrategia programática e ideológica.

Termina Sánchez haciendo una especie de alabanza a la labor de liberación que nuestra literatura más reciente ha conllevado:

El país puertorriqueño, pese a los acosos y las trampas y los culipandeos y los cruces direccionales, tiene el pellejo duro. Y su carácter colectivo pregona una alegría original que lo afirma y lo singulariza. Si por ahí marcha el país, por ahí anda ladrándole la literatura. Nuevas canciones festivas para ser lloradas aparecen como un torrente de nueva libertad, entre las páginas más felices de la literatura puertorriqueña más nueva.

"Nuevas canciones festivas para ser lloradas" es otro texto que roba su título a un poema de Palés Matos: Canción festiva para ser llorada.³⁰ El estribillo del poema, ya popularizado musicalmente, es el siguiente:

Cuba -ñáñigo y bachata-
Haití -vodú y calabaza-
Puerto Rico -burundanga-.

En el poema, de hondo contenido social, Palés se duele, musicalmente más "con alegría", de la situación de servidumbre de las Antillas. Luis Rafael Sánchez retoma el título para establecer la reiteración de otra constante de la literatura nacional: la lectura "alegre" y relajona de textos que esconden la tristeza de todos los días.

C. La poética de los soez.

Hasta ahora hemos mencionado el término "poética de lo soez" para referirnos a una especie de teoría literaria que resume el proyecto estético-ideológico del discurso sancheano. Sin embargo, no lo hemos explicado y hemos preferido incluirlo al final de este capítulo al hacer el examen del artículo "Apuntación mínima de lo soez", el cual constituye un esbozo de un proyecto más extenso que se encuentra aún en preparación: un ensayo extenso que se titulará "Hacia una poética de lo soez".

"Apuntación mínima de lo soez" ³¹ es un ensayo autobiográfico que traza brevemente la trayectoria del crecimiento artístico de nuestro autor. Este crecimiento está condicionado por los códigos culturales que giraban a su alrededor: el cine, la radio y la sub-literatura. Estos tres medios constituyen una especie de macroestructura que está presente en toda su producción artística. Dicha macroestructura será el blanco de ataque al consumismo y al envilecimiento colectivo que estos medios de comunicación masiva provocan. En la "sala apretada de caserío público" en donde Sánchez se crió, la cultura modificaba la creación intelectual. Dicha modificación provenía de los deslumbramientos que "producía una cajita complicada por tubos y botones de la marca Philips".

A la mención de algún programa diseñado "para el consumo y el naufragio de la sensibilidad adulta", Sánchez incluye su auspiciador comercial. Tenemos así el siguiente cuadro:

Tarzán - auspiciado por la bebida de chocolate fortaleciente Kresto.

Supermán - auspiciado por la Malta Corona.

Los tres Villalobos - auspiciado por la leche en polvo Klim.

El corsario negro - auspiciado por la nutritiva Emulsión de Scott.

Al bloque de programas de aventuras se suma el de las radionovelas. El autor nos recuerda la trama de "Diario de una ciudad": 32

Pero, como eran las seis de la tarde y a las seis de la tarde todos nos juntábamos a comer, pues también todos nos juntábamos a naufragar en el mar de las emociones que producía la Compañía Colgate Palmolive. Durante ese rato impreciso en que aún no era la noche pero que ya no era el día, hora del lobo dicen, hora en que envenenan las tristezas dicen, hora de compartir una comida a la que le faltaba, puntualmente, variedad y sorpresa, palmolive, el famoso jabón embellecedor que en sólo catorce días le deja el cutis más bonito y seductor, presentaba la novela palmolive a la que le sobraba, puntualmente, variedad y sorpresa.

La radionovela, al igual que la telenovela y la novela rosa, presenta una estructura digna de un análisis narratológico. Como vemos, el mundo de esta estructura estará siempre presente en la obra de Luis Rafael Sánchez. Recordemos que como ex-actor radial y dramaturgo, este orbe "farandulero" le ofrece códigos que se insertan en su sintagmática narrativa y teatral (y como podemos apreciar, también ensayística); códigos que serán lo más representativo de su arte. Más tarde podremos apreciar cómo el mundo de Corín Tellado, de la televisión comercial, del cine español y mexicano, de los comerciales y de la canción popular (Rafael Hernández, Sylvia Rexach, Agustín Lara), formarán la mentalidad de sus personajes. En "Apuntación mínima de lo soez", Sánchez describe los argumentos de las radionovelas:

secretos de solteronas, noviazgos impedidos de llegar al altar por causa de una revelación pasmosa, conciencias empantanadas que reservaban el último aliento para efectuar una confesión que adecentaría el recuerdo. O, el horror absoluto: la protagonista, rubia y bella y arrogante, descubriría que su madre era una marchita flor de lupanar. O, castigo supremo de los dioses vengadores, la protagonista descubriría que su madre era negra.

El texto del ensayo se define por la intertextualidad. No sólo retoma Sánchez sub-textos de la sintagmática del

anuncio comercial de la radio; también apunta hacia un proceso de autointertextualidad al ofrecernos una macroestructura que se repite en toda su obra. Hay una cierta teorización de lo expuesto en su cuentística y en su novelística que establece una trayectoria cronológica que va desde "Diario de una ciudad" a La guaracha del Macho Camacho.

Por otro lado, hay un tipo de intertextualidad más fuerte que la mera alusión a códigos televisivos y radiales. Esta se destaca en la parte que Sánchez le dedica a la subliteratura en este ensayo: la elipsis. Desde el punto de vista de la técnica, la elipsis es "la retoma truncada de un texto o de un arquitecho. Se da la elipsis cuando se frustra el deseo que tiene el lector de que un arquitecho se realice".³³ En el caso del siguiente fragmento, la subliteratura se aborda desde arquetipos del Evangelio:

En el principio era La pequeña Lulú y la amiga de la pequeña Lulú se llamaba Anita. Y el amigo de la pequeña Lulú se llamaba Tobi. Y el otro amigo de la pequeña Lulú se llamaba Pepe del Salto. Y el papá de la pequeña Lulú se llamaba el señor Mota. En el principio eran Los tres cerditos...

Hasta ahora el autor ubica estos hechos de aprendizaje en su niñez. Ya adulto y educado, asume una actitud crítica no sólo ante los medios de comunicación, sino ante

la propia crítica: "Con la adultez vino el adulterio, con la adultez vinieron el deseo bajo los olmos y sobre los cuerpos, con la madurez vino el conocimiento de las ciencias como la informática y la semiótica, como la idiótica y la puñética y la mierdótica".

Finalmente, Sánchez elabora el principio de su poética. Nos habla del doble programa de cine sabatino y de nuevo utiliza un subtexto que surge del mundo hollywoodense: "Y el sábado era la fiebre original del sábado por la noche". Con la parodia al título de la película Saturday Night Fever, inicia su comentario en torno a la asidua concurrencia a la tercera planta del Teatro Victoria los sábados, acompañado de su tío. Desde esta tercera planta, paraíso o gallinero, se establecía una dialéctica carnavalesca entre el público y la pantalla. Público transgresor de las normas, hacía todo tipo de alusión sexual:

Un coro susurrante maltrataba a Hopalong Cassidy: Hopalón, Hopalón, Hopalón es maricón y da el culo por un vellón. Como si la acusación de inapetecidas sodomías no fuera suficiente, un segundo coro corregía y devaluaba la oferta de cambio de las mismas: Hopalón, Hopalón, Hopalón es maricón y da el culo por un botón.

El tío de Luis Rafael Sánchez, indignado, dispara su insulto a los ofensores: gente profana. De acuerdo al autor, dicha frase se quedó alojándose en su mente y pasó de su niñez a la adolescencia. Luego, en la adultez, descubre el verdadero significado, pero, al igual que el "Lazarillo golpeado contra el toro de piedra" descubre "que toda definición es, además de arbitraria, incompleta" y que "la inexactitud puede ser eficaz". Aquí, aprovecha Sánchez para comenzar a esbozar una especie de teoría que se basa en sus propias vivencias. La poética de lo soez surge de la confrontación entre dos grupos: el de la "gente profana" y el de la gente "selecta"; la poética de lo soez entronca con el concepto ya estudiado de anti-lenguaje. Ruptura, revuelta, reivindicación de un discurso marginado que no hace sino constatar la lucha de clases, la poética de Sánchez tratará de legitimar el discurso de lo que él ya ha llamado "lo cafre, lo sato y lo cocolo":

En ese trayecto largo que va de la adolescencia a la muerte uno quiso escribir. Y empezó el canibalismo y la recuperación: de la familia, de la clase, de la estupidez formativa, de la gente profana, de los espacios alternativos de la realidad áspera como la radio novela, el paquín, el serial de cine. De todo lo que era subterráneo, subdesarrollado, subliterario, todo lo que corría -muy por debajo- del modelo que en algún lugar señoreaba sacralizado,

prestigiado, indiscutido; canibalismo y recuperación de la gente profana, de la gente blasfema, de lo soez, en fin, que a uno lo alimentó. Tosco pan, de escaso alcance nutritivo pero pan que lo hizo adulto y lo mandó a la calle. Lo soez es la transgresión del cultivo social, es el desprecio o la ignorancia del repertorio de normas, gentilezas, gracias y respetos, que integran la convivencia. Lo soez se empeña en desintegrar y en su empeño integra la anti norma, la anti gentileza, la antigracias, el anti respeto.

El concepto de lo soez para Sánchez, entroncará de un modo muy directo con el concepto de antilenguaje de Halliday que ya hemos examinado, como también con el discurso de lo grotesco-carnavalesco que examinaremos en el próximo capítulo. En términos generales podemos decir que la obra sancheana potencia en todo momento la parodia en su sentido de ruptura y confrontación. La antiliteratura de Luis Rafael Sánchez privilegia el anti-respeto, un anti-respeto que se puede definir también como relajo. ¿Literatura del relajo? Sí, pero de un relajo de contenido social, caústico, correctivo. La nueva poética de la narrativa puertorriqueña, de la cual Sánchez es el iniciador, trata de retratar, en la mayor parte de los casos de una manera grotesca, la vida colectiva de un pueblo cuya mayoría es "gente profana": "Lo soez, entendido como pasado común a un continente donde la gente profana ha sido inmensa mayoría tiene el

derecho a su poética; pero una poética exenta de manifiestos, una poética en digestión permanente de la cursilería y el eslogan como sistema, la nueva grosería, una poética alerta a lo soez disfrazada de aventura culta, lo soez que se parapeta tras la cárcel de las formas, tras la opresión de las verdades eternas, tras la dialéctica de lo fino. En lo que se arma la poética o en lo que no se arma, hay que reivindicar lo soez".

¿No son los productos de nuestra más reciente literatura ficcional seguidores fieles a la doctrina? Sánchez ya había iniciado el gesto con la publicación del libro de cuentos En cuerpo de camisa, ficcionalización de los desclasados, los "descamisados" (de ahí su título), en fin, de la realidad social de la "gente profana" puertorriqueña.

Notas

¹ Sobre la dicotomía connotación/denotación, ver: Roland Barthes. "Rhetorique de l'image". (Communications, 4, 1964), p.40-51.

² Luis Rafael Sánchez. "Juan Bobo. Ballet puertorriqueño". (El Mundo, 5 enero 1957), p.10.

³ Luis Rafael Sánchez. "Un sedante colectivo". (La Hora, 15 septiembre 1971), p.17.

⁴ Carmen Vázquez Arce. "Salsa y control: el discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez", p.10-11.

⁵ No es nuestro propósito ocuparnos de Sánchez en su papel de crítico literario. Al final del trabajo y a manera de apéndice, esbozaremos algunos datos al respecto. El objetivo de esta parte de la tesis es establecer una relación entre el trabajo ficcional del autor y su ensayística, en la medida en que ésta se potencia como la poética que le sirve de base para construir unos personajes y unas situaciones específicas. El trabajo más completo en términos del lenguaje expositivo de Sánchez es el de Carmen Vázquez Arce, quien amablemente nos ha dejado utilizar esta valiosa fuente de información, la cual será publicada próximamente.

- ⁶ Luis Rafael Sánchez. "Un sedante colectivo", p.17.
- ⁷ Luis Rafael Sánchez. "Escrito en puertorriqueño: La generación o sea". (Claridad, 23 enero 1972), p.22.
- ⁸ Luis Rafael Sánchez. "Escrito en puertorriqueño: Donde mi pobre gente se morirá de nada". (Claridad, 20 febrero 1972), p.22.
- ⁹ Luis Palés Matos. Poesía. (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1971), p.172-173.
- ¹⁰ Luis Rafael Sánchez. "Escrito en puertorriqueño: La gente de color, cariños y prejuicios". (Claridad, 23 julio 1972), p.22-23.
- ¹¹ Ruth Fernández es una de nuestras más talentosas cantantes. Durante la primera incumbencia de Rafael Hernández Colón (1972-1976), ocupó un puesto como senadora por el Partido Popular Democrático. Ernesto Ramos Antonini fue un prominente abogado que trabajó directamente con Luis Muñoz Marín.
- ¹² Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho, p.63.
- ¹³ Luis Rafael Sánchez. "Escrito en puertorriqueño: Venezuela suya". (Claridad, 4 noviembre 1973), p.19.
- ¹⁴ Luis Rafael Sánchez. "Escrito en puertorriqueño: Epitafio de Toño Bicicleta". (Claridad, 2 junio 1974), p.22-23.

¹⁵ Animadores de origen cubano de la televisión puertorriqueña. Presentaban la última tanda cinematográfica nocturna en uno de los principales canales del país.

¹⁶ Luis Rafael Sánchez. "Escrito en puertorriqueño: El debut en Viena". (Claridad, 2 agosto 1975), p.10-11.

¹⁷ Luis Rafael Sánchez. "Retrato múltiple de Puerto Rico". (Visión, L, 12, 2 junio 1978), p.65.

¹⁸ Luis Rafael Sánchez. "Escrito en puertorriqueño: La fatal melodía del azar". (Claridad, 6 diciembre 1975), p.14-15.

¹⁹ Luis Rafael Sánchez. "Escrito en puertorriqueño: La pirámide". (Claridad, 15 al 21 agosto 1980), p.6-7.

²⁰ Luis Rafael Sánchez. Fabulación e ideología en la cuentística de Emilio S. Belaval. (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1979). La misma fue presentada para consideración de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid en 1976).

Los artículos de crítica literaria publicados durante estos años son los siguientes: Sobre: El acoso de Alejo Carpentier. En: Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier. (La Habana: Casa de las Américas, 1977), p.489-490; "Claves iniciales de Papeles de Pándora". (Claridad, 27 octubre al 2 noviembre 1978), p.11; "Cinco problemas al escritor puertorriqueño". (Vórtice, II, 2-3, verano 1979), p.117-121; "Las divinas palabras de René Marqués". (Sin

Nombre, X, 3 octubre-diciembre 1979), p.11-14.

²¹ Jorge Mañach. Indagación del choteo. (La Habana: Ediciones 1928, 1928).

²² Jorge Mañach, idem., p.25-26.

²³ Antony Lauria. "'Respeto', 'Relajo' and Interpersonal Relations in Puerto Rico". (Anthropological Quarterly, 37, 2, April 1964), p.53-67.

²⁴ El autor no ha dado a conocer ninguno de los relatos y según sus propias palabras el texto está bajo una última etapa de revisión antes de ser enviado a los editores. El análisis del producto total dependerá en última instancia de su publicación.

²⁵ Luis Rafael Sánchez. "La importancia de llamarse Daniel Santos". (Reintegro, I, 2, agosto 1980), p.14.

²⁶ Luis Rafael Sánchez. "La guagua aérea". (El Nuevo Día, 25 septiembre 1983), p.8-10.

²⁷ "Juey" es el vocablo taíno que utiliza el puertorriqueño para denominar al cangrejo.

²⁸ Luis Rafael Sánchez. "Nuevas canciones festivas para ser lloradas". (El Nuevo Día, 15 abril 1984), p.6-10.

²⁹ "Cafre" era originalmente una tribu africana; parte de los esclavos que fueron llevados a Puerto Rico eran negros cafres. La connotación de la palabra es hoy despectiva; significa vulgar, chabacano, sin clase, lo que apunta hacia el ra-

cismo imperante en Puerto Rico.

El término "cocolo" posee la misma connotación. En el Puerto Rico de hoy se le llama cocolo al que sólo escucha música de salsa (mayormente la población no blanca), en oposición a "roquero", el que sólo escucha música rock (la clase alta y la clase media). También tiene connotaciones raciales.

³⁰ Luis Palés Matos. Poesía, p.158-161.

³¹ Luis Rafael Sánchez. "Apuntación mínima de lo soez". En: Literature and Popular Culture in the Hispanic World. (Hispanamérica & Montclair State College, 1981), p.9-14.

³² "Apuntación mínima de lo soez" retrotrae el espacio temporal a los años cuarenta, durante la Segunda Guerra Mundial. Aún Sánchez no había ido a San Juan.

³³ Helen Calaf de Agüera. "La guaracha del Macho Camacho: intertextualidad y ruptura". (Caribe, II, 2, 1977), p.13.

SEGUNDA PARTE

El carnaval del lenguaje

Capítulo Cuarto

En cuerpo de camisa: la herencia renacentista

A. La delimitación de lo grotesco-carnavalesco en los cuentos de Luis Rafael Sánchez.

En la medida en que el texto literario es un exponente de la libertad creadora, de la plurivalencia verbal y se libera de puntos de vista prevalecientes, clisés y mitos imperantes, participa del concepto de lo grotesco-carnavalesco de acuerdo a la crítica bakhtiniana. A la luz de los trabajos críticos de Mikhail Bakhtin -sobre todo los que examinan la naturaleza de la cultura popular- y al establecer comparaciones, nos percatamos de que la obra narrativa de Luis Rafael Sánchez entronca significativamente con la tradición rabelaisiana. Sánchez no sólo lleva a cabo un estilo grotesco e hiperbólico, sino que potencia, al igual que François Rabelais, un anti-lenguaje que se opone a la ideología estética del Puerto Rico de los cincuenta. Los personajes de Sánchez, que también ofrecen ecos quevedianos y esperpénticos, se suman a esta larga trayectoria carnavalesca, heredera del Renacimiento, pero esta vez en el ámbito de un país políticamente asediado. De ahí el componente ético que preocupa a nuestro autor y que convierte en ironía una risa que muy lejos de celebrar la vida, "carnavaliza" una situación histórica. El abordaje de nuestra vida social a través de la

palabra escrita, se hará por medio de la utilización de este estilo. A partir de "Aleluya negra" y Farsa del amor comprado, gran parte de los textos de ficción de Luis Rafael Sánchez darán cuenta de ello.

Desde sus inicios, ya superada la etapa de mimesis marquesina, la obra de Sánchez intenta ofrecer esta visión carnavalesca que si bien evita un humor festivo, provoca casi siempre una sonrisa ante los personajes que crea. Por otro lado, la relación de su narrativa con las formas del espectáculo teatral, establece una dialogía en su obra, lo cual de por sí representa un proceso de liberación artística.¹

Son los personajes los que manifiestan esta vertiente carnavalesca. De acuerdo a Bakhtin el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación. Se lleva a cabo una transferencia a lo material y lo corporal de todo aquello que es sublime, ideal o abstracto. Podemos afirmar que contrariamente a las obras de Marqués, que evocaban lo elevado y lo espiritual en un mundo literario en donde no existían conflictos de clase, Sánchez degrada a los personajes y fabrica un orbe artístico en donde las figuras saldrán del lumpenproletariado. Las clases marginadas por la burguesía puertorriqueña constituyen el foco de atención de la obra sancheana. Aquí la "degradación" consiste en un cambio de discurso: del de la burguesía al de las clases populares. A su vez estas

clases populares están degradadas en la medida en que son víctimas del sistema opresor al cual pertenecen. La marginación y crisis económica de estos sectores de la sociedad puertorriqueña, y que directamente son la consecuencia marginal de la acelerada industrialización del país, forman parte de la macroestructura colonial que Sánchez impugna. Por eso sus personajes son "bajos", degradados, no pueden ver la realidad que los circunda y la mejor manera de proyectar sus frustraciones es a través de lo grotesco-carnavalesco.

Ya hemos visto cómo la ensayística de Sánchez, en su rol de "poética", habla de la vida puertorriqueña como una gran mascarada, un carnaval y una constante guaracha que sirven de bastidores a la realidad de dependencia que vive el país. En cuerpo de camisa es la primera puesta en escena de la gran mascarada puertorriqueña desde el punto de vista de la cuentística de Sánchez. En esta colección de cuentos, hay un enlace con el concepto de oposición entre lo "alto" y lo "bajo" de la crítica bakhtiniana y las características físicas y psicológicas de los personajes sancheanos. Muchos de estos personajes aparecen ilustrados de un modo deforme, grotesco, esperpéntico, por medio de un lenguaje literario que siempre alude a lo "bajo" y lo corporal:

En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo "alto" y lo "bajo" poseen allí un sentido completo y rigurosamente topográfico. Lo "alto" es el cielo; lo "bajo" es la tierra; la tierra

es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz corporal, que no está nunca separada de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar a la tierra; entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo "inferior" para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo. 2

Los personajes de En cuerpo de camisa -Gurdelia Grifitos, la mulata Caridad, Cariño Rodríguez, el hijo homosexual de Trinidad, Pepé Dolores, Píramo y Tisbe, Deogracias Castro, entre otros- heredan así la tradición de lo grotesco-carnavalesco. Los motivos o temas de la máscara, los actos como el coito, el vómito, la masturbación, las necesidades biológicas, el eructo, etc., son parte de la deformación del per-

sonaje sancheano. Todo esto apunta a una degradación que posee connotaciones sociales. En La guaracha del Macho Camacho esta degradación se extenderá hasta las clases sociales más privilegiadas. En los cuentos es la clase pobre, y en mayor medida el lumpen, el grupo "disfrazado". La exageración, el hiperbolismo, la profusión y el exceso son, según Bakhtin, "los signos característicos más marcados del estilo grotesco".³ La obra narrativa de Sánchez degrada a sus personajes de un modo ilimitado (recordemos al Nene hidrocéfalo de La guaracha del Macho Camacho, quien vomita pedazos de lagartijos). Desde el personaje de un cuento como "Que sabe a paraíso", en donde su mujer es el precio de la heroína que necesita inyectarse, pasando por la orgía sexual de "Aleluya negra", hasta llegar al adolescente que se autogratisca sexualmente pensando en su automóvil, el universo poético de Sánchez degrada hasta la saciedad, mostrándonos los límites de lo bajo y lo corporal. En Sánchez ya no habrá evasión ni eufemismos. El senador que se "caga en Dios" y la promiscuidad de la China Hereje que en acto retrospectivo "juega con los pipíes" de sus tres velludos primos, son polos simbólicos del realismo grotesco que encierran una visión, un espejo si se quiere, de ese "carnaval de veleidades" que se llama Puerto Rico, U.S.A.

B. Los cuentos; los personajes: literatura del marginado.

Analizamos los cuentos de En cuerpo de camisa a partir de su cuarta y última edición.⁴ A la edición original de 1966, Sánchez añade un cuento en su segunda edición: "La malamañosa".⁵ La tercera edición es más bien una reimpresión.⁶ A la última edición Sánchez ha añadido tres relatos que habían aparecido anteriormente en revistas literarias puertorriqueñas. Estos últimos relatos son: "Los negros pararon el caballo", "Responso por un bolitero de la Quince" y "Los desquites".

La edición original⁷ consta de once relatos de los cuales seis ya se habían publicado en revistas del país y extranjeras entre los años 1961 y 1966. El resto de las narraciones se publican exclusivamente para la colección. Siguiendo un criterio cronológico que cubre desde 1961 hasta 1984, hacemos el examen de estos cuentos, rompiendo con el orden en que están dispuestos en la más reciente edición, ya que éste no obedece necesariamente a una organización temática específica; es más bien un arreglo de los editores.

Al estudiar los textos en general, nos percatamos de que cada uno de ellos presenta personajes que en alguna medida están al margen de las estructuras de poder de la sociedad. Son personajes que de un modo u otro y a veces desde una perspectiva picaresca (el falso mendigo de "La maroma"), pre-

sentan una dimensión de degradación social. En cuerpo de camisa, tal y como se publica en su última edición, es un microcosmos en donde residen una tierna prostituta negra, una mulata sedienta de amor físico, un homosexual negro, una solterona que pertenece a un club de corazones solitarios, dos envejecientes negros, un grupo de drogadictos, varios asesinos y suicidas, un enfermo sexual, un bolitero, un mendigo falsamente no vidente, una niña majadera que no acepta la muerte de su padre, un grupo de haitianos que presencian y son víctimas de una masacre y una mujer negra a quien su amante abandona. Como podemos apreciar, casi todos los personajes de esta colección son negros o mulatos: prostitutas, drogadictos u homosexuales, su condición de hombre no blanco acentuará su marginación y desde ésta nos presentará su dolido y angustioso mundo. Las coordenadas temáticas que delimitan estos relatos son la muerte y el catolicismo.⁸

1. "Aleluya negra" (1961).

El relato de la posesión física de la mulata Caridad por Carmelo el Retinto ya ha sido analizado en el capítulo segundo, desde el punto de vista del lenguaje y la fábula. Habíamos establecido que el mundo del puertorriqueño negro no está exento del prejuicio racial y que la condición de mulata de Caridad la hacía "superior" a los negros retintos

del pueblo. El lenguaje de la Abuela Rufa ideologiza el discurso ficcional de Sánchez. Analizábamos el cuento desde su perspectiva de texto de ruptura con los códigos marquesinos.

Ahora bien, uno de los aspectos más relevantes de "Aleluya negra" es su inserción dentro de la tradición de lo grotesco-carnavalesco. El acto de "rapto" sexual se lleva a cabo en un rito a Bacumbé, "dios de garabato y embeleco que lo mismo cura el empacho que jeringonza la oración, un dios chistoso que destila aguardiente, dios hermosamente negro, benditamente negro, maravillosamente negro". El ambiente es de fiesta, de carnaval, de alegría. Caridad más bien se acerca al rito para gozar de él, para comunicarse con el elemento festivo del carnaval.

Las fiestas del pueblo de Loíza, espacio escénico del relato, se caracterizan por las máscaras y los vejigantes que danzan alrededor de la imagen de Santiago Apóstol. Las fiestas de Santiago son unas de las más pintorescas fiestas patronales de Puerto Rico. Se celebran en pleno verano y como todo carnaval, se alejan del origen religioso para simple y llanamente celebrar la vida. El símbolo de Loíza es la máscara o vejigante hecho de coco y con diversos colores que emulan demonios festivos. La máscara es en "Aleluya negra", un tema relevante:

El tema de la máscara es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular... El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las "monerías" son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras. (El subrayado es nuestro.) 9

Caridad, asombrada, contempla "la dentuda mascarada que chispea alegría en su procesión rumbosa". Dentro del cuadro que traza Sánchez se hace hincapié en el motivo de la boca, constante en la tradición de lo grotesco y a la vez emulación de la máscara. De la "dentuda mascarada" pasamos al "hociquito redondo" que le comienza a temblar a Caridad cuando se aparece Carmelo. Para lo grotesco hay una particular concepción de lo corporal y de sus límites. Se recalca una parte del cuerpo humano en forma caricaturesca. Se animaliza, se degrada, se hiperboliza lo que se quiere hacer destacar. En "Aleluya negra" es la boca el elemento que delimita lo grotesco-carnavalesco. La mezcla de rasgos humanos y animales es, según Bakhtin, una de las formas grotescas más antiguas y en este relato es este "hociquito redondo" lo que metamorfosea a Caridad:

Lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él... Sin embargo, para lo grotesco, la boca es la

parte más notable del rostro. La boca domina. El rostro grotesco supone de hecho una boca abierta, y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca, ese abismo corporal abierto y engullente. 10

Caridad tiene ";los dientes blancos sentados en primera fila!"; la abuela se rueda "la mascaúra y ensucia el piso con el salivón apestoso"; en otra ocasión "la Güela Rufa aguza el pico, luego se rasca la cadera y rezonga por lo bajo"; los bembes de los negros "se estiran hasta el agua para aplacar el cansancio".

Pero si bien es la boca el motivo principal de la degradación, hay otros elementos corporales que también entran en juego. El "rebajamiento" lingüístico señala lo "inferior" como principio esencial del realismo grotesco. La mulata "espatarra los ojos"; hay "locas" que se "maman la pupeta y vejigantes que se sorben los dedos" (reparemos en que Sánchez utiliza un término despectivo para denominar al homosexual y una metáfora malsonante para designar pene).

Con "Aleluya negra" la profusión de la máscara (eco también de la comedia del arte), convierte en pantomima el cortejo, la violación de la mulata Caridad. Al otorgársele al objeto literario una finalidad grotesca, la seriedad del relato se convierte en risa.

2. "La parentela" (1962).

En "La parentela" Píramo y Tisbe salen del mundo de la mitología como personajes intertextuales, para representar una pareja de envejecientes negros que vive en el Viejo San Juan y para quienes la comunicación con los familiares muertos garantiza el premio de la bolita (lotería clandestina) que los sacará de la miseria. Cuando se percatan de que los muertos no les dan el número correcto debido a que son muertos "lejanos" que en vida eran sus enemigos o simplemente seres insignificantes, se suicidan al echarle veneno al café nocturno.

A pesar del pesimismo de la acción y del final trágico, Sánchez vuelve a utilizar el elemento de lo grotesco para construir físicamente a sus personajes. En esta ocasión es el motivo de la nariz el que traza los límites de lo carnavalesco: "La nariz de Píramo es un rancho donde caben dos caballos. Ancha, ahuecada, sin puente para subir a los ojos. La nariz de Tisbe es anchota, en vuelta de tirabuzón, cómoda por dentro y por fuera".

Este cuento se publicó en el mismo año que su versión teatral, La hiel nuestra de cada día. En el texto notamos rasgos teatrales que, como sabemos, es una de las características principales de la narrativa sancheana. El relato está dividido en tres escenas que se marcan a modo de acotación: amanece, atardece, anochece.

3. "Memoria de un eclipse" (1964).

Elvirita es la "jamona" o solterona de pueblo pequeño, quien luego de pasar veinte años de su vida llevando a cabo una comunicación epistolar y platónica con un misterioso caballero de San Juan, se suicida al enterarse de la muerte de éste, comunicación que le envía el Club de Corazones solitarios al cual había pertenecido. El tema que se reitera es el de la espera; tema por demás existencialista y que se relaciona con los productos del periodo mimético de Sánchez. La acción se lleva a cabo en la estación del correo, donde todos los días y durante veinte largos años, específicamente desde el "día de la traición japonesa", Elvirita espera la carta del "Caballero de la Triste Figura". Durante estos veinte años ha guardado celosamente las cartas, únicas compañeras que custodian su proceso de envejecimiento. Utilizando un lenguaje que bien puede ser premeditadamente marquesino, Sánchez experimenta con el cambio de punto de vista:

¡Como si nada tuviera que hacer! Conservar en las horas que tenga el día, las primicias de su cuerpo otoñado, colorante para el pelo canoso, carmín tenue que devuelva frescura a las mejillas, limón nuevo para borrar las huellas de una vejez, francamente prematura, el espejo no me retrata vieja, no, no me retrata vieja; sacudir el polvo que duerme

en las cartas; las del cuarto de atrás, anteriores al asunto de Hiroshima; las que escondiera en el patio el día que los hombres hicieron la revolución nacionalista; luego, todas las que vinieron bajo la constante amenaza de la guerra tercera, hasta llegar a las últimas, la del lunes - soy sin ser siendo sin ti-, la del martes - también se duele el mar-; la del miércoles - en brisa y viento, ven-.

El criterio de clasificación de las cartas ha sido la propia historia, la cual le es totalmente ajena a Elvirita, quien a pesar de tener una memoria clara de las fechas históricas -Hiroshima, 1945; Revuelta Nacionalista, 1950- carece de una conciencia nacional. A Elvirita poco le ha importado que el país haya intentado hacer la revolución. El día de la revuelta, esconde las cartas. ¹¹ Para ella, su vida de ensueño cabe en el espacio que va desde el ataque a Pearl Harbor hasta el día de la fatal noticia, sin importarle los procesos políticos de Puerto Rico. Elvirita será el único personaje de esta colección que no pertenece al pueblo. Es una mujer de extracción burguesa, no obstante marginada por su condición de solterona.

Este cuento se separa un poco de la estructura temática de la obra y el elemento grotesco está ausente a pesar de

ciertas hipérboles. Sánchez describe el reloj de la iglesia como el "relojísimo", y el único punto corporal al que se alude es a los ojos de la protagonista. Hay una voz que constantemente dice "Elvirita, los ojos", tratando de sacarla de su absorción, pero en ningún momento recalca el aspecto carnavalesco que hemos visto en los dos textos anteriores. Si acaso la empleada del correo, la Fañosa, muestra cierto rasgo de lo grotesco al ser descrita con un nombre que la desvaloriza. Este último rasgo abundará en esta producción, cuyo sistema nominal degrada a los personajes, utilizando siempre sobrenombres o apodos.

4. "Que sabe a paraíso" (1965).

El mundo de la drogadicción se presenta con toda su crudeza a través de este relato. Recordemos que la preocupación por los graves problemas que confronta la sociedad puertorriqueña es la tónica de este libro, el cual "describe el rostro múltiple del Puerto Rico actual partiendo de la presentación de un mundo trastocado, invertido. Es la exposición al desnudo -como el título lo sugiere- de la situación social puertorriqueña".¹²

El protagonista del cuento, anónimo, espera desesperadamente a la heroína cotidiana que lo transportará al "paraíso". La última redada tenía "en chirola" a los distribuidores, lo que hacía que Pescaíto, su "panita",

se retrasara en traer la "tecata sabrosa" que lo sacaría de su miseria. La tan ansiada droga llega al fin y junto a Pescaíto llegan Chino, Manolín, Bienve y Nicolás Gutiérrez. El precio de la droga: Delia, la mujer del personaje. Este accede, pues la necesidad de su vicio es más fuerte que su honor:

El puño no aterrizó en la cara de Pescaíto porque había agotado la reserva de fuerzas en la espera de la puya santa, pero quedó levantado, como protesta muda, testigo del esfuerzo por romper la boca que ensuciara el nombre, puño que al alarde vicioso y tentador, la tengo man, la tengo, se fue transformando en mano amiga, mano que abrazó la espalda de Pescaíto en una aceptación de lo exigido, mano que inició el paso de los dos cuerpos en la tarde naciente y prometida.

La degradación no es sólo moral, sino también física. El motivo del cuento es la "danza", una danza que va acelerando a medida que la droga hace sus efectos. Al grupo sintagmático que inicia el relato: "Era lenta la danza, lenta la entrada al paraíso", el narrador opone otra danza:

La mirada se volvió otra vez a la danza de la luz, que no era ya solemne, luz que se abismaba desde su vulgar cielo de vigas en entrega desfachatada a las paredes, que se

escurría por las paredes, que se convertía en multitud de islas resplandecientes, luz que transformó la antigua y solemne danza en incontenible frenesí. La sangre, hechizada, culebreaba en las venas, la picazón arrebatava la tranquilidad, los ojos boqueaban. Rápida la danza, rápida la entrada al paraíso.

Delia, también endrogada, se deja poseer por los cuatro hombres y se siente satisfecha de que "su hombre" esté en el paraíso tan codiciado. Prometió otras tardes con tal de gozar de la droga y al final le reza al protagonista "¡mañana estarás conmigo en el paraíso!"

Utiliza Sánchez a manera de parodia, un lenguaje que enlaza códigos evangélicos a códigos "tecatiles".¹³ El sintagma del buen ladrón, sacado del Evangelio, irónicamente apunta hacia otra realidad. En la obra de Sánchez hay, ya lo habíamos señalado, toda una simbología católica que se inserta en sus relatos a modo de parodia: "savía de paraíso para ofrendar al dios de las venas, puya prudentísima, puya venerable, puya laudable, puya poderosa, puya honorable, puya de insigne devoción, puya que ampara y protege". La repetición letánica destaca los valores de estos personajes, para quienes la droga es religión.

Lo grotesco se manifiesta en todo momento. Sánchez describe la deformación de unos personajes que a ratos

parecen desfigurarse y desprenderse en el espacio por el efecto de la heroína; descripciones por demás surrealistas. El personaje principal tiene "las manos bajo la nuca, sueltas del cuerpo las piernas"; al recordar a Chu Cabuya lo ve con "el tajo impresionante que le hospedaba media cara"; al protagonista "la saliva se le hacía tiza, del estómago le enviaban una fatal biliosidad" y, en fin, todas las imágenes recalcan un proceso que emula una danza de saltos, temblores y muecas y, por supuesto, los ojos de los personajes están perdidos en el vacío y con las pupilas dilatadas.

El relato echa mano de un lenguaje que quiere recrear el habla del adicto: "Había echado la mañana trabajando la combinación pero la última redada tenía en chirola a media humanidad y los focos de siempre se veían desiertos, sin nadie animado a contestar la pregunta de unos ojos sin brillo en los que la yerba dulzona, la tecata sabrosa y la puya salvadora habían levantado su altar de tristeza". Con "Que sabe a paraíso" se inicia un subgénero en nuestra literatura: el que trata temas o gira alrededor de personajes drogadictos, "tecatiles". Ana Lydia Vega y Juan Antonio Ramos serán los máximos representantes de esta nueva picaresca insular. ¹⁴

5. "La maroma" (1965).

"La maroma" es uno de los cuentos más inolvidables de Luis Rafael Sánchez. El personaje, un pícaro mendigo que se hace pasar por ciego, se convierte en víctima de la compasión del pueblo. Las beatas, el cura y el alcalde, han logrado, por medio de una colecta comunitaria, reunir la cantidad necesaria para operarle los ojos. Ante tan "alegre" noticia el falso ciego no sabe cómo reaccionar a la imprudente caridad del prójimo.

Este texto breve, de sólo tres páginas, recoge la tradición de la picaresca española y ofrece rasgos quevedianos y valle-inclanescos. La atmósfera del relato, que más bien es una estampa de imágenes impresionistas, nos hace llegar a esta conclusión. En el cuento sólo se destaca lo esencial, y el narrador evita la progresión. Todo ocurre en un momento y la tónica del relato es la reacción del falso mendigo: a ver cómo salgo de este lío.

De acuerdo al Dr. Mariano A. Feliciano:

La brevedad del relato no impide que se recojan tipos y costumbres populares como en un mosaico impresionista. Aparecen la vieja "tragacristos", el alcalde con su cigarro, el cura con sus piernas gambas y el esperpéntico conjunto de piadosas que cercan al pícaro. Asimismo quedan impresas las historias grotescas que el mendigo canta: la del parto de sapo que tuvo la lavandera de viernes santo; la de la mujer amiga de la diablesa; la del mayordomo que

enterraron con vida; la del atroz suceso del hombre que se comió los sesos de sus hijos. 15

Las descripciones, si bien emulan un cuadro de Goya, gozan de un lenguaje netamente barroco y picaresco:

Con retazo de camisa, al fresco el enigmático ombligo, amarrado el calzón con el bejuco en turno, bulle, camina, tropieza pero, rápido, recula. Mucho que tropieza el maldito. Aunque miente la ceguera. También miente los ayes que marean los bolsillos y miente el vaporizo que le calcina las pupilas, desde el año que viniera con la historia de la mujer que se vestía con lazos de su amiga la diablesa, la misma que hacía unguentos para alebestrar la honra de las honradas. En llegando lo agasajaron, el Cura con vino de consagrar, el Alcalde con el cigarro liado de San Lorenzo, obsequios que acompañados del café de doña Ventura y las sobras de los melindrosos, vinieron a ser obligaciones diarias.

Las letanías y los términos del culto católico abundan y como siempre, habrá una parte del cuerpo humano a la cual el narrador dará importancia. En esta ocasión se trata de la berruga de la vieja tragacristos: "la vieja tragacristos lo empuja para que se arrodille y salude el día grande, chirría el bastón al deslizarse con el amo. Ve, éste, a través de su ceguera, la berruga que muerde el labio de la decrepita, berruga que inicia la rimbombante jaculatoria

en que se agradece al Altísimo la cosecha de vides".

A través de un estilo breve, irónico y que emula lo carnavalesco, Sánchez nos da con este relato uno de sus más importantes productos.

6. "Tiene la noche una raíz" (1966).

"Tiene la noche una raíz" es, sin duda, el cuento más hermoso que nuestro autor haya publicado hasta la fecha. El mismo ha sido publicado en diversas antologías y revistas literarias.

Gurdelia Grifitos, la prostituta del pueblo, se ve ante la insólita experiencia de ser requerida por un niño de diez años, quien ha llegado para comprar del amor que su padre y otros hombres del pueblo dicen que ella vende:

- Soy yo doñita, soy yo que vengo a entrar. Míreme la mano apretá. Es un medio peso afisiao. Míreme el puño, doñita. Le pago éste ahora y después cada sábado le lavo el atrio al cura y medio y medio y medio hasta pagar los dos que dicen que vale.

Gurdelia, sin saber al principio cómo reaccionar y ante las exigencias de Cuco (el niño), quien se apresta a llorar aduciendo que ya él es un hombre, lo acurruca en su falda hasta dormirlo. Cuando el niño despierta, le pregunta a Gurdelia: "¿Ya, doñita?", a lo que ella contesta:

"Ya, Cuco":

Cuco salió corriendo diciendo -devino, devino-. Gurdelia, al verlo ir, sintió el vaivén del que no tiene vaca no bebe leche levantándole una parcela de la barriga. Esa noche apagó temprano. Y un viejo borracho se cansó de tocar.

El narrador, sin asumir una postura moralista, nos muestra la parte más sublimemente humana de esta prostituta que descubre su instinto de maternidad al mecer a Cuco en sus brazos. El relato comienza con la descripción de las tres beatísimas que marchan a la misa nocturna para, luego de confesar los pecados, mirar por las rendijas y saber quién alquilaba esa noche el colchón de Gurdelia: "¡La Gurdelia Grifitos nombrada! ¡La vergüenza de los vergonzosos, el pecado del pueblo todo!"

La prostituta es víctima del prejuicio del pueblo y en ocasiones le han hecho brujerías. Sin embargo, Gurdelia permanece vendiendo su mercancía, la cual constituye un negocio de limitadas proporciones. Gurdelia se conforma con su papel de prostituta pobre y doblemente explotada por una comunidad que la rechaza y a la vez la usa. Como vemos, sólo cobra dos pesos por el servicio y en la semana hace ocho o diez pesos que, "sacando los tres del cuarto, los dos para polvos, meivelines y lipstis, se venían a quedar en la dichosa porquería que sepultaba en una alcancía hambrienta."

Siguiendo la tradición de lo grotesco-carnavalesco y mediante un estilo que evoca a Quevedo, Sánchez construye el personaje de la prostituta. Presenciamos aquí varios motivos físicos que hiperbolizan al personaje:

Gurdelia no era hermosa. Una murallita de dientes le combinaba con los ojos saltones y asustados que tenía, ¡menos mal!, en el sitio en que todos tenemos los ojos. Su nariguda nariz era suma de muchas narices que podían ser suyas o prestadas. Pero lo que redondeaba su encanto de negrita bullanguera era el buen par de metáforas -princesas cautivas de un sostén cuarenticinco- que encaramaba en el antepecho y que le hacían un suculento antecedente.

Junto a la hiperbólica y protuberante descripción física tenemos la psicológica, que no deja de ser excesiva. Gurdelia era "lengüetera, bembetera, solariega, güichara registrada, lavá y tendía en tó el pueblo, bocona y puntillosa".

El diálogo trata de recrear el habla del puertorriqueño negro y jíbaro:

-Usté e un niño.
 -Yo soy un hombre.
 -¿Cuánto año tiene?
 -Dié pa once.
 -Mire nenine. Voy a llamar a su pai.

Uno de los rasgos más sobresalientes de "Tiene la noche una raíz" es el modo como el narrador interrumpe la descripción y la convierte en diálogo para luego volver a describir:

La jeringonza terminó en la sala ante el asombro de la Grifitos, que no veía con buenos ojos que un muchachito se le metiera en la casa. No por ella, que no comía niños, sino por los vecinos. Un muchachito allí afilaba las piedras y alimentaba las lenguas. Luego, un muchachito bien chito, ni siquiera tirando a mocetón, un muchachito con gorra azul llamado...

-¿Cómo te llamas?

-Cuco.

Un muchachito llamado Cuco, que se quitó la gorra azul y se dejó al aire el cholo pelón.

Asimismo, la sintagmática de Sánchez convierte las onomatopeyas en sustantivos como también las interjecciones, lo que acentúa la oralidad del cuento: "Así que cuando el toc se hizo de nuevo agarró la escoba, se echó un coño a la boca y abrió la puerta de sopetón." (El subrayado es nuestro.)

El nombre de la prostituta, Gurdelia Grifitos, subraya la desvalorización del ser humano por parte de una sociedad prejuiciosa. El sobrenombre Grifitos alude al cabello en-sortijado, "malo" o grifo del personaje. De acuerdo a

Tzvetan Todorov: "El personaje se manifiesta de varias maneras. La primera consiste en el nombre del personaje que ya anuncia las propiedades que le serán atribuidas". 16
 Como muchos de los personajes de Sánchez, los nombres son más bien apodos o sobrenombres que potencian una función degradadora. Al fin y al cabo, sólo Cuco llama "doñita" a Gurdelia, lo que en Puerto Rico es señal de respeto.

7. "La muerte minúscula, la muerte mayúscula".

Los relatos que siguen a continuación fueron exclusivamente publicados para En cuerpo de camisa. Son cinco narraciones de las cuales sólo la última, "Etc.", no presenta la muerte como tema.

"La muerte minúscula, la muerte mayúscula" es un cuento breve, pero al igual que "La maroma", muy denso y el cual hay que releer para poder descifrar el argumento. La narración relata la lucha interna que libra un hombre para convencerse de que no ha matado a su amigo. Al ser apresado se quita la vida. No sabemos en qué condiciones mentales se encuentra el personaje, pero todo parece incriminarlo:

Lo mejor era regresar, dar el aviso, soltar la terrible novedad, que mataron a Cariño, que el disparo le hizo un roto en la sien, que no había asesino aunque había asesinado,

repitiendo su asombro del primer momento, aquel en que vio a Cariño caer con el roto en la sien, no sólo repetir el asombro sino aumentarlo, hasta borrar cualquier duda que pudiera surgir, sin tener que oír el relampagueo de los párpados, ni el marullar de la saliva en la garganta, ni el choteo de las manos, ni la acusación mascullada tortugándole la ropa, la carne, el alma.

La estructura del cuento se construye alrededor del motivo de la sien. El relato comienza con el sintagma "El disparo le hizo un roto en la sien", refiriéndose a Cariño Rodríguez, mientras que el primer sintagma del párrafo concluyente lee "La patada cayó sobre la sien, patada solemne", aludiendo al protagonista. El motivo de la sien (reparemos en que Sánchez ilustra casi obsesivamente partes del cuerpo humano para recalcar lo grotesco) es en este relato el más dominante. Sánchez, evitando todo lirismo, utiliza crudamente la palabra roto - en lugar de hueco, orificio, herida-, apuntando hacia una degradación lingüística que es la otra cara de la degradación corporal de su narrativa. El vocablo roto en Puerto Rico siempre alude a los términos que designan partes del cuerpo que emiten desperdicios biológicos: el ano, las fosas nasales y la vagina. La elección de este

morfema obedece a un criterio estético que trata de producir una especie de feísmo literario: "Ahora emigraba una hormiga al roto, ya subían otras, la primera se atragantaba de sangre." La transferencia semántica sien-roto degrada el signo lingüístico, cuyo significante connota lo bajo. Esta degradación también alude al concepto de la máscara. En el relato "una máscara roja le creció por la cara, la cara muerta de Cariño Rodríguez."

8. "¡Jum!"

El hijo de Trinidad es un extrovertido y amanerado homosexual de pueblo pequeño, quien por sus manierismos y la ropa que viste, se ve rechazado por la comunidad, pues "los negros son muy machos". Acosado por el pueblo que lo persigue hasta el río, se ahoga.

El tema del homosexualismo se presenta en este cuento desde la perspectiva de un prejuicio doblemente cargado por una comunidad negra que no acepta el estilo de vida de uno de sus miembros, pues éste "escupía el recuerdo de los negros".

Todo el relato se construye desde un lenguaje que recrea el murmullo y el chisme:

El murmullo verdereaba por los galillos.
Que el hijo de Trinidad se prensaba los
fondillos hasta asfixiar el nalgatorio.

Que era ave rarísima asentando vacación
en mar y tierra. Que el dominguero se
lo ponía aunque fuera lunes y martes.
Y que el chaleco lo lucía de tréboles
con vivo de encajillo.

El tema del individuo frente a la sociedad se presenta aquí en la forma más cruda: transgredir la ley social conlleva no sólo al ostracismo, sino también a la muerte. En este relato, la degradación nominal llega al extremo. Del personaje sólo sabemos que es "el hijo de Trinidad", a quien el pueblo le ha puesto otros mote: patito, pateto, patuleco, loca, loqueta, maricastro, mariquita, madamo, mujercita, rabisalsero, quisquilloso, fantoche, mimoso, ponzoñoso, remilgado, blandengue, melindroso, añõñao, malamañoso y fiestera.

El cuento destaca la oralidad. Desde el título mismo, que recrea una interjección isleña que implica duda, Sánchez experimenta gráficamente un estilo que potencia lo oral: "En cada recodo, en cada alero, en los portales, en los anafres, en los garitos. -¡Jum!" No sólo el cuento está construido sobre un responso coral entre los hombres y las mujeres del pueblo, quienes atacan al personaje, sino que las descripciones, además, están plagadas de oralidad:

Hasta el eco casquivano desnudó su voz
 por el río con un inmenso jjjuuummm.
 El hijo de Trinidad, cansado de la
 chacota, se encerró en su casucha a
 vivir a medias.

Una de las mujeres comenta que "se había puesto
 flaaacooo para tener el talle de avispa." Pero el
 mejor ejemplo de oralidad lo tenemos al final del
 relato, cuando el pueblo, después de echarle los perros
 al hijo de Trinidad, hace que se hunda en el río. Aquí
 se entremezclan varios niveles de lenguaje: el coro, el
 ladrido de los perros y las onomatopeyas que emulan el
 hundimiento:

La sangre y el agua se gustaron. Menos
 voces, que, menos guau, no, menos sombras,
 vuelva. El agua era tibia, más tibia,
 más tibia. Las voces débiles, más débiles,
 más débiles. El agua hizo glu. Entonces,
 que no vuel-va, que no vuel-va, que no
 vuel-va, el hijo de Trinidad
 glu...
 que
 glu...
 no
 glu...
 vuelva
 glu...
 se
 glu...
 hundió.

9. "La recién nacida sangre".

Pepé Dolores, veterano de Corea, vive angustiado pensando que su sangre es una mala semilla. El vientre de Marcela, su mujer, era una tumba; los hijos le nacían muertos. Al quedar embarazada por cuarta vez, Pepé la mata.

El relato comienza con la misma oración que lo concluye: "Pues señor, que estaba cansado de treparse el muerto al hombro." La única diferencia es que el pronombre personal enclítico cambia al final y la frase aparece en bastardilla: "pues señor que estaba cansado de treparme el muerto al hombro." Entre ambos sintagmas ha habido un cambio de punto de vista y constituyen la frase repetitiva que justifica la acción criminal. No sabemos si el interlocutor o los interlocutores son los miembros de un jurado o los amigos que acuden al sepelio de Marcela. Sólo sabemos que "algunos se marchaban, otros llegaban y encendían el Chester" para escuchar la historia de Pepé, la cual se va tiñendo de violencia a medida que su relato va en progresión.

Aquí, la parte del cuerpo humano a destacarse es el vientre de Marcela. Debemos recordar que para la tradición de lo grotesco-carnavalesco el vientre pertenece al ámbito de lo "bajo" y forma un binomio con la tumba

(tumba-vientre) en su relación con la tierra como principio de absorción. El carnaval en Sánchez se presenta esta vez como una expresión de su negatividad. Con excepción de "Aleluya negra" la risa en Sánchez ironiza la celebración de la vida. En esto estriba quizá su única diferencia con lo carnavalesco, tal y como lo describe Bakhtin. De todos modos, recordemos que el crítico soviético también señala que desde el punto de vista de los valores, la degradación es ambivalente: afirmación y negación a la vez. La ambivalencia de los símbolos de lo grotesco es presentada desde su polaridad. Desde este lado negativo el carnaval no es celebración de la vida, sino distorsión de la realidad. De ahí que el vientre de Marcela represente la muerte, la frustración, la esterilidad, el estancamiento. Sánchez ha heredado, sí, el acerbo cultural renacentista, pero también el concepto de lo grotesco del Romanticismo, en donde el autor se coloca fuera de lo aludido y tiñe su arte de ironía. No queremos implicar que en "La recién nacida sangre" haya humor; no lo hay. El relato es totalmente trágico, pero el motivo del vientre no deja por esto de apelar a lo carnavalesco.

10. "Ejemplo del muerto que se murió sin avisar que se moría".

El relato es un contrapunto entre un responso por la muerte del amante de un personaje llamado la Soltera y la conversación que ésta lleva a cabo con su hermana Leoncia. El moribundo, quien las ha puesto a vivir "en puerta de calle", merece por lo menos una vela para que no vaya a parar al limbo. Leoncia, después de buscar infructuosamente la requerida vela, consigue una linterna, cuyo contenido es derramado sobre la cara del difunto.

Leoncia es una mujer impedida a quien su hermana llama la Tullía. De nuevo el narrador recurre a la degradación nominal para destacar un aspecto físico de sus personajes. Además de su nombre, la Soltera le añade otros adjetivos: monga pufietera, hija de tu madre, animala, cabrona, burra.

La degradación se manifiesta también a través del personaje de la Soltera:

La Tullía se encaramó el dedo por el buche y quiso saber por qué se moría pero la Soltera sólo supo lavarse la boca con porquerías y echarlas hacia afuera, en escupitajos.

-Se muere de pasmo en la digestión. Se puso como un sinvergüenza de la llenura, después quiso vacilar. Yo le decía que hacía daño pero tú lo

conoces, desesperao como preso en ayunas.
Apechó sin compasión. Y míralo con la
lengua derrotá.

La elección del vocablo buche también degrada, y con esta escena presenciamos otro de los tópicos más relevantes de lo grotesco-carnavalesco: el banquete. Aquí, el coito deseado va precedido de una indigestión estomacal. Al apelarse a lo estomacal y a los órganos genitales se desplaza la narración hacia lo bajo. Comer y beber son dos acciones ligadas íntimamente a lo grotesco. De acuerdo a Bakhtin el hombre devora el mundo que tiene a su alrededor, dispone de lo que éste ofrece y con su trabajo lo hace suyo. Pero de nuevo tenemos que con Sánchez, una actividad generadora de nutrición, es decir, vida, provoca la muerte del glotón. De nuevo presenciamos lo carnavalesco en su carácter negativo. La novela futura llevará este aspecto a sus extremos con los personajes de la China Hereje y Doña Chon.

El otro personaje que se destaca y que no deja de ser grotesco es Vitalina, la mujer a quien Leoncia pide la vela. Ante la noticia de la muerte del "cortejo" de la Soltera: "Vitalina saltó, no puede ser, no puede ser, se arrancó la pollina, no puede ser, no puede ser, se arrancó una onza de moño, no puede ser, no puede ser, se

pateó la cabeza y no puede ser, no puede ser dijo cuando dijo que no tenía." El pasaje no se desplaza hacia lo "bajo corporal", pero delimita un espacio corporal específico: la cabeza de Vitalina, la cual adquiere dimensiones caricaturescas. La reacción emocional del personaje apunta hacia la degradación y la hipérbole.

11. "Etc."

Este relato concluye la primera edición del libro. En "Etc." el tema de la muerte no constituye una preocupación. Al igual que "Aleluya negra" este cuento celebra la vida, aunque lo haga burlescamente a través de la extraña psicología del personaje. Esta vez se trata de un "enfermito sexual", un fisgón desempleado que tiene como foco de "trabajo" una concurrida esquina de la parada 17 en San Juan. Aquí, día a día, contempla el desfile de mujeres. Su obsesión: las nalgas de éstas. El personaje goza de su desempleo en esta esquina, ya que el ambiente hogareño no le es propicio: comparte su casa con su mujer y varios parientes de ésta, entre ellos un primo que vive con y de ellos. Una mañana, cuando su mirada se detiene en el nalgatorio de dos féminas que acuden a un baratillo de medias, escucha su conversación, la cual gira en torno a la historia de un "fresco" cuya mujer lo engaña con un supuesto primo que vive en la casa, mientras que el cornudo

marido pasa sus días apretujándose entre la muchedumbre femeniña que va de compras a la parada 17. El hombre, completamente enajenado por la práctica de su pasatiempo, no se da cuenta de que el aludido es él. Se burla este "burlador burlado" del hombre que, según él, "deshonraba nuestro género."

El rasgo principal de este relato es que está narrado en primera persona (el primero en la colección narrado desde este punto de vista), lo que acentúa el carácter picaresco de un personaje que en cierto modo crea su propia teoría narrativa:

Aquí va un cuento que no es cuento porque ocurrió ayer mismo en la esquina de la diecisiete. Digo mal, la diecisiete tiene cuatro esquinas. La diecisiete del Franklin debo decir. El Franklin que anuncia baratillo en día martes. Casualmente era martes ayer. Lo casual no es que fuera martes. Lo casual es que hoy es miércoles. Y esta historia es, hoy miércoles, un día vieja. Y por ser un día vieja es demasiado nueva.

La proximidad temporal del suceso a contarse impide la clasificación literaria. No empece a esta situación, el narrador relata su anécdota y cada nuevo párrafo va a comenzar con la frase "Ayer martes".

El personaje, el cual utiliza un lenguaje que oscila entre el sarcasmo y la desfachatez, centra su narración alrededor de su filantrópico vicio, el cual no sólo practica en la calle, sino también en los autobuses:

Me vacila el apretujamiento. Me endroga, caray. Me repito que el juicio final no será espantoso si es cierto que los pecadores vamos a estar pegaditos, pegaditos, los unos a los otros. Pero, todo tiene su cuestión. La de sustos que se padece, la de malos ratos que acarrea esta devoción por la humanidad. La de gente mal entrañada que se abraza a la puerca idea de que uno está empeñado en dar chino. Perdón por la ordinariez.

Dar "chino" es en el lenguaje vulgar puertorriqueño cuando en un lugar cerrado en donde hay mucha gente (un autobús, un ascensor), el "fresco" roza su pene premeditadamente con las nalgas de los pasajeros. (La frase aparecerá de nuevo en La guaracha del Macho Camacho en labios de la Madre). El protagonista, sarcásticamente, y usando un lenguaje picaresco que destaca el carácter de artificio del relato (un obrero desempleado de este sector sanjuanero no hablaría de un modo tan conceptista), justifica ante el interlocutor las acciones de su pasatiempo.

Su naturaleza de fisgón callejero se descubre por medio de su propio lenguaje, el cual aclara conceptos al tratar de negarlos, rasgo que Sánchez maneja muy bien.

La sicología de los personajes sancheanos nos habla de complejidad, nada de personajes simples o llanos. El lenguaje en Sánchez será siempre un delator: "Soy decente de nación, decente al extremo de negarme a mirar las desnudeces de mi mujer si no es a través de una rendija." La clandestinidad practicada con su mujer nos muestra que sólo a través de este juego entre la secretividad y el peligro de ser descubierto, sus sentidos corporales son excitados. Una de las características relevantes de este cuento es el uso del sarcasmo y de un eufemismo intencionado que nos deja ver más claramente las herramientas estilísticas del artificio literario de Luis Rafael Sánchez. El eufemismo no es camuflaje, sino delación, lo que marcará otra vez los límites de lo carnavalesco. De más está decir que en este relato Sánchez destaca partes corporales que denotan lo "bajo": las nalgas y el pene. Las nalgas son el objeto de la obsesión del personaje narrador, las cuales son descritas con diversos calificativos: nalguitas en ánimo de baratillo, nalguitas floreadas, alocadillas, succulentas, silvestres; nalguitas andariegas, nalguitas encantadoras. En otras ocasiones se refiere al "traserín" y al "trasero de bombín" de las mujeres transeúntes para describir sus nalgas. Su miembro masculino no delata, según el personaje, impudicia: "No soy vulgar. No me faltó el respeto con una guasa de solar. No me rasco la

parte en velado ofrecimiento. Me rasco, sí. Me rasco, glotonamente. Me masajo a vuelta y vuelta, la vergüenza. Pero, desde el clandestinaje de mi bolsillo." El acto de admitir que toca su pene bajo el secreto de su bolsillo roza los linderos de lo grotesco y con este cuento tenemos uno de los mejores ejemplos de carnavalización lingüística de la colección.

Uno de los aspectos que se destaca en la elaboración de "Etc." es la utilización reiterada del pronombre me, el cual enfatiza el egocentrismo del personaje, quien no puede ver la realidad que tiene ante sus ojos: "Ayer martes me estaba yo en la esquina de Franklin como todas las mañanas de los últimos meses." El sintagma, que se repite cinco veces en el relato, abusa del pronombre con este propósito. Sabemos que en el lenguaje cotidiano el uso del mismo sería raro. Asimismo vemos: "me vacila", "me endroga", "me repito", "no me faltó el respeto", "me rasco" y "me masajo."

Lo grotesco-carnavalesco también se hará patente a través de las descripciones que el personaje nos da a conocer de las mujeres que comentan, muertas de la risa, el suceso del marido burlado:

La columna me impedía ver las dueñas de la risa pero las pensaba, gorda hasta cansar la una, tacaña de carnes la otra, rebosantes de vulgaridad ambas, sin interés traseril ambas. Como las cosas son como son, debo decir que, incluso yo, serio de nación, me sonreí al oír cómo festejaban lo que tenía que ser un chiste glorioso. Jadeaban. Las fatigaba la risa. Lanzaban aullidos de cansancio, un cansancio definitivamente agradable, deseado... Reían, como si ya nunca pudieran parar, reían sin el comedimiento que debe prevalecer cuando se está en la calle. Reían. De la risa pasaron al temblor, del temblor al ahogo, del ahogo a la tos. Tosían. La tos se mojaba con las lágrimas. La oí soplar la nariz.

Este relato presenta lo carnavalesco desde lo no explícito. La grotesca descripción del físico de las mujeres al otro lado de la columna, la masturbación disimulada por un bolsillo del pantalón y los eufemismos léxicos abundantes, destacan lo grotesco-carnavalesco desde signos lingüísticos que desmienten lo que expone el lenguaje literal. El mayor logro de "Etc." es carnavalesco el lenguaje literario a través del uso de signos lingüísticos distorsionados. Es decir, que desde el punto

de vista semántico se nos propone un significante cuyo significado es su propia negación. Cuando el personaje nos dice que es "serio de nación", connota todo lo contrario. Cuando nos anuncia que no es vulgar, nos muestra irónicamente la naturaleza de su vulgaridad. Podríamos esquematizarlo del siguiente modo:

Signo lingüístico: Significado (-)
Significante

: "Soy vulgar."
"No soy vulgar."

Por otro lado, los eufemismos establecen una distancia entre lo nombrado y lo nombrante, lo que nos hace entrar en el terreno de la tradición barroca, de la cual lo grotesco-carnavalesco forma una parte sustancial.

La literatura se define por constituir una distorsión de la mimesis, por potenciar un proceso de "indirección". La ambigüedad, el desplazamiento (metáfora y metonimia), el sin-sentido y la contradicción definen la actividad literaria. El signo, al desautomatizarse, apunta hacia "lo otro", lo que el significado no es en relación a su significante, entrando así a un mecanismo de significación llamado semiosis. La metáfora que se establece en las

relaciones "vergüenza/pene", "devoción por la humanidad/fisgonería sexual" establece una contradicción que es precisamente la esencia del texto sancheano. El signo se transparenta a través del proceso de semiosis, del desplazamiento del nivel mimético al nivel semiótico tal y como lo define Michael Riffaterre:

The ungrammaticalities spotted at the mimetic level are eventually integrated into another system. As the reader perceives what they have in common, as he becomes aware that this common traits forms them into paradigm, and that this paradigm, alters the meaning of the poem, the new function of the ungrammaticalities changes their nature, and now they signify as components of a different network of relationships. This transfer from one level of discourse to another, this metamorphosis of what was a signifying complex at a lower level of the text, this functional shift is the proper domain of semiotics. Everything related to this integration of signs from the mimesis level onto the higher level of significance is a manifestation of semiosis. 17

El texto literario establece esta relación de signo literal/signo subyacente. Al hablar de nivel mimético nos referimos al signo literal; al hablar de nivel semiótico estamos hablando de connotación. En "Etc." las contradicciones lingüísticas del personaje concretizan su ambigüedad psicológica. Para Sánchez la literatura es arma de denuncia, pero es también juego lingüístico. El título "Etc." no puede ser más correcto.

Etcétera significa lo demás y con este título se subraya el carácter polisémico del texto literario. La elección de un personaje modernamente pícaro que ejerce su vicio en la zona comercial de Santurce y que es víctima de sus propias contradicciones, nos habla de barroquismo. Sánchez es uno de los más importantes exponentes del neobarroco caribeño, lo que veremos detalladamente en el sexto capítulo de este trabajo.

12. "La malamañosa" (1971).

Incorporado a la segunda edición de En cuerpo de camisa, este breve cuento narra la frustración de una niña de cuatro años que no acepta la muerte de su padre. El relato, en el espacio de apenas una página, y a través de cuatro cortos párrafos, se centra en la dialéctica de dos discursos: la realidad del niño versus la realidad del adulto. La nenina Cruz no ve en la muerte una solución a la soledad. La muerte de su padre la ha dejado sola. La niña pregunta que "de quién se escondía" su padre en el ataúd. El discurso del adulto le ofrece una frase gastada: "tu Papito se ha ido de viaje":

Y la nenina Cruz, cuatro años y una carita lavada por el asombro, desmentía a grito limpio:

-Verdad que tú no vas al viaje.
 -Verdad que viaje no hay.
 -Verdad que hay caballito.
 Una, dos, cien veces. Confiada.

En el corto espacio gráfico del relato, el personaje presencia una realidad que le resulta de por sí grotesca. La descripción del ambiente tiende a la exageración: "La sala se atestó de pésames."; "Una tropa de mantos se comió a la huérfana que se llamaba María Crucita."; "La nenina Cruz no entendía bien de hipos femeniles."; "La nenina Cruz, con palabra gaga, hablaba de una machina de caballitos que llegó ayer a Humacao y juraba que su Papito prometió montarla en el caballito blanco de Napoleón." El cuadro de lo grotesco se acentúa con los gritos con que la niña se dirige hacia el ataúd de su padre.

13. "Los negros pararon el caballo" (1972).

Los próximos dos relatos se publicaron en la última edición del libro y como en casi todo el resto de la producción, sus personajes serán seres marginados, en ambos casos representantes de la raza negra, quienes verán frustrados sus deseos de mejorar las condiciones de vida. ¹⁸

"Los negros pararon el caballo" manifiesta lo grotesco a través del relato de un narrador muerto quien, junto a

otros noventa y nueve hombres, fue sacado brutalmente de su pueblo para desearle un feliz cumpleaños al presidente de la nación. Una bala liberadora se equivoca de blanco y sobreviene la masacre. En todo momento se recalca la deshumanización de los personajes, quienes son tratados como bestias, a través de la utilización de símiles:

"Como a puercos o a becerros, como a sacos estibados de granos y especias, como a un rebaño de pinos río abajo. Así nos trajeron a los cien que seríamos, que ni mal nos contaron a los de Nombre de Dios." Más tarde el narrador afirma: "Como a fruta amontonada, coma a piedra de cantera o bestia humana", y finalmente: "Como mierda al basurero."

De nuevo vemos lo grotesco desde su lado negativo, para denunciar esta vez una situación de esclavitud política en un país gobernado por un tirano. Las connotaciones no pueden ser más claras. La mención del Presidente Bébé denuncia directamente el espacio del relato: Haití. Otro carnaval neo-colonial de América, el primer país "liberado" del continente entre las naciones latinoamericanas vive quizás la más grande de sus pesadillas políticas. La alusión directa al presidente Duvalier va acompañada de una atmósfera de terror y de muerte:

Cientos que éramos, miles que éramos
mar el sudor que largábamos; ojerosos,
legañosos y dormidos, cientos y miles
de gentes de este país, turbioso el
aire de rancio, pies carcomidos y
sobacos llagarados, mar de dormidos
de pie, mar de silencio tendido por la
gran plaza en la que una tarima gigan-
tesca elevaría el tamaño del Hijo. A
las tres en punto el campanazo feroz
nos pidió el grito: Feliz Cumpleaños,
Presidente Bebé. Un solo corazón y
agradecido. Créame que lo hacíamos bien,
otra cosa es mentira, bien y a la vez.

Estos rostros legañosos y dormidos, de pies carcomidos
y sobacos llagarados, esperpentizan la situación política
de la dictadura haitiana. Con este relato Sánchez se
solidariza con la causa haitiana y recrea de nuevo lo
grotesco desde su polo negativo.

14. "Los desquites" (1984).

El rasgo principal de este relato es la profusión.
Domina un ambiente de risa y de relaxo que eventualmente se
convierte en sinsabor. El narrador, una mujer negra y que
aparentemente tiene sus facultades mentales alteradas,
entabla un diálogo con su hija Puchuchú y con Fortuna, el
amante de esta última. Ante los comentarios un tanto

incongruentes de la madre, los jóvenes ríen a carcajadas y no la toman en serio:

Digo los negros no usan ojos azules y mi hija Puchuchú dice los usan si los tienen y los tienen si los compran y los compran si los vende un blanco elegantón que necesita la cura y la cura cuesta cara y la cura cuesta cincuenta billetes la onza y como Fortuna tenía los cincuenta pesos se compró los ojos azules de un blanco porque Fortuna es un negro muy especial.

Al comentario de la madre, Puchuchú responde con una aseveración que de nuevo presenta códigos lingüísticos del mundo de la drogadicción. "La cura cuesta cincuenta billetes" alude al vocablo curarse, que en el argot de la droga significa consumir el material narcótico. Ninguno de los dos jóvenes toma a la madre en serio y la risa de ambos llega a niveles de convulsión a medida que la madre hace algún comentario. La madre va acentuando el carácter de esta risa: "se ríen hasta las vísperas de mearse"; "la risa los acoge y desordena"; "la risa los maltrata doblándolos como acordeones que tocan descaradas plenas cangrejeras o plenas del difunto Cortijo"; "La risa se les vuelve taconazos por el linóleo y un beso de chupón. Mi hija Puchuchú me va a preguntar yo no sé qué pero el

castigo de la risa no la deja. La risa que ya baja corriente y ruidosa como agua le arranca un peíto tumbador a mi hija Puchuchú..."; "La virazón de la risa los tumba otra vez..."; "la risa parece que va a tumbar el mirador..."; "la risa les trastorna las barrigas".

Toda esta profusión de carcajadas ha tenido como causa un comentario de la madre en torno al "hedor" de los blancos. A cada intento de querer aclarar lo que la madre ha dicho, sobreviene la convulsiva risa. Pero la risa pronto deja de manifestarse ante el motivo de la sorpresa:

Desde debajo del tal Fortuna y anunciando me meé de la risa mi hija Puchuchú me repite la pregunta a qué hieden los blancos Mai y la repite dime Mai a qué hieden. Digo Puchuchú no me jorobes que del hedor de los blancos sabes tú más que nadie que los sábados por la mañana subes más de un blanco al mirador y todos los sábados por la tarde viene el mismo blanco de los sábados por la tarde y le digo al tal Fortuna que fue un blanco hediondo el que la desgració y le digo al tal Fortuna que por meterse a hombreriega que sólo se negocia con los blancos fue que el Pai se me fue de la casa.

La risa de Fortuna deviene en mueca y al alejarse, Puchuchú comienza a desesperarse: "Mi hija Puchuchú no esconde la desesperación que florece en llantén con baba ni evita las palabras puercas que bajan corrientes y ruidosas." Al no acceder Fortuna, Puchuchú le pega a la madre, quien no quiere que su hija diga improperios.

Reparemos en lo violento de la escena final:

Ya no digo Puchuchú hija mía nosotras las que nacimos en Culo Prieto ni ya digo qué hace ese negro con esos dos ojos azules ni ya aposento una sílaba en la bamba porque la bamba me la hiende un tapaboca y en la bamba me revienta espeso el buche. Mi hija Puchuchú ve el buche de sangre y así así sin más recula y parece que se está yendo porque adivino los pasos sordos y lentos bajar el mirador.

Lo "bajo" en este relato no sólo se manifiesta en lo toponímico -el nombre del lugar, Culo Prieto- sino en todas las alusiones hechas a los órganos genitales desde un lenguaje metafórico. Fortuna le dice a Puchuchú: "vamos a lo que vinimos que desde anoche no le doy mantenimiento." La madre habla de su esposo y dice que era un negro muy especial "que vivía con el güevo encandilado." (La palabra significa pene.)

Se hace alusión a actividades bio-físicas de desperdicio, lo que acentúa lo "bajo" de la narración. Se habla de "mearse" de la risa y la madre describe el "peíto tumbador" que surge como consecuencia de la risa de Puchuchú.

Por otro lado, el vocablo hedor, en sustitución de olor, degrada semánticamente al signo, lo que en este texto nos habla de prejuicio racial. Los blancos hieden, es decir, huelen mal.

La estructura del cuento traza una progresión que se puede esbozar con el siguiente trinomio:

Risa - Sorpresa - Llanto

La narración está escrita en un sólo párrafo extenso que cubre el espacio gráfico de cinco páginas. Esto subraya la tensión que provoca la atmósfera del texto. La risa de los personajes llega a un punto álgido que decae en el momento de la revelación del oficio de Puchuchú. El "llantén con baba" y el "lloriqueo" desconsolado de la hija, marca el contorno del motivo de la máscara. La risa desmedida, la carcajada, se ha convertido en mueca y otra vez Sánchez nos presenta un carnaval que es al mismo tiempo su negación. En Sánchez el carnaval es un anti-carnaval que destaca el aspecto negativo de una sociedad en descomposición.

En "Los desquites" -la madre loca se "desquita" del relajo al cual es sometida- el motivo corporal principal es, no cabe duda, la boca. La boca que ríe desmesuradamente y a la vez llora con desesperación; la boca que en el caso de la madre se describe como bamba, una bamba sangrante y babosa que traza un cuadro de lo caricaturesco y lo esperpéntico.. En este cuento, último de En cuerpo de camisa, el carnaval grotesco de las clases marginadas puertorriqueñas presenta este "abismo abierto y engullente" como símbolo de su propia ambigüedad: la risa y el llanto como una sola cosa en el ámbito de una obra literaria que manifiesta una dimensión negativa en el rostro de la carcajada caribeña. El relajo en Sánchez no es celebración, es reto al pensamiento, reflexión sobre lo que desde la risa, nos perturba.

Con este cuento termina una trayectoria que comenzó precisamente con un relato de ambiente negro y de profusión de la máscara ("Aleluya negra"). Ambos representan las columnas simbólicas en las que se apoya una cuentística que juega con los temas de la vida y la muerte, dentro del marco de la marginación. Con excepción de la mulata Caridad que sacia su deseo sexual, y de Gurdelia Grifitos que descubre sublimes sentimientos de maternidad, los personajes de En cuerpo de camisa se enfrentan al acoso de la

soledad y de la muerte. Ninguno es feliz, y ya sea por la pobreza, la muerte, la dictadura, la droga, el prejuicio racial y sexual, sus máscaras carnavalescas sólo gesticularán una mueca de dolor.

Los personajes de Sánchez eructan, vomitan, defecan, se masturban, hacen el amor, se indigestan, maldicen y abusan de una franca coprolalia. En fin, manifiestan lo bajo corporal a través de un discurso que se remonta al medioevo y hasta la antigüedad. No queremos implicar que Sánchez sea el único heredero de esta tradición; ahí están la literatura inglesa de la Edad Media, la italiana, Quevedo, Valle-Inclán y toda una gama de escritores que destacan lo grotesco para presentar unos problemas sociales. Sánchez inicia el gesto de un modo sistemático dentro del contexto puertorriqueño y si Rabelais se enfrentó a la Sorbona en su momento, Luis Rafael Sánchez confronta el discurso marquesino y pone en tela de juicio los proyectos culturales de la Academia Puertorriqueña de los cincuenta.

Notas

¹ Bakhtin define el término dialogía o dialogismo del siguiente modo: "Dialogism is the characteristic epistemological mode of a world dominated by heteroglossia. Everything means, is understood, as a part of a greater whole- there is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others." (Mikhail Bakhtin. The Dialogical Imagination. Austin: University of Texas Press, 1983, p.426). En el caso de Sánchez este rasgo se concretiza en los diversos códigos lingüísticos que intervienen en su sintagmática.

² Mikhail Bakhtin. La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. (Barcelona: Barral Editores, 1974), p.25-26.

³ Mikhail Bakhtin. *idem.*, p.273.

⁴ Luis Rafael Sánchez. En cuerpo de camisa. (Río Piedras: Editorial Cultural, 1984).

⁵ Luis Rafael Sánchez. En cuerpo de camisa. (Río Piedras: Editorial Antillana, 1971).

⁶ Luis Rafael Sánchez. En cuerpo de camisa. (Río Piedras: Editorial Antillana, 1975).

⁷ Luis Rafael Sánchez. En cuerpo de camisa. (Río Piedras: Editorial Antillana, 1966).

⁸ El símbolo del paraíso, los responsos, las constantes letanías que construyen su estilo; los títulos: "Aleluya negra", "Responso por un bolítero de la Quince", Los ángeles se han fatigado, Casi el alma: auto de fe en tres actos (Río Piedras: Editorial Cultural, 1974), La hiel nuestra de cada día (Río Piedras: Editorial Cultural, 1976) y en fin, toda una paradigmática bíblica o evangélica que se inserta en los textos de Sánchez a manera de parodia, recalca el lugar destacado que lo religioso ocupa en su obra. Su penúltima pieza teatral, aún no publicada y estrenada en 1979, se titula Parábola del andarín. Actualmente el profesor Henry Cobb Gorbea, del Instituto Técnico Comercial de Puerto Rico, analiza este aspecto de la obra sancheana.

⁹ Bakhtin, p.41-42.

¹⁰ Bakhtin, p.285.

¹¹ El 30 de octubre de 1950 se lleva a cabo la Revuelta Nacionalista, el movimiento armado más grande que se haya registrado en la historia del país. Varios cuarteles de la policía fueron atacados en los municipios de Peñuelas, Ponce y Jayuya, pero el mayor foco de acción tuvo lugar en este último pueblo de la montaña. La Guardia Nacional bombardeó el pueblo de Jayuya desde sus aviones y también ametralló varios puestos nacionalistas. Esa misma tarde un grupo de nacionalistas atacó La Fortaleza, con la intención de asesinar a Luis Muñoz Marín. Cuatro de ellos murieron.

El primero de noviembre se lleva a cabo el atentado contra el presidente Truman en la Casa Blair y en 1954 se efectuó el ataque al Congreso por cuatro nacionalistas encabezados por Lolita Lebrón. Los años cincuenta, años de consolidación del ELA, fueron, al igual que los años treinta, un periodo de gran fervor revolucionario. A partir de la Revuelta Nacionalista y bajo el marco de la fobia anticomunista del macartismo, el Partido Popular Democrático comienza un programa de persecución (ley de la mordaza) y difamación contra los grupos independentistas.

¹² Luz Ivette Martínez. "En cuerpo de camisa." (Ceiba, VI, II, enero-junio 1983), p.85-92.

¹³ El término se utiliza en la más reciente crítica literaria puertorriqueña. Un joven autor, Juan Antonio Ramos, tiene toda una poética del "tecató", a través de sus cuentos, los cuales recrean un lenguaje totalmente sacado del argot de la drogadicción. Su libro más comentado se titula Papo Impala está quitao. Originalmente cuento, se convirtió en un monólogo teatral, a través del cual el personaje, un drogadicto que se "está quitando" de la droga, narra los argumentos de obras clásicas de la literatura: La metamorfosis, El túnel, La charca, Cien años de soledad y La Celestina. El término tecató significa drogadicto, especialmente el que utiliza drogas intravenosas.

¹⁴ Ana Lydia Vega. "Cráneo de una noche de verano". En: José Luis Vega. Reunión de espejos., op. cit., p.287-291; "Letra para salsa y tres soneos por encargo". En: Efraín Barradas. Apalabramiento., op. cit., p.229-236. Juan Antonio Ramos. Papo Impala está quitao. (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1983).

¹⁵ Mariano A. Feliciano Fabre. "Cuentos de asedio y soledad". Introducción a la última edición de En cuerpo de camisa, p.viii-ix.

¹⁶ Osvald Ducrot y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. (México: Siglo Veintiuno Editores, 1981), p.263.

¹⁷ Michael Riffaterre. Semiotics of Poetry. (Bloomington & London: Indiana University Press, 1978), p.4.

¹⁸ No incluimos el análisis de "Responso por un bolitero de la Quince" en este capítulo por considerarlo material del capítulo quinto. A pesar de haberse publicado en la última edición de En cuerpo de camisa y de tener como tema la muerte, su carácter intertextual y dialógico con códigos posteriores lo hacen más bien objeto de estudio de nuestro próximo capítulo.

Capítulo Quinto

Otros relatos

A. Autoparodia en dos relatos sancheanos.

Todo texto es absorción y transformación de otros textos. El discurso no es una unidad cerrada, sino abierta y dinámica. La intertextualidad establece una relación dialógica con códigos precedentes y le adjudica al objeto literario un carácter polifónico y múltiple. Podemos, pues, afirmar que la intertextualidad conlleva un proceso de carnavalización, de mascarada escritural.

La obra literaria de Luis Rafael Sánchez potencia a cabalidad un proceso dialógico que entreteje su producción en un todo homogéneo. El concepto que define esta producción es el de parodia. La parodia sintetiza una labor estética desde diversas perspectivas: discurso contestatario frente a códigos imperantes, disidencia estilística, ruptura ideológica, carnavalización lingüística y barroquismo. La parodia es el eje alrededor del cual gira la obra sancheana y ésta llegará a sus extremos bajo un proceso de apoteosis estética en donde la profusión y la carnavalización sobrepasarán los límites. La guaracha del Macho Camacho se convierte así en la consecuencia, en el producto

final de una carnavalización que va evolucionando de modo ascendente desde la publicación de "Diario de una ciudad" en 1957, primer texto contestatario de Sánchez. La fluctuación de varios discursos y la concretización de la voz propia del autor (su estilo si se quiere) se enmarca entre estos dos textos. La parodia, como transgresión posibilita también su sentido de anti-discurso y de lectura dual:

Inscrito en la teoría de la recepción, el texto paródico pone en escena dos modos de lectura, evoca simultáneamente dos horizontes de expectación: el resultante de las convenciones relativas al género, a la forma y a la temática que responde a los códigos vigentes (isotopía paradigmática) y el que rompe con éstos, con la experiencia previa de la recepción, abre el camino, produce efectos poéticos nuevos (horizonte de espera sintagmático). Es decir, un texto paródico crea un nuevo horizonte de expectación. 1

Este diálogo de apertura a otros diálogos, esta modificación o inserción de textos, este motor de cambio es lo que más se pone de relieve en la futura novela. Sin embargo, no es el propósito de este capítulo examinar los códigos sub-yacentes o sub-textos de la novela; ése será parcialmente el objeto de estudio del último capítulo de nuestro trabajo. Nos interesa aquí analizar un tipo de parodia que llamaremos autoparodia. La autoparodia es la inserción de alusiones, citas o sub-textos a un determinado conglomerado sintagmático, provenientes de obras del mismo

autor. La autoparodia establece un universo de ficción en donde citas, personajes, sintagmas completos, concretizan un diálogo entre texto y texto, es decir, potencian la pluralidad discursiva dentro de un grupo específico de obras. Ya hemos visto cómo la literatura de Sánchez constituye un proceso dialógico entre su discurso expositivo y su discurso propiamente poético. Ahora nos toca examinar este aspecto en el ámbito de su narrativa. Todo este proceso no hace sino subrayar la trayectoria artística de nuestro autor y definir el artificio literario.

A continuación analizamos dos textos ficcionales que recalcan el carácter de autoparodia de la obra sancheana.²

1. "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos".³

Desde el punto de vista formal este texto resulta muy interesante: constituye el esbozo, el esqueleto de la futura novela. Publicado en un número de la revista peruana Amaru, dedicado a la realidad puertorriqueña y organizado por Mario Vargas Llosa, el texto se caracteriza por la no linealidad. Su estructura se construye sobre la base de un diálogo entre las entregas o secciones propiamente dichas y el leitmotiv de la guaracha: La vida es una cosa feno-

menal. Cada sección presenta a un personaje particular, como sucede en la novela. Sin embargo, las unidades del relato se establecen esta vez a través de la interrupción del texto de la guaracha. Cada línea de la canción introduce una entrega, recreándose así la estructura de la composición musical, la cual se caracteriza por un estribillo y su correspondiente cuerpo. Desde el punto de vista de lo gráfico el cuento experimenta un nuevo tipo de disposición composicional: las entregas representan el texto de la canción y poseen más o menos el mismo número de líneas. Por otro lado, el estribillo, o mejor dicho, la línea que representa el compás musical es como una especie de zéjel que contamina todo el relato. Sánchez retrotrae una estructura que se origina en el arte musical popular y la inserta a la forma narrativa. Desde esta perspectiva podemos también hablar de un proceso de intertextualidad.

En la novela es el animador de radio el que establece las unidades del relato. En el cuento el discurso del animador constituye la primera unidad del texto; en la novela esta parte constituirá la advertencia. A partir de la advertencia la narración construye el diálogo entre la canción y las unidades (o "capítulos"). "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos" es obviamente el preámbulo a La guaracha del Macho Camacho, en don-

de la limitación espacial del género no imposibilita darnos una especie de resumen de lo que será la novela. Estructuralmente la novela se dividirá en cinco textos: lema, advertencia, entregas, interrupciones del animador y la letra de la canción. El cuento forma el siguiente sistema: advertencia, voz del animador y el contrapunto entre la letra de la canción y las entregas.

Los personajes son los mismos, aunque los nombres de algunos cambiarán en la novela. Vicente Reinoso es Juan Antonio Reinoso y Graciela Alcántara y López de Montefrío es simplemente Hilda. El nombre final de este personaje femenino muestra un proceso de enriquecimiento estilístico que apunta hacia la hipérbole y la profusión. También hay un cambio en el personaje de la China Hereje o la Madre; aquí es Dalila y con ella comienza la primera unidad del relato (al igual que en la novela), en una escena que no hace sino establecer de nuevo los límites de lo grotesco a través del motivo de la boca:

Aguza la boca porque le sube un eructo cocacolizado, increíblemente enérgico, que se zampa en los sonos desveladores de la guaracha. La ubicación del eructo es perfecta: entre el alarido descompuerto de las trompetas y el aguacero de cuerazos del bongó.

La secuencia de personajes y situaciones es la siguiente: Dalila espera al senador Reinoso, Hilda espera la consulta con su siquiatra, diálogo entre la Madre y Doña Chon junto a la incursión del nene impedido, Benny que se masturbaba en nombre de su Ferrari; de nuevo la Madre, Hilda, el atropello automovilístico del Nene por parte de Benny y, por último, el discurso de Benny, quien sólo piensa en lavar del automóvil los restos de los sesos del Nene.

Cada discurso va precedido de una línea de la guaracha, lo que podemos ilustrar de la siguiente manera:

- ...La vida es una cosa fenomenal...
discurso de Dalila
- ...lo mismo pal de alante que pal de atrás...
discurso de Hilda
- ...Pero la vida es también una calle cheverona...
discurso de Doña Chon
- ...arrecuérdate que desayunas café con pan...
discurso de Benny.

El cuento privilegia la trama, el artificio verbal. La fábula queda relegada a un segundo plano. A medida que la guaracha va en progresión, hay una unidad que le servirá de contrapunto hasta culminar con la muerte del Nene. Se cierra el ciclo y con él la estructura musical, quedando sólo en el aire la última línea de la composición:

"que la negra se va a alborotar". Son ocho las líneas de la canción y ocho las unidades situacionales. Al final se transcribe íntegro el texto de la guaracha, el cual se repite "infinitamente" de acuerdo al narrador.

La limitación espacial del cuento impide la inclusión del espacio principal de la novela: el embotellamiento de tránsito que establece coordenadas con la realidad socio-política puertorriqueña. No obstante, las diferencias de clase y una cierta conciencia neo-fascista son establecidas a través del discurso de los personajes Hilda, Benny y Juan Antonio. Sánchez, por otro lado, subraya el influjo que la lengua inglesa ejerce sobre la burguesía puertorriqueña. En este caso no se trata de un ejemplo de "Spanglish", sino de una completa incursión de sintagmas de la lengua inglesa a un discurso determinado. Son los miembros de esta clase los mayores receptores de la ideología imperante, los que reproducen los valores del "American Way of Living". El racismo tendrá también su representación:

La enfermera, ¿tendrá que ser negra?, se saca del bolsillo el radio transistor y tararea -felicidad desclasada- la dichosa guaracha que su sirvienta ha convertido en himno. Juan Antonio la llamó desde el Senado y le pidió que fuera a ver

al médico. Honey, I don't blame you.
The whole damn thing is your nerves.

En otra ocasión:

La enfermera, no contenta con que el radio fastidie tanto con la guaracha, tararea la guaracha, la misma que su sirvienta ha convertido en himno orillero, repulsivo, populachero.

Benny por su parte, es fiel recipiente del proceso de transculturación: "Benny no va este semestre a la universidad, cuento chino Papi, basura en tarjetitas, hay que leer Papi libros gordos y escribir que me duele la mano, tú sabes. Y lleno de fupistas, Papi por qué no le echan mace a la Fupi, o sea pisarlos como cucarachas, Papi I pledge alligiance to the flag o sea Papi que a mí lo mío es mi Ferrari".⁴

Con este relato podemos apreciar el desarrollo de un texto que experimenta un proceso discursivo entre la elaboración de dos géneros narrativos. El cuento no es tan logrado como la novela; es un estudio, un experimento. Su importancia reside en su papel de relato dialógico e intratextual. Desde la perspectiva del discurso, es decir, de la trama, constituye un buen ejemplo de lo que

es el aspecto arquitectónico del texto literario, en este caso, el desarrollo de la elaboración de La guaracha del Macho Camacho, hasta ahora el texto principal del autor.

2. "Responso por un bolitero de la Quince". 5

A manera de contrapunto, presenciamos dos estructuras discursivas en la elaboración de este relato. "Responso por un bolitero de la Quince" narra, a través de dos niveles lingüísticos que se confrontan, una instancia en la vida de Amanda: el funeral de su amante Deogracias Castro. De nuevo es la trama lo que más se hace patente en este relato y es por medio de la misma que podemos trazar un argumento.

El cuento potencia un diálogo entre el pensamiento de Amanda (sus ideas no hilvanadas sobre la vida que ha llevado con el difunto) y el responso que le sirve de contrapunto. Este responso, motivo principal de la estructura del relato, resume frases gastadas típicas del velorio hispano, respuestas a preguntas sobre la muerte del difunto y expresiones de pésame. Gráficamente Sánchez contrapone las dos estructuras mediante un juego de letras minúsculas contra letras mayúsculas, sin obedecer a ninguna regla de puntuación. El pensamiento de Amanda siempre se expresa a través de frases incompletas en minúscula. El responso está totalmente en mayúsculas:

hablar hablar hablar sin que la sonrisa
que te dibujaron malamente oprima mi
voluntad

A LAS DOS

ahora te tuteo porque la estación del
miedo ha terminado

LO QUISO EL ALTISIMO

mi llanto y mi tristura hilvanan la mirada
que te recorre

EN EL CEMENTERIO MILITAR

El relato no se completa sin la intervención del lector, quien ha de explorar en varias ocasiones el sentido de lo que las frases en mayúscula significan (¿A qué hora lo entierran?, ¿Dónde lo entierran?, etc.). De este modo podemos dividir el relato en dos estructuras narrativas: la representada por las letras mayúsculas y la representada por las letras minúsculas.

a. Mayúsculas. ("responso")

Esta estructura nos ofrece la siguiente información:

1. hora y lugar del entierro

A LAS DOS

EN EL CEMENTERIO MILITAR

2. Naturaleza de la muerte:

UN ATAQUE AL CORAZON

FULMINANTE

3. Religión del difunto y su vínculo con la
iglesia; sus obras de caridad:

CATOLICO

AYUDABA AL SOSTENIMIENTO DE IGLESIAS Y ASILOS
DABA MUCHA PLATA PARA EL MANTENIMIENTO DE LA
IGLESIA

MANDABA UNA COMPRA SEMANAL AL ASILO

COOPERADOR COMO EL SOLO

CABALLERO PREFERIDO DE LA VIRGEN

4. Frases y comentarios clisés del velorio isleño:

LO QUISO EL ALTISIMO

VESTIA DIVINO

LA CAJA ES PRECIOSA

LO ARREGLARON BIEN

DE LAS TIENDAS MAS CARAS

DE HILO INGLES

SE FUE SIN PESTAÑEAR

BUENISIMO DON LEONIDAS

UN CANTO DE CARNE DON LEONIDAS

LA TENIA COMO A UNA REINA

AUNQUE EL LUTO YA NO SE USA

AMANDA TE ACOMPAÑO EN TU PENA

DESPUES DE LOS NUEVE DIAS

TE ACOMPAÑO EN EL SENTIMIENTO
 LE HARAN UN NOVENARIO DE ROMPE Y RAJA
 BONITA QUE ESTA ESA CORONA
 DESCANSE EN PAZ
 ERA UN SANTO
 SEA LA VOLUNTAD DE DIOS
 COMO QUIEN DICE UN PAJARITO
 FELA BENDITO
 AY MIJA
 COMO EL PAN DE BUENO
 NO TENIA NADA SUYO

5. Origen socio-económico de los presentes en el velorio. Estos códigos se relacionan con las coronas de flores que rodean el ataúd de Deogracias:

RECUERDO DE LOS CHOFERES DE ARECIBO
 ESTA OTRA DICE RECUERDO DE TUS AMIGOS DE LA
 MESA DE DOMINO
 LA GRANDE PLASTICA ES DE LA FARMACIA REY
 ERNESTINA PON CERCA DEL DIFUNTO LA CORONA DE
 LOS CARNICEROS DE TRASTALLERES
 ESA ES LA DE NOSOTRAS DOÑA AMANDA EMPLEADAS
 DE LA INDUSTRIA DE LA AGUJA

b. Minúsculas. (Pensamiento de Amanda)

Como podemos apreciar, los códigos del responso muestran que el funeral es uno de clase económica baja, de clase obrera. Por otro lado, se recogen las opiniones que sobre el difunto tenían sus amigos y conocidos.

El pensamiento de Amanda contrasta notablemente con estas opiniones. Para ella, quien fue comprada por Deogracias Castro desde joven, su vida fue miserable:

LA GRANDE PLASTICA ES DE LA FARMACIA REY para que me lave me planche y me dé el cantito me llamo deogracias castro y yo estaba en el patio batiendo un almidón deogracias le oí decir le doy cincuenta machacantes y me la llevo si está rota que esté rota yo no soy elemento tiquismiquis lo mío es para seguido.

Deogracias Castro había sido en vida un pequeño mafioso que controlaba una red de boliteros (la bolita es la lotería clandestina) y el pensamiento de Amanda descubre datos que distan mucho de las virtudes descritas a través de las opiniones ajenas. Amanda, mujer explotada por el egoísmo de Deogracias, nos ofrece un cuadro que nos habla de degradación. El siguiente pasaje destaca lo bajo y la degradación nominal:

deogracias castro que tenía una gallina en cada corral no levantaba para cumplir con su corteja aseñorada tú lo cogías a relajo y me tirabas una trompetilla ni cuando te ponía las tetas entre los muslos ni cuando me llenaba la boca con tu porquería y con chorrito de voz te preguntaba de verdad verdad tengo que hacerlo

ERNESTINA PARA QUE TE PUSISTE CON ESO
caliéntame te digo o te vas por donde viniste sonreías y yo miraba la furia bajar tras la sonrisa todos los santos la madre de dios la hostia ofrecida la virgen del cordero la madre de los tomates escupidas por la violencia que desmadraba los ojos y expulsaba el diluvio de carajos tú tienes la culpa me gritabas voy a casa de carmen gallo y gozo largo que no sabes calentarme...

La degradación nominal se destaca con los nombres de Carmen Gallo, Concha la Invencible, prostitutas; la paloma, el modisto de Amanda; Pepe Daga y Amanda la Cheverona.

c. Autoparodia.

La autoparodia se textualiza en la medida en que el discurso de los personajes del cuento aparece también en la novela. La paloma, Toya Gerena, Deogracias Castro y Doña Chon son personajes intertextuales. En la novela,

Deogracias le ha ofrecido una parte del negocio a la Madre: "un bolitero de la quince llamado Deogracias Castro le ofrece la ganancia de veinte libretas de bolipul y el préstamo de una secadora de pelo que una borrachona le empeñó".⁶

Toya Gerena, "la bigotúa" que se menciona en el cuento es la espiritista quien le hace "un salamiento con batata mameya y churra de cabro" al Nene.⁷ También se menciona a Doña Chon y al "vago de su hijo", quien es un drogadicto. La paloma, por otro lado, es también "la costurera" de la Madre.

Mediante esta autoparodia se crea un universo poético que va formando una especie de "saga" de los sectores obreros santurcinos. La Parada Quince, la Parada Diecisiete son espacios que se mencionan en la novela. El narrador centra su espacio narrativo intertextual en el corazón de Santurce, área mayormente obrera del San Juan moderno.

Por último cabe señalar la mención de la guaracha en el cuento: "luto celebra el luto como el guarachón de moda del macho camacho celebra la pocavergüenza". La cuentística de Sánchez entreteje un discurso en donde el motivo de la guaracha será el símbolo primordial de la descomposición o degradación social puertorriqueña. Estos textos van preparando el camino que tiene como punto final la novela.

B. Otros cuentos.

Los relatos que siguen se salen un poco de la estructura dominante del arte narrativo sancheano tal y como hemos venido trazándola. Son dos textos "menores" que no dejan de poseer importancia por cuanto forman parte de una trayectoria estilística. En el primero habrá trazos que describen lo grotesco; en el segundo la preocupación será de índole filosófico.

1. "Novelita rosa sin anuncio de pasta dental". 8

"Novelita rosa sin anuncio de pasta dental" relata el angustioso trance de una mujer, Berta, quien aborta el hijo de su amante, Agustín. Yuya, la practicante del aborto, es la madre de Agustín, quien junto a éste ha hecho del aborto un negocio. Agustín enamora a las "víctimas", las insemina y luego las lleva a su madre para lucrarse con la práctica del aborto.

El título es irónico, ya que el hecho no constituye una "novelita rosa", sino que apunta hacia la degradación moral de sus personajes. La preposición sin destaca el carácter realista del relato: aquí no hay códigos del mundo del espectáculo, no hay nada falso o artificial. Aquí no hay una compañía comercial "auspiciadora" que falsifique la realidad de esta mujer, por lo tanto el "anuncio de pasta dental" no es pertinente para la historia (la novelita rosa) de Berta, víctima de una sociedad que la explota.

Cuento de gran dramatismo, pero estilísticamente "menor", recrea el ambiente existencial marquesino y nos recuerda un poco la atmósfera de "Diario de una ciudad":

La Plaza de Colón era la parada final del trayecto, todos los pasajeros bajarían. Tres o cuatro pensó que eran, sumó y eran siete sin contarse ella, sumó oculta en la nubosidad de las lágrimas que la tos destiló, lágrimas precarias que no filtraban sentimientos de marca respetable. Eran ocho los pasajeros y un chofer que caminó hasta la batea de la exigencia mantecosa: torrente de alcapurrias, vendaval de tostones, aguacero de bacalaítos fritos. El chofer no apagó la guagua y el monóxido parodió unas virutas. Innecesario pero haló el timbre.

2. "Ojos de sosiego ajenos". 9

Este es un texto experimental formado por un breve párrafo que ocupa media página. Se caracteriza por un metalenguaje que subraya el carácter de artificio del objeto literario. El autor-narrador nos presenta las herramientas que construyen un texto de ficción que es a la vez su propia teoría. Utiliza Sánchez una estrofa quevediana como epígrafe: "Quítame, blando sueño, este desvelo,/o de él alguna parte,/y te prometo, mientras viere el cielo,/de desvelarme sólo en celebrarte.", y

construye su relato sobre la base de la misma.

El "argumento" gira en torno a un "personaje único" cuya acción se limita a mirar desvelado las manecillas de su reloj "único" en su habitación "única". En el texto no hay progresión y todo subraya la idea de lo estático.

El adjetivo pospuesto único es en cierto modo el personaje del relato, el cual se repetirá treinta y siete veces en el breve espacio de la narración. Aparentemente, el autor evade toda interpretación y directamente nos dice que el propósito del adjetivo es reafirmar la soledad e incomunicación del personaje. Si bien la tónica es existencial, lo que más se concretiza es el carácter de juego del texto. Desde el comienzo el autor define el cuento como proposición y llama la atención del lector para que no elimine del texto su estatismo.

La brevedad del relato permite que lo insertemos íntegramente al cuerpo de este trabajo. Podemos afirmar que es el único texto de Sánchez que resulta poético y filosófico. Hasta cierto punto nos recuerda a Borges, ya que tanto el epígrafe como el cuento trazan una circularidad que propone como tema el tiempo:

El cuento que les propongo es sencillo. Nada hay en él de acertijo o misterio in-nombrado, una metáfora no hay, una sola no debe haber. El cuento que les propongo tiene un personaje único que mira el reloj único de su habitación única. La repetición exhaustiva del adjetivo único cumple el propósito único de recordar que el personaje único es un hombre desamparado y que el inventario de sus posesiones no admite el plural. El personaje único aparece en el cuento en el momento único en que mira, con atención sospechosa de enfermedad o locura, las agujas del reloj único. La aparición única del personaje único no está condicio-nada o sujeta por hora alguna de la noche o el día. El personaje único utiliza un gesto único para efectuar un acto único. El acto único es mirar las agujas del reloj único. El gesto único es un gesto de espanto único o cualquiera otro término que aluda a un horror único retenido en el rostro. Porque el personaje único no duerme. El personaje único hace diez días que no duerme. Los ojos del personaje único muestran un cansancio de veinte. El cuerpo del personaje único muestra un cansancio único mezclado con los signos fatales de la derrota, diez días con pausa única para comer y beber y padecer el cansancio único mezclado con los signos fatales de la

derrota. Procede una aclaración única: el personaje único tiene un sueño único, ineludible como la muerte y el día, como la noche. El personaje único sueña en su sueño único que no duerme. El personaje único sueña la sucesión de las auroras frente a su espanto único o cualquiera otra palabra que aluda a un horror único retenido en el rostro. El personaje único aguarda cada amanecer el cansancio de otro día despierto. El personaje único aguarda cada noche el sueño único de que está despierto.

Notas

¹ Mónica Tamborenea. "La parodia: una lectura privilegiada". (Lecturas críticas, I, 1, diciembre 1980), p.15-16. Al crearse un nuevo "horizonte de espectación" el texto potencia una especie de dualidad: el viejo discurso interactúa junto al discurso de ruptura y afecta la horizontalidad (el nivel sintagmático) de la obra poética. Podemos afirmar que la parodia de por sí constituye un nuevo paradigma que modifica el nivel vertical o isotópico del texto. Esto lo vimos en el análisis de Los ángeles se han fatigado, en donde los códigos que pertenecen a la isotopía paradigmática del discurso propiamente marquesino, se ven asaltados por un nuevo discurso estilístico. El texto, al dejar de ser mimético, se convertirá en paródico.

² El ejemplo no constituye ninguna novedad. En la literatura decimonónica tenemos a autores como Galdós. Sus novelas manifiestan esta dimensión de lo paródico. Su obra, o gran parte de ella, entreteje un todo homogéneo en el que personajes y situaciones se entrelazan.

³ Luis Rafael Sánchez. "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos". (Amaru, 11, diciembre 1969), p.74-77.

⁴ FUPI son las siglas de la Federación de Universitarios Pro Independencia, fundada en 1956 y una de las organizaciones principales en la lucha por la liberación nacional.

⁵ Luis Rafael Sánchez. "Responso por un bolitero de la Quince". (Zona de Carga y Descarga, I, 2, noviembre 1972), p.8-11.

⁶ Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976), p 19.

⁷ Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho, p.60.

⁸ Luis Rafael Sánchez. "Novelita rosa sin anuncio de pasta dental". (Crisis, III, 33, diciembre 1975 a enero 1976), p.68-69.

⁹ Luis Rafael Sánchez. "Ojos de sosiego ajenos". (Sin Nombre, V, 4, abril-junio 1975), p.72.

Capítulo Sexto

La guaracha del Macho Camacho: la novela puertorriqueña

A. Historia y texto.

Si bien es la intertextualidad lo que más se pone de relieve en la novela y el plano de la trama lo que más se patentiza, nos interesa destacar en este capítulo su importancia como documento social. Insistimos en el hecho de que ningún texto se da en el vacío. Decíamos en la introducción de nuestro trabajo que el texto literario ofrece toda una gama de posibilidades de interpretación y que el estudio de su estructura gramatical no es lo exclusivamente pertinente. Toda obra artística proviene de un contexto social que de algún modo la delimita y que directa o indirectamente traza líneas histórico-biográficas con su creador. La producción, el público receptor, las condiciones sociales en las que el texto se da, son también variantes que enmarcan el trabajo creativo. Es decir, que entre el texto y el discurso del poder existe una relación, por lo tanto el lenguaje poético nos habla también de ideología.

En opinión de Gilberto Giménez "el análisis semiótico-ideológico del texto literario y, en especial, del relato

novelesco, tendrá que plantearse necesariamente en el ámbito de un concepto del lenguaje como "práctica social" y de la ideología como proceso de producción y de instauración de significados dentro de la materialidad del lenguaje".¹

El énfasis en la dimensión pragmática del lenguaje poético hace necesaria la inserción del acto lingüístico en el contexto social del cual surge. A la función que establece nexos entre la estructura novelística (o ficcional) y el espacio social se le denomina ideologema.² El texto, al considerarse ideologema, compone semióticamente una intertextualidad: texto e historia como componentes complementarios de un solo universo. Además, no podemos menospreciar el papel del creador en su relación con el producto artístico; el autor sigue siendo importante y es él, como realidad sociológica, quien al fin y al cabo domina los engranajes de la pieza que construye.

Si el espacio físico de La guaracha del Macho Camacho es un embotellamiento que parodia a Cortázar, no sólo la parodia se hace patente, sino todo un proceso de connotación que enlaza el texto a una realidad histórica. El embotellamiento, el "tapón" fenomenal de la novela, aparte de ser el espacio del juego lingüístico, es semánticamente el espacio de la ideología. La guaracha retrata el estancamiento social puertorriqueño y como texto artístico se

opone a esta situación; el caos socio-económico generado por el Estado Libre Asociado y por los proyectos del Partido Popular tienen en el texto un fustigador. De este modo, La guaracha del Macho Camacho se nos propone como novela de tesis. Sánchez escribe un texto de denuncia e intenta ofrecer una visión de un mundo en descomposición social y moral: el del hombre puertorriqueño contemporáneo.

El poeta y narrador puertorriqueño Manuel Ramos Otero, ha dicho en una reciente entrevista que el texto de Sánchez no es sino una moderna reelaboración de La charca:

Me parece que el mismo Luis Rafael Sánchez se da cuenta del alcance de su texto cuando al principio de la novela, en la sección titulada Advertencia, le advierte al lector que "La guaracha... narra el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho...". El sabe que su texto tiene como objetivo agradar, deleitar al lector. La novela quiere tener el mismo éxito que la guaracha del mismo nombre ha tenido dentro del texto. Para ello se vale de las fórmulas seguras: unos personajes que son estereotipos con su correspondiente lenguaje pegajoso (manipulado, claro está por un narrador culto que se las sabe todas). Ese narrador (ese autor) sabe, inclusive, que desde el punto de vista crítico la novela puertorriqueña de mayor éxito es La charca, de Zeno Gandía, y comprende que el camino seguro para La guaracha es modernizar La charca, urbanizarla, trasladar las aguas estancadas al estancamiento del tapón de las cinco de la tarde. En este sentido es interesante examinar cómo Sánchez maneja la rescritura, cómo el Juan del Salto que escudriña la podredumbre humana de su sociedad da un salto al Puerto Rico urbano y sigue mirando la misma podredumbre. 3

La apreciación de Ramos Otero es acertada y la validez de la misma no hace sino subrayar lo que hemos dicho al principio de nuestro trabajo: la literatura puertorriqueña, al ser una literatura eminentemente política, destaca una dimensión ética, no obstante el aspecto estético del texto. Entre el texto de Zeno Gandía y el de Luis Rafael Sánchez hay un espacio de ochenta y dos años; un intervalo dentro de cuyos límites (del naturalismo al realismo grotesco), ha habido una gran gama de escuelas y movimientos. Sin embargo, entre la que consideramos la gran novela del Puerto Rico contemporáneo y nuestro gran texto literario decimonónico, hay un rasgo común; ambas obras giran alrededor de un mismo tema: el estancamiento. Si el simbolismo del texto naturalista connota la miasma y la putrefacción (una charca es un depósito estancado de aguas malolientes y descompuestas), el espacio de La guaracha, el tapón fenomenal de las cinco de la tarde en el San Juan moderno, reelaborará la idea. Sánchez, en otras palabras, parece decirnos que en ese largo intervalo de casi un siglo, la realidad social puertorriqueña sigue siendo la misma.⁴

La narrativa de Sánchez va preparando el terreno para la elaboración de la novela y a la vez posee la sólida base de una ensayística que se define como su poética. La guaracha del Macho Camacho es en este sentido el resultado de un largo proceso creativo; el punto culminante de una trayectoria

estética.⁵

1. El texto.

Al estudiar la estructura de un texto literario nos percatamos de que éste presenta dos dimensiones interpretativas, dos ejes que componen la estructura de su microcosmos poético: el discurso y la historia, o dicho de otro modo, la trama y la fábula. Como ya habíamos señalado, la fábula sintetiza el argumento o la historia del texto; la trama constituye el artificio verbal, el modo de construcción del objeto. Partiremos de esta dicotomía para aproximarnos al mundo de La guaracha del Macho Camacho. Ambos planos establecerán hitos con la realidad social puertorriqueña.

a. Fábula y estructura. La guaracha del Macho Camacho reúne a sus personajes y situaciones directa o indirectamente en torno a un "tapón" o embotellamiento de tránsito en el área metropolitana de la ciudad de San Juan, un miércoles a las cinco de la tarde. No por casualidad, y aquí trazamos una coordenada pragmática, este embotellamiento "se organiza... en el tramo que va desde el Puente de la Constitución hasta la Avenida Roosevelt por la ruta del antiguo matadero".⁶ Estos signos -constitución, Avenida Roosevelt, matadero- nos remiten de inmediato a la macroestructura principal de la obra sancheana: la colonización y el estancamiento social que ésta genera.

Los personajes principales -La Madre o China Hereje, el senador Vicente Reinoso, Graciela Alcántara y López de Montefrío, Benny y su Ferrari, Doña Chon y el Nene- se relacionan con este tapón, ya sea por pertenecer físicamente a su espacio o por afectar éste de algún modo sus vidas física o emocionalmente. La Madre espera la llegada de su amante de turno, el senador Vicente Reinoso, mientras éste espera salir del caótico embotellamiento para reunirse con ella. Graciela, su mujer, espera en la consulta de su siquiatra, el doctor Severo Severino. Doña Chon espera la libertad de su hijo, quien está preso por un asunto de drogas. El motivo de la espera, que bien puede poseer connotaciones políticas, no se da en Benny, quien desesperado, busca salir del tapón por un callejón y, en un arrebato, atropella y mata al Nene, hijo de la amante de su padre, cerrándose así el espacio novelesco.

El discurso de cada personaje se interrumpe estructuralmente por la intervención del animador de radio, quien repite una y otra vez el número musical de moda: "La vida es una cosa fenomenal", la guaracha que ha envilecido y "tomado" al país. Durante el relato, el narrador intercala líneas de la letra de la guaracha, para crear la ilusión de que la misma está transmitiéndose constantemente. El texto se divide a su vez en cinco textos: el lema ("La vida es una cosa fenomenal"), la advertencia, las entregas, las interrupciones del animador (lo que establece la unidad del relato,

ya que cada interrupción va precedida por la intervención de un personaje o un grupo de personajes) y, por último, el texto íntegro de la guaracha.

Los personajes son entes lingüísticos que poseen discursos característicos, pero a la vez son entes sociales que representan el proceso de lucha de clases: el discurso de los marginados (la Madre, doña Chon, el Nene) en su relación con el discurso de los privilegiados (Vicente Reinosa, Graciela y Benny). Los personajes secundarios (el doctor Severino, las sirvientas de Graciela, la enfermera-recepcionista que habla Spanglish, las perfumistas cubanas) representan una gama laboral que va desde el lumpen hasta la clase media alta.

b. La trama. La estructura discursiva de La guaracha se construye sobre la base de la parodia en su sentido de intertextualidad. En la medida en que un texto permite o potencia una lectura como juego en donde esconde una serie de sub-textos que convierten al lector en cómplice del acto creativo, éste se define como paródico, por lo tanto, barroco.⁷ Sánchez se coloca al lado de los grandes maestros del barroco o neo-barroco antillano (Lezama, Sarduy, Arenas, Cabrera Infante, Otero Silva), y nos ofrece un texto que en todo momento está en movimiento.⁸ El juego lingüístico dominará la trama de una novela que se convierte en carnaval al establecer la pluralidad discursiva como su característica más

pertinente. Al hablar de La guaracha del Macho Camacho estamos hablando de dialogismo. No hay página en la novela en donde no exista la intertextualidad; el discurso está en constante diálogo con el texto que enmascara. Los sub-textos provienen del lenguaje del cine, de la televisión, del lenguaje coloquial, de la propaganda política y de los anuncios publicitarios.

Uno de los códigos culturales a los cuales Sánchez hace alusión, y que hasta cierto punto se mantendrá hegemónico, es el de la literatura. Todo el texto de la novela parodiará el propio instrumento de trabajo del autor. Sánchez parecerá decirnos que la literatura no es otra cosa sino un juego entre el emisor y el receptor. Al comparar el embotellamiento sanjuanero con el que describe Cortázar en "La autopista del sur", el narrador de la novela comenta: "ricura, ricura, la vida plagiando la literatura" (p.28).

De más está decir que la lectura de la novela no es sencilla para el receptor no boricua pues, del mismo modo que Tres tristes tigres de Cabrera Infante, está escrita "en cubano", La guaracha del Macho Camacho sigue el patrón del texto "escrito en puertorriqueño". El receptor ha de ser un individuo culto y a la vez debe conocer todos los códigos culturales puertorriqueños a los cuales se hace referencia.

En las páginas de esta novela hay toda una red de personajes y situaciones que de un modo muy barroco se entrelazan, sin importar lo ilógico o anacrónico del texto.

Elizabeth Taylor, los sobrinos del Pato Donald, Iris Chacón, Lope de Vega, Rubén Darío, Lorca, Fulgencio Batista, la Pequeña Lulú, Myrta Silva, Ruth Fernández, Lucecita Benítez, Chucho Avellanet, Lorenzo y Pepita, el Perro Pluto, Nydia Caro, René Marqués y Luis Muñoz Marín, entre otros, comparten la trama de la novela.⁹ De toda esta dialogía paródica, algo quedará claro: se destaca el papel de la subliteratura y de los medios de comunicación masiva como entes generadores de un discurso literario que, a través del juego, intenta dar un retrato, no sólo de Puerto Rico, sino de toda nuestra América neo-colonizada.

B. La parodia, el carnaval: la intertextualidad.

1. Los códigos culturales.

Como hemos tratado de demostrar, la novela de Sánchez es el resultado de un largo proceso de maduración artística que va potenciando de modo ascendente una visión profusa y carnavalesca de la realidad puertorriqueña, mediante una obra literaria profundamente comprometida con la causa de la liberación nacional. En Sánchez, lo grotesco-carnavalesco muestra una dimensión de negatividad y la esperpentización, la delimitación de lo bajo corporal y la irreverencia lingüística, constituyen los planos de un proyecto de oposición ideológica frente a los valores estéticos hegemónicos. Sánchez, por otro lado, consciente de su papel como escritor latinoamericano contemporáneo, concibe su obra de acuerdo a los

patrones de la nueva narrativa y propone una literatura "deportiva", no obstante la coyuntura político-social que la demarca. En La guaracha, lo primero que nos llama la atención es el juego lingüístico de una sintagmática que es asaltada por paradigmas de diversos códigos y que a la vez forman la base de otros sintagmas. Aquí, la relación sintagma original-paradigma-sintagma novelesco será la estructura dominante del relato. A continuación ofrecemos un esbozo de algunos de los códigos sub-yacentes en el texto y su relación con éste. No todos estos sub-textos apelan al aspecto puramente deportivo del texto literario; muchos de ellos apelarán a lo social, por medio de un efecto artístico muy bien logrado.

a. La literatura como juego lingüístico: los códigos sub-yacentes.

Desde el momento en que abrimos el libro, la primera página del primer "capítulo" o entrega deja manifiesto su carácter de texto paródico. Tan sólo en el primer párrafo contamos con cuatro sub-textos: 1. el poema De invierno de Rubén Darío; 2. el discurso ideológico de Antonio S. Pedreira; 3. un título de un libro de Lévi-Strauss y 4. el nombre comercial de un detergente.

El narrador, deliberadamente omnisciente, nos invita a mirar disimuladamente al personaje de la China Hereje:

SI SE VUELVEN ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, una calma o la sombra de una calma atravesándola. Cara de ausente tiene, cara de víveme y tócame, las piernas cruzadas en cruz. La verán esperar sentada en un sofá: los brazos abiertos, pulseras en los brazos, relojito en un brazo, sortijas en los dedos, en el tobillo izquierdo un valentino con dije, en cada pierna una rodilla, en cada pie un zapatón singular. Cuerpo de desconcierto tiene cuerpo de ay deja eso, ¿ven?, cuerpo que ella sienta, tiende y amontona en un sofá tapizado con paño de lana, útil para la superación de los fríos polares pero de uso irrealísimo en estos trópicos tristes: el sol cumple aquí una vendetta impía, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido: aquí en Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas. También sudada, la verán esperar sudada, sudada y apelotonada en un sofá sudado y apelotonado, sofá sudado y apelotonado que se transforma en cama que se transforma en sofá, miembro pulcro el sofá de un elenco hogareño de travesti que hacen de todo. Como hace el Ace. (p.13-14)

El párrafo, analizado por un lector avisado, no escapa al juego lingüístico que Sánchez nos propone. El primer

paradigma que se destaca proviene de la literatura a través de un sub-texto que no hace otra cosa sino parodiar el discurso del Modernismo. El motivo de la espera de la China Hereje en ese sofá "sudado y apelotonado" tiene su origen en el poema De invierno, uno de los sonetos de Azul, de Rubén Darío:

En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelotonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marte cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.

El fino angora blanco, junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Alençon,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.

Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

como una rosa roja que fuera flor de lis;
abre los ojos; mírame, con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París. 10

En este caso de intertextualidad se ha experimentado una inversión. El texto de Sánchez, siguiendo su norma de "carnavalización a la inversa", cambia el sentido del texto

original. Al parodiar a Carolina opone la figura de la China Hereje, la cual deviene una Carolina grotesca, vulgar, chabacana, en espera de su amante como en el poema, pero bajo el calor y el bullicio antillanos. La postura de la China Hereje es irreal, su sofá no va con el clima y el discurso se convierte en crítica al consumismo. Indirectamente hay una alusión al proceso de compraventa de productos que vienen de la metrópoli y que la colonia consume.

La mención del sintagma trópicos tristes alude al título de un libro del antropólogo estructuralista Claude Lévi-Strauss y la cacofonía "Como hace el Ace" constituye la primera inserción de un código del lenguaje comercial televisivo en el cuerpo de la novela.

El otro sub-texto literario se origina en el libro Insularismo de Antonio S. Pedreira, figura principal de la Generación del Treinta. Este ejemplo de intertextualidad alude al discurso plagado de prejuicio y enraizado en el concepto de determinismo geográfico del cual Pedreira es receptor. Cuando Sánchez escribe: "el sol cumple aquí una vendetta impía, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido", su discurso ficcional parodia el discurso expositivo de Pedreira. Como ya hemos visto en capítulos precedentes, la obra principal de Sánchez es una contestación a este discurso:

El clima nos derrite la voluntad y causa en nuestra psicología rápidos deterioros. El calor nos madura antes de tiempo y antes de tiempo también nos descompone. De su enervante presión sobre los hombres viene esa característica nacional que llamamos aplatanamiento. Aplatanarse, en nuestro país, es una especie de inhibición, de modorra mental y ausencia de acometividad. 11

Más tarde, el narrador de La guaracha dirá: "Vox populis es que fogajes africanos asan la isla de Puerto Rico", aludiendo de nuevo al discurso de Pedreira, quien atribuye este "aplatanamiento" a nuestra sangre negra, lo que marca el racismo del ensayista.

No es nuestro propósito, sin embargo, establecer un inventario de los códigos subyacentes del texto. El trabajo más completo al respecto lo ha escrito Helen Calaf de Agüera.¹² Nos interesan estos sub-textos en la medida en que transparentan una situación social. Dejaremos a un lado los sub-textos que recalcan exclusivamente el juego lingüístico y nos ocuparemos de los que potencian una función de crítica ante los valores imperantes en la Isla. Como documento ético, la novela se vale de la parodia para llevar a cabo una crítica. Aquí no sólo entran en juego los códigos literarios, sino también los del lenguaje del espectáculo y de la sub-literatura.

1) Parodia literaria.

Aquí destacaremos lo que Helen Calaf de Agüera denomina "intertextualidad externa débil".¹³ El término se refiere a un proceso paródico en donde los códigos subyacentes se toman aisladamente de su texto y se insertan en el nuevo sintagma tal y como son originalmente. Bien puede aludir a títulos como a versos de poemas o líneas completas de textos narrativos. Algunos de los ejemplos que responden a este tipo y que establecen una relación pragmática con el texto son los siguientes:

a) A Cristo crucificado. El tramo en donde toma lugar el embotellamiento es "el infierno tan temido o la sucursal del". (El subrayado es nuestro). Aquí, el sintagma proveniente del soneto místico se inserta en la sintagmática de la novela para dramatizar la magnitud del tapón.¹⁴ El embotellamiento no es necesariamente un producto de la imaginación del autor y simplemente denota la realidad de una ciudad atestada de automóviles, cuyas avenidas principales padecen de un grave problema de circulación. A eso se suma la humedad y el calor de San Juan a las cinco de la tarde y "el infierno tan temido" adquiere un significado referencial.

b) Lope de Vega. Benny, desesperado por salir del embotellamiento, se da cuenta de que un "choferito negrito" en un Volkswagen, se adhiere a la parte trasera de su amado Ferrari. El personaje comenta: "¿Qué tengo yo que mi amistad

procuras?" (p.130). El verso proviene de la primera estrofa de un soneto religioso de Lope, el cual habla del amor y la misericordia de Jesucristo:

¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?
 ¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
 que a mi puerta, cubierto de rocío
 pasas las noches del invierno oscuras?

¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras
 pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío
 si de mi ingratitud el yelo frío
 secó las llagas de tus plantas puras.

¡Cuántas veces el ángel me decía:
 Alma, asómate agora a la ventana,
 verás con cuánto amor llamar porfía!

¡Y cuántas, hermosura soberana:
 Mañana le abriremos -respondía-,
 para lo mismo responder mañana! 15

El sintagma, despojado de su sentido original, se convierte en una afirmación de prejuicio racial. Benny no podría alternar socialmente con el dueño de un Volkswagen y menos si éste es un "choferito negrito".

c. Luis Palés Matos. A Benny le interesa que su padre construya una pista automovilística "por la encendida calle antillana" y "entre dos filas de negras caras" (p.125).

Ambos sintagmas provienen de la primera estrofa del poema

Majestad negra:

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba
-Rumba, macumba, candombe, bábula-
entre dos filas de negras caras.
Ante ella un congo- gongo y maraca-
ritma una conga bomba que bamba. 16

La inserción de estos sintagmas en el texto simplemente hace hincapié al componente negro de nuestra vida cultural.

d. Nicolás Guillén. La China Hereje menciona la presencia de los boricuas en las guerras norteamericanas: "reginos borinqueños por montón atomizados en Corea y Vietnam, la historia del aquí quién la creyera: oscuro pueblo sonriente: el verso de Guillén" (p.137). El sintagma, parte del segundo verso de la primera estrofa del poema West Indies, Ltd., subraya otra vez el malestar social puertorriqueño. Consideramos pertinente citar parte de la estrofa:

¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente...
Este es un oscuro pueblo sonriente,
conservador y liberal,
ganadero y azucarero,
donde a veces corre mucho dinero,
pero donde siempre se vive muy mal. 17

Guillén se está refiriendo a la Cuba pre-castrista en su poema, pero Sánchez le otorga al narrador de la novela el

derecho de usar el verso, ya que también Puerto Rico es un "oscuro pueblo sonriente", parte del "West Indies, Ltd".

e. Neruda. La huelga en la Universidad de Puerto Rico emula indirectamente el título de un poemario del célebre autor chileno: Canción de gesta:¹⁸ "portones universitarios que se abren para recibir a la Fuerza de Choque, a la Guardia Nacional..." (p.212). El título del libro subraya un proceso de lucha y destaca el confrontamiento entre la oficialidad y los estudiantes en huelga. Debemos recordar que la bomba que estalla en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico, constituye la nota discordante de la guaracha, interrumpiendo el ritmo de la narración:

INTERRUPCION DEL HIT parade de la primera emisora de la radio antillana para lanzar a la histeria y a la historia un extra bien extra: bomba en la Universidad. Estalla bomba en la Universidad de Puerto Rico. Estalla bomba en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico. Estalla bomba en la Facultad de Ciencias Sociales Ramón Emeterio Betances de la Universidad de Puerto Rico. Los efectos de la bomba no han sido determinados pero efectivos del Cuerpo de Investigación Criminal, efectivos del F.B.I., efectivos de la Fuerza de Choque han tendido un cinturón protector al complejo de edificios que alberga, entre otras, a la Facultad de: interrupción para encarar mil perdones por la interrupción anterior, interrupción

de la arrebatación del momento, la arrebatación del cuadrante, arrebatación que nos recuerda que la vida es una cosa fenomenal. Bela Lugosi, Frankenstein, El Monstruo de la Laguna Negra. (p.157)

Curiosamente, los códigos que Sánchez utiliza en estos ejemplos, provienen de la poesía y siempre constituyen sintagmas de las primeras estrofas. Obviamente Sánchez dirige su texto a un lector culto que conoce los textos originales o por lo menos recuerda los primeros versos de estos poemas.

Dentro del marco del neo-barroco caribeño existe otro tipo de relación intertextual y es la que se establece entre la novela de Sánchez y dos textos anteriores que le sirven de modelo: Tres tristes tigres del cubano Guillermo Cabrera Infante y Cuando quiero llorar no lloro del venezolano Miguel Otero Silva.¹⁹ Estos dos textos, publicados en 1965 y 1970, respectivamente, constituyen el modelo literario más inmediato de La guaracha del Macho Camacho.

Tres tristes tigres ya de por sí es un título que potencia un juego lingüístico: establece una aliteración al igual que la novela puertorriqueña. Se propone como un total juego verbal y si bien no posee una coordinada socio-crítica (o al menos la realidad batistiana no se presenta como preocupación), presenta un paralelismo notable con el texto sancheano. Quizá lo más notable entre ambos textos

sea la intercalación del idioma inglés en la sintagmática ficcional (como producto del influjo cultural estadounidense en el Caribe hispánico) y el uso del dialecto cubano y el puertorriqueño en la elaboración de los mismos. Los dos textos constituyen obras del habla y a la vez destacan la alta cultura de dos autores que juegan con la parodia literaria. La delimitación del espacio escénico es parecida por cuanto la realidad descrita en la novela cubana, La Habana de los años cincuenta, es casi similar desde el punto de vista socio-económico a la realidad descrita por Sánchez: el San Juan de los setenta.

En los dos pasajes siguientes se recalca la utilización de nombres de productos comerciales pertenecientes al campo de la cosmetología y la perfumería, destacándose el aspecto consumista de ambos espacios narrativos:

Livia que tú cres que me limpie la cara con la crema astringenterrefrescante de Lisabé Tarden o con la vanichincrín de Pons/Livia no la oye porque está en la sala, junto a la ventana, aplicando rimel a sus pestañas/ Livia viejita me pongo la Lildefrance de base o la AmoretaCrin Tú cres tú que mejor la Velada Radiante, fíjate que me voy a poner polvos Ardena después/Livia se sienta en la sala y con una cajita de laca sobre las piernas busca dentro/Qué tú cres como creyón Arden Pin o Golden Popy, yo no sé por cuál decirme, no me gustan el sabor. (TTT, p.154)

Graciela llamó a Susan, Susan llamó a Maureen: el Vogue Souvenir no era ni de Jean Patou ni de Guerlain ni de Coco Chanel: Maureen no sabía de quién era pero sí sabía de quién no era. Graciela llamó a la Mamá de Sheila. La Mamá de Sheila preguntó por qué no el Bellodgia de Caron o el Ecusson de Jean D'Albert. Graciela llamó a Joanne. Joanne sugirió un estuche de Shalimar, un estuche de Chamade, un frasco de Narciso Negro. Graciela se fue a la Perfumería del Monte Mall y se enteró por la boca autorizada de una perfumista cubana de que la pobre María Antonieta fue a su cita con Monsieur Guillotin empapada en fragancias de Houbigant: fue regia hasta lo último para dar la lección de higiene seductora a los apestosos de Robespierre, Danton y Marat: en La Habana, cuando iba al Contri y se rumoraba que Fulgencio iba yo me ponía Shalimar en las piernas, Narciso Negro en la combinación, Christmas in July en el busto y Madame Rochas en la cara. (GMC, p.229)

Otro de los paralelismos es la relación entre el discurso del animador de espectáculos con que se inicia Tres tristes tigres con el "disc-jockey" del texto boricua. Esta relación delimita un espacio común: el lenguaje del espectáculo como código extra-literario en la formación de las dos novelas. Lorraine Elena Ben-Ur, quien piensa que La guaracha no es sino una parodia de la novela cubana, destaca que el narrador de la novela puertorriqueña

se dirige a un público plural, como en los espectáculos o en los programas de radio, como si la novela fuera un disco, (y lo es por el ritmo y la construcción reiterativa) interrumpida por los comentarios cada vez más hiperbólicos y delirantes del locutor. (Por eso califica su técnica como la de disco rayado, p.188). Se podría formular el sistema así: el narrador de la novela = el contenido de su programa (un disco); el tiempo de la lectura = duración del "tapón"... Conclusión: la novela aspira a ser medio de comunicación de masas y llegar aun a los que no leen novelas. Los lectores apostrofados malignamente como "velludos y otros miembros del rebaño" constituyen un núcleo de no menos de 3.5 millones de personas. 20

La presencia del mundo farandulero es notable en los dos textos y tanto Estrella como el Macho Camacho responden a una misma preocupación. La burguesía del "contri" habanero se repite en la burguesía puertorriqueña, cuyas señoras, al igual que en Tres tristes tigres, acuden al sicoanalista para resolver sus problemas de frigidez sexual.

El otro texto que sirve como modelo a La guaracha es Cuando quiero llorar no lloro. Novela también barroca y que potencia en sus personajes el habla de la sociedad caraqueña, representa un cuadro de la división de clases de la misma. El título destaca el juego verbal; constituye un sintagma proveniente de un poema de Rubén Darío cuya primera estrofa dice: "Juventud, divino tesoro,/ ya te vas para no volver./ Cuando quiero llorar no lloro,/ y a veces lloro sin querer." 21

En La guaracha, Benny no es sino la contraparte del personaje Victorino Peralta, el niño burgués a quien su padre, el ingeniero Peralta, compra un Maseratti para su diversión. Al igual que el texto puertorriqueño, la novela de Otero Silva pretende hacer un retrato crítico de la realidad social caraqueña, presentándonos las tres clases que la componen a través de los tres personajes llamados "Victorino". Tanto Victorino Peralta como Benny Reinoso padecen de un agudo fetichismo automotriz:

Es ésta, quién lo discute, una maquinaria celestial, el carromato de Neptuno, y es éste, ¿quién se atreve a dudarlo?, el día más feliz en la vida de Victorino, el único día de su vida que ha merecido el infeliz epíteto de feliz. Lo ha detenido suavemente, a cincuenta metros de la casa de Ramuncho, en un callejón sin portales, contempla a sus anchas los pormenores del tablero, como un recién casado examina avaramente los pezones y el ombligo y el pubis de su novia tras haberla despojado de los velos y corpiños que ocultaban tales santuarios. Botones, palancas, suiches, agujas sensitivas, anillos de metal, órbitas de vidrio, establecen sobre la madera una ordenación nunca igualable por la más armoniosa obra de arte. 1) Mecanismo que registra la temperatura del agua. 2) Amperímetro. 3) Contador de revoluciones. 4) Graduador de la intensidad de las luces. (Cuando quiero llorar..., p.57).

BENNY OCUPA LAS mañanas en el lustre meticuloso de su Ferrari. Un cuidado pormenorizado con atención atenta a los guardafangos, los parabrisas, los tapabocinas, los aros, la capota: atención atenta con amonia para el brillado, cera para la carrocería, aspiradora para los asientos, escobilla para los rincones inaccesibles a la aspiradora. La gran tarea toca a su fin cuando la carrocería lanza cuchillos de luz por toda la marquesina. Benny almuerza en el comedor de diario habilitado en un rincón sobrante de la gran cocina: mimbre y cristal y cestones de frutas del cosecho inmediato y pareja de almireces. El comedor de diario habilitado en la cocina se separa de la marquesina enrejada que acomoda tres carros por un ventanal que oculta treinta o cuarenta celosías: o sea que me gusta que mi Ferrari me vea comiendo, o sea que me gusta ofrecerle cucharaditas de comida a mi Ferrari. O sea que el Ferrari tiene un tigre en el tanque: jipea, rojos los cachetes, ríe. Benny ocupa las tardes en llevar al Ferrari de San Juan a Caguas y de Caguas a San Juan. (GMC, p.132)

Benny procede luego a acostarse, rezar y masturbarse en nombre de su automóvil. Este ceremonial connota la realidad social del Puerto Rico de hoy; el automóvil no sólo es una necesidad del puertorriqueño, sino que para muchos es un símbolo de status, lo que veremos con mayor detenimiento cuando estudiemos el aspecto puramente contextual de la narración.

b. El lenguaje de la comunicación masiva: la otra cara del colonialismo.

Si bien la parodia literaria constituye un importante ejemplo de intertextualidad en la novela, los sub-textos provenientes del lenguaje de la televisión y de la radio, las constantes alusiones a artistas del cine comercial y de la televisión, los avisos comerciales que patrocinan estos medios y las tiras cómicas (los comics), forman también una considerable parte en la construcción del texto. En realidad son estos sub-textos lo que delimitan en mejor forma la crítica social que el autor desea llevar a cabo.

1) De Libertad Lamarque a la Chacón: el lenguaje del espectáculo como código sub-cultural.

"Y dijeron los medios masivos: hágase el pueblo y al pueblo le gustó su imagen y procuró adaptarse a ella".²² La sarcástica cita del crítico mexicano Carlos Monsiváis sirve de epígrafe para el comentario de esta sección. Desde que Sánchez comienza su carrera de escritor, coloca a los medios de comunicación masiva en un lugar preponderante. Con "Diario de una ciudad" hemos comenzado a ver la alusión a los códigos de estos medios. Los ensayos "Un sedante colectivo" y "Apuntación mínima de lo soez" destacan el papel que la televisión, la radio y el cine han provocado en la población. Estos medios han declarado una guerra psicológica al pueblo y se han convertido en la mano derecha del proceso de colonización. El fenómeno, que no sólo afecta nuestra vida

colectiva, sino también nuestra vida continental, produce un marginamiento que amenaza con la destrucción de ciertas tradiciones: "Así, el marginamiento y la continua evaporación de tradiciones y expresiones de una cultura popular de origen hispánico e indígena se inscribieron en la gran ofensiva del colonialismo cultural, revelando la hegemonía mundial de los productos industriales norteamericanos y exhibiendo la propia debilidad histórica de las formas sojuzgadas". ²³ Monsiváis se refiere a la realidad mexicana, la cual no es diferente a la nuestra.

La guaracha del Macho Camacho es una novela que trata, entre otras cosas, de cómo los medios de comunicación impiden un proyecto de liberación nacional. En el texto, recordemos, los personajes están adormecidos, anquilosados por un número musical exitoso que todo lo invade:

La novela de Sánchez deriva su considerable impacto del hecho de que se enfrenta directamente con la candente problemática del papel de los medios masivos en la cultura puertorriqueña. En La guaracha del Macho Camacho Sánchez realiza una profunda crítica de los medios de comunicación masiva y de sus efectos en la vida de los puertorriqueños; como ya he señalado en otra parte con mayor detenimiento, Sánchez concibe a los medios masivos en su novela como un "ruido" proliferante que constantemente interfiere con el desarrollo ordenado de la cultura puertorriqueña. Los medios de comunicación no comunican, sino que dividen y congelan: la cultura puertorriqueña aparece en la novela

de Sánchez atrapada en el ritmo hipnótico y atemporal de la guaracha. El logro de Sánchez es el haber dado con el modelo teórico apropiado -el concepto de la "interferencia" o "estática"- para representar sistemáticamente el caos en apariencia indescriptible de la realidad puertorriqueña. En La guaracha del Macho Camacho Luis Rafael Sánchez hace trizas los reclamos de autoridad y verdad de los medios masivos, al demostrar cómo éstos (la televisión, la radio, el cine, y la prensa) están codificados exactamente del mismo modo que la literatura. A su vez, Sánchez demuestra cómo la literatura también puede asumir el disfraz de los medios masivos con el fin de desenmascararlos y revelar lo que en verdad son: ficciones. 24

Los códigos de estos medios aparecen en la novela a través de la alusión y de la parodia. El personaje silueta del texto al que se hace mención de un modo reiterativo es la vedette puertorriqueña Iris Chacón, símbolo heroico de la Madre. Las alusiones a los artistas de cine y televisión serán lo primero que destaquemos:

Actores, cantantes del cine y la televisión:

- a) Iris Chacón (p.17 y 55)
- b) Louis Armstrong (p.23)
- c) Ricardo Montalbán, Fernando Lamas, Porfirio Rubirosa, Carlos Gardel, Jorge Negrete, Mauricio Garcés, Braulio Castillo, Daniel Lugo (p.28-29)
- d) Myrta Silva, Felipe Rodríguez, Marta Romero, Ruth Fernández, Daniel Santos (p.63)
- e) Raf Vallone, Rossano Brazzi, Clara Bow, Theda Bara,

Gloria Swanson, Pola Negri, Ramón Novarro, Vilma Banky,
Anna May Wong, Charlot y Buster Keaton (p.107)

f) María Félix, Ninón Sevilla, Meche Barba,
María Antonieta Pons, las Dolly Sisters, Amalia Aguilar,
Isabel Sardi, Tongolele, Libertad Leblanc, Evelyn Souffront,
Iris Chacón (p.114)

g) Sylvia del Villard (p.128)

h) Marilyn Monroe (p.139)

i) Bela Lugosi (p.157)

j) Sandro, Raphael, Lucecita, Tom Jones, Chucho Avellanet,
Nydia Caro, Juan Manuel Serrat, Danny Rivera (p.159)

k) Elizabeth Taylor, Richard Burton (p.161)

l) Liza Minelli, Bette Davis, Gary Cooper, Humphrey
Bogart, Clark Gable (p.167)

m) Madeleine Willemsen, Lucy Boscana (p.167)

n) Sara García, Libertad Lamarque, Mona Marti,
Amparo Rivelles (p.175)

o) Jean Paul Belmondo, Greta Garbo, Ingrid Bergman
(p.231)

p) Sofía Loren, Raquel Welch, Ivonne Coll (p.252)

La novela nos presenta a unos personajes que son
víctimas del sistema de comunicación a tal punto que se
identifican con los mitos que este sistema produce. La
mención de nombres famosos no es gratuita. Si se menciona

en un solo párrafo a Libertad Lamarque, Sara García, Amparo Rivelles y Mona Martí es porque Sánchez desea impugnar el mito de la madre, mito que la telenovela y el cine hispanos han creado. El personaje de la Madre cree en este mito aunque no lo potencie a cabalidad como Doña Chon, madre abnegada que al recordar su parto comenta: "Ahí mismo supe yo lo que era el dolor de nacer mujer" (p.239), clisé sintagmático que bien puede ser el título de una telenovela. Los galanes, los super-machos del "mass-media" hispanoamericano -Montalbán, Negrete, Castillo, Lugo- sirven de modelo al senador; son sus fetiches, los que le proveen toda una ética de comportamiento personal con las mujeres.

Algunas alusiones al mundo de la telenovela aparecerán en el texto:

a) El hijo de Angela María, telenovela puertorriqueña basada en los clisés más absurdos del melodrama y que captó la atención del público de un modo extraordinario. En plena década de los setenta una familia burguesa tiene una nana negra que, aparte de ser una actriz blanca maquillada, reproducía un acento cubano que nada tenía que ver con la realidad. En la novela de Sánchez el narrador nos habla de la China Hereje: "¿Aprendió el dulce encanto del fingimiento de los manierismos repercutidos del grandioso teleculebrón El hijo de Angela María qué convirtió en melaza el corazón isleño?: el país en vilo por la vicisitudes de Marisela

y Jorge Boscán" (p.23).

b) Simplemente María, telenovela peruana de principios de los setenta que explotaba el gastado tema de la chica provinciana que llega a Lima sin ninguna educación y termina siendo una famosa diseñadora de modas en París. En el texto de Sánchez, Simplemente María es el nombre de una espiritista: "Simplemente María tiene facultades espirituales en premio al castigo de sus muchos bigotes que le salieron cuando tenía doce años y le vino la primera mensualidad - dijo la Madre. Simplemente María supo del premio de la espiritualidad porque empezó a botar linduras por la boca la noche que veía en la televisión la boda de Simplemente María la de verdad - dijo la Madre" (p.64). Aquí, lo que podemos denominar "el discurso verdadero", se confunde con el discurso de la telenovela. Simplemente María, la "de verdad", se convierte en referencia. Para la Madre, el mundo de lo "real" proviene de los medios de comunicación.

c) "Telemundo presenta". Telemundo es la cadena televisora más importante del país. Graciela, mientras espera sentada en la oficina del doctor Severo Severino, trata de acordarse del título de una telenovela: "La novela se llamaba Perlas otoñales, la novela se llamaba El otoño de las perlas, la novela se llamaba Perlas para mi otoño, Telemundo presenta" (p.168).

Los avisos comerciales.

El mundo de la publicidad asalta también el texto y los nombres de productos de consumo, al igual que los estribillos comerciales, abundan. La utilización de estos códigos denuncia una sociedad endrogada por el lenguaje de la publicidad. Podemos mencionar algunos productos que forman parte del universo consumista de la novela.

a) De acuerdo al personaje de la Madre, el Viejo siempre viene a visitarla "con más perfume que un botellón de Eucaliptino" (El subrayado es nuestro), (p.17). El nombre alude a la marca de un alcoholado.

b) La Madre comenta que ella "está buena como la India" (El subrayado es nuestro), (p.19). El símil responde a un anuncio publicitario de la Cervecería India que decía "La India está buena, buena, buena". A su vez, el sintagma juega con una doble connotación. En la lengua del puertorriqueño, "estar bueno" significa ser atractivo sexualmente. La Madre adopta el juego del aviso comercial para describir sus atractivos físicos.

c) Graciela, al dirigirse a su luna de miel: "En Manatí tomó dos cortales y con una soltura artificial anunció, cantarina y campanera como locutora de la Colgate: Cortal corta el dolor" (p.105). Graciela repite el mensaje publicitario para olvidar su nerviosismo.

d) Benny: "O sea Papi que me voy a volver loco si no castigo el acelerador, si no clavo la paleta hasta donde dice: usted acaba de efectuar la clavada perfecta" (El subrayado es nuestro), (p.185). El sintagma es paralelo a un aviso comercial de la compañía de navajas de afeitar Gillete: "Ud. acaba de efectuar la afeitada perfecta". En el texto el vocablo "clavada" sirve para destacar la impotencia sexual de Benny, quien sublima sus deseos con su Ferrari.

e) La Madre: "Vuelta y vuelta, las cinco y no viene y un cigarrillo Winston tastes good like a cigarette should.. " (p.81). El estribillo surge directamente del aviso comercial de la marca de cigarrillos Winston, el cual se anunciaba en inglés a principios de los años sesenta.

A lo largo del texto presenciamos un caótico bombardeo de nombres de productos de consumo:

a) Productos para el cuidado personal:

Glostora, Vetiver de Craven, Virginale, cajitas lacrimales de Fabergé, Tricófero de Barry, crayón de Balcony Amber, Yardley, Aqua Velva, Coppertone, fijador Johnson, Crema Ponds, Eterna Veintisiete, Second Debut, Tampax, Max Factor, Clairol.

b) Revistas: Vea, Tevegüa, Alma Latina, Avance, Estrellas, Bohemia, Puerto Rico Ilustrado, Time.

c) Alimentación: Emulsión de Scott, Corn Flakes, jugo de pera Libby, Pan Holsum, Queso Kraft, Bizcochos Sara

Lee, mantequilla Blue Bonnet, sopas Campbell, Queso Indulac.

d) Automóviles: Ferrari, Volkswagen, Ford, Toyota, Datsun, Cortina, Cougar, Rambler, Chevy, Comet, Renault, Mazda.

e) Otras alusiones: detergente Ace, goma de mascar Adams, cámaras Kodak, muñeca Barbie.

Política y publicidad.

Todo puertorriqueño conoce el papel que la publicidad juega en las campañas electorales. Cada cuatro años, el bombardeo de los slogans, los jingles o estribillos de campaña, saturan todos los pueblos y ciudades de Puerto Rico, lo que origina una carnaval caótico y aumenta el "ruido" que entorpece la vida puertorriqueña. En la novela, Vicente Reinoso es el personaje que representa esta dimensión de la vida puertorriqueña. Cada partido político, no importa si de izquierda, de centro o de derecha, posee su propia "canción", la cual gira en torno a las promesas de campaña. Los estribillos que acompañan siempre al senador buscan crear una rima y darle cierta musicalidad a su nombre. El senador se vale de estos estribillos para proyectar una imagen de campaña y, por supuesto, si la publicidad es efectiva, la victoria será suya. El narrador, en la última entrega destinada a destacar la figura del senador, hace un inventario de estos estribillos. Apreciemos el juego lingüístico:

Vicente es decente y buena gente, Vicente es decente y su conciencia transparente, Vicente es decente y de la bondad paciente, Vicente es decente y con el pobre es condoliente, Vicente es decente y su talento es eminente, Vicente es decente y su idea es consecuente, Vicente es decente y nunca miente, Vicente es decente y no ha tenido un accidente, Vicente es decente y su carácter envolvente, Vicente es decente y su verbo es contundente, Vicente es decente y su honor iridiscente, Vicente es decente y su hacer es eficiente, Vicente es decente y su estampa es absorbente, Vicente es decente y su mente omnipotente, Vicente es decente y nació inteligente, Vicente es decente y respeta al disidente, Vicente es decente y su entraña fluorescente, Vicente es decente y su meollo es esplendente... (p.218)

2) El papel de la subliteratura en el ámbito sancheano.

El fenómeno de los "comics" y de la novela rosa en América Latina ha sido objeto de minucioso estudio en los últimos años. Lo que originalmente fue motivo de total rechazo por los intelectuales se ha convertido en un campo fructífero de investigación dentro del ámbito de diversas disciplinas como la sociología, la comunicación pública y la semiótica. Los productos "subliterarios", sirviendo motivaciones mercantiles que son ajenas al arte propiamente dicho, forman de por sí un complejo mate-

rial de examen que arroja luz sobre la naturaleza de las relaciones económicas entre los pueblos. El mundo irreal e ilusorio de la subliteratura dista mucho de presentar una visión de mundo coherente y traza una trayectoria que muestra el papel enajenante de la ideología hegemónica en su relación con el receptor promedio. La subliteratura constituye un negocio que deja enormes ganancias a sus productores, sumiendo a las masas en la ignorancia. Paco Ignacio Taibo II, en el prólogo al libro El comic es algo serio nos da las siguientes cifras de producción: "Entre 90 y 100 millones de ejemplares de historietas y fotovelas se producen mensualmente en México. Su circulación se amplía al ser leídas por dos o tres miembros de la familia del consumidor, que invierte en esta compra más de 700 millones de pesos".²⁵ Puerto Rico no es una excepción y en nuestro caso particular, la niñez y adolescencia de muchos puertorriqueños se han visto afectadas por el consumo de novelas rosas y "comics" mexicanos. La Pequeña Lulú, Tom y Jerry, Lorenzo y Pepita y todos sus compañeros de gremio han llegado hasta nosotros vía México, como también los doblajes de sus respectivas representaciones teleanimadas.

La subliteratura descansa sobre las bases del mito, sirviéndose de propósitos escapistas:

Además de nutrir la fantasía y la inocencia infantil, la subliteratura alimenta la imaginación fantástica del obrero, del pequeño funcionario, del vendedor y de otros sectores populares y medios que subliman las frustraciones de la vida haciendo suyas las proezas de superhombres o detectives superinteligentes que siempre vencen las fuerzas del mal en nombre de la ley y el orden. La subliteratura es también el alimento cultural cotidiano de la pequeña secretaria, la enfermera, la trabajadora doméstica y otras mujeres simples que se identifican con las heroínas de la literatura rosa, quienes elevan por encima de las clases y las contradicciones sociales para casarse con el millonario príncipe azul que las va a llevar de su brazo por el mundo idílico del superconsumo y la opulencia. 26

En la novela de Sánchez, una de las víctimas más tristes de la subliteratura lo es sin duda Graciela, cuyo vacío mundo necesita del escapismo de la novela rosa que las revistas "femeninas" pueden proporcionarle. Graciela, además, elabora su propia poética:

la asombra su inédita profundidad: tres veces ha leído Love Story, está suscrita a Vanidades, Intima, Buen Hogar: hace tiempo que quiere meterle el diente a algo de Enrique Laguerre o algo de René Marqués: también los del patio son hijos de Dios: objetiva, democrática, bien maquillada: si los del patio no fueran pesimistas y dramáticos: dale con el arrabal, dale con la independencia de Puerto Rico, dale con los

personajes que sudan: todo lo que se escribe debe ser fino y elevado, la literatura debe ser fina y elevada. (p.109)

Graciela no compromete su vida con la búsqueda clara y coherente de la autenticidad. Prefiere los hechos anodinos y falsos del irreal mundo de la novela rosa. El narrador, insistentemente, presentará el discurso de Graciela plagado de alusiones a códigos subliterarios. El terror que le causa escuchar por primera vez, en boca de su madre, que tendrá que "hacer el fresco acto copulativo", merece un comentario del siempre omnisciente narrador, usando como base lo subliterario: "¿Qué es eso, mamá?, cruzacalle espantado de ojo a ojo. Eso es la carnal penetración de su vergüenza en la tuya. Un horror dráculó tumbó a Ciela..." (p.103). Los puntos de comparación que ameritan la semblanza de Graciela no pueden surgir sino de lo irreal: "Ni Rizos de Oro perseguida por los tres osos gastó tanto sufrimiento, ni King Kong enamorado, ni el Hombre Lobo auspiciado por la conciencia crítica de su felonía, nada padecieron, opuesta la totalidad de su padecimiento a una fracción milésima del padecimiento de Ciela" (p.103).

La secretaria y recepcionista del doctor Severino, luego de aconsejar a una paciente que vaya a Disneylandia pues "el encuentro con el perro Pluto puede que le devuelva

las ganas de vivir", continúa su relectura de la trigésima edición de la novela La otra mujer de su marido de Corín Tellado. El inventado título parodia las novelas rosas de la autora española cuyos textos se prestan para un análisis narratológico debido al carácter vaticinario de su estructura.

Sánchez utiliza la riqueza semántica del lenguaje literario para impugnar el papel que la novela rosa ejerce en la población femenina puertorriqueña. La falta de una conciencia realmente feminista está condicionada por estos textos. El melodrama en su forma más exagerada se adapta a la situación histórica de la mujer, quien fácilmente se deja vencer por la explotación del sentimentalismo. Según el sociólogo puertorriqueño José Luis Méndez, quien ofrece un interesante estudio socio-estructural titulado "Las novelas de Corín Tellado", el móvil de la acción es siempre un maniqueísmo fácil que, por supuesto, lleva a un final en donde el bien triunfa sobre el mal y la heroína es finalmente feliz al casarse con su "proveedor".²⁷

Las alusiones al mundo de las caricaturas abundan y ya habíamos visto su importancia como generadoras de códigos literarios cuando leímos el ensayo "Apuntación mínima de lo soez". Los nombres de los primos de la China Hereje son Hugo, Paco y Luis: "exactamente de un paquín del Pato Donald lo tomó el Tío Hormiga Loca" (p.142). Como podemos apreciar,

los nombres no surgen del santoral católico, lo que es frecuente en la ruralía puertorriqueña, sino de los "paquines" o tiras cómicas. La fuente del nombre denota el alcance cultural del tío, quien a su vez posee un apodo que lo desvaloriza y nos recuerda el nombre de una caricatura. El mundo de Walt Disney sirve aquí de fuente nominal para la creación de los personajes. ²⁸

La avaricia de la China Hereje tiene como metáfora a la bruja Agata, personaje de la tira cómica la Pequeña Lulú: "maléfica y escalofriante: los pesos, los pesos, los pesos: comadre de la bruja Agata: directamente de los cuentos para calmar a Memo, el vecino de la Pequeña Lulú" (p.83).

El narrador hace otras alusiones: a Frankenstein, Tarzán, Superman y Gene Autry. Por último, cabe mencionar la utilización de interjecciones propias de las caricaturas. El narrador especifica que en el embotellamiento, el senador suda y que "ahora tendrá que mamarse el tapón y el calor: uf, uf, uf: interjección que denota un calor caluroso aprendida en la lectura a hurtadillas de las comiquitas de LORENZO Y PEPITA" (p.37). ²⁹

C. Los personajes: la delimitación de lo grotesco-carnavalesco en La guaracha del Macho Camacho.

Siendo La guaracha una novela que patentiza la intertextualidad y que se caracteriza por la pluralidad discursiva, el elemento grotesco-carnavalesco será de suma importancia en el texto. Sólo un personaje, Graciela Alcántara y López de Montefrío, por su posición de clase, rechaza lo bajo corporal e incluso se abstiene de tener relaciones sexuales con el senador: "Además, yo no soy la clase de señora para la que eso es importante. Con repugnancia moral pronuncia el neutro y lo amarra con soguillas de un asco sagrado" (p.168). Graciela ha sido educada en un ambiente selecto y de buenas maneras; durante el transcurso del relato rechazará todo tipo de comentario alusivo a lo bajo corporal.

El senador, por otro lado, representa el discurso de la apariencia y la expresión "propia". Su falso casticismo lo exonera de lo soez y aun las "malas palabras" que emite se revisten de artificialidad: recórcholis, cáspita, caracoles, etc. Estas "malas palabras" provienen, además, de la teleserie norteamericana en su versión doblada (Daniel el Travieso, El Show de Lucille Ball).

Sánchez recurrirá al eufemismo y a la metáfora para delimitar lo grotesco en torno al personaje. La distancia

semántica entre significado y significante, la distorsión del signo no deja por ello de subrayar lo grotesco; al contrario, lo refuerza. Esta característica se da en el lenguaje que se refiere al sexo. Debemos recordar que lo sexual abunda en la novela y sólo Doña Chon estará exenta de preocupaciones sexuales. Lo barroco se manifiesta y, por ende, lo grotesco, a través de la sustitución lingüística. El significante que corresponde al significado pene se convierte en "el animal insomne entre las piernas"(p.92), recalcando el contexto erótico del relato. En otra ocasión el narrador hablará de "una malvada faca churrasqueira que a él le saldría del lugar innombrado" (p.103) y ya hemos visto la mención del coito como el "fresco acto copulativo".

Este mecanismo funciona también por medio de la elipsis. El narrador deja a la imaginación del lector la elaboración del significado, cuyo significante está ausente, pero que siempre connota lo sexual. Cuando Benny y sus compinches introducen la barra de estrellas en la vagina de la prostituta, el narrador comenta: "La Metafísica permitió que sapos y culebras le llenaran la boca y pidió agua: agua que se me quema la, curioso que no nombrara la innombrable: supersticiosa" (p.250). En otra ocasión, el senador "Dice: llegaré tarde. Llegaré tarde: redice. Dice, redice, maldice y no se arranca algunos pelos porque algunos pelos tiene, habilísimamente dispuestos y fijados con laca naturalidad por la recomendación de un barbero metido a" (p.27). El

sentido de la oración se completa con la intervención del lector que debe colocar el vocablo "maricón". El pueblo asocia la profesión de barbero o estilista con la homosexualidad, asociación que proviene probablemente de los clisés creados por la televisión.

Sin embargo, el senador acude a la irreverencia no pocas veces, contradiciendo su caballerosidad y formación religiosa:

Esta vez, cuarenticinco años después, después de doblar la rodilla ante docena de retablos, después de privarse de comer carne durante viernes eternos de veda rigurosa, después de citar las lamentaciones de Job, las confesiones de San Agustín, las epístolas de San Pablo, después de pernoctar en asilos para cursillistas, después de señalarse por el regalo de un ícono eslavo a la iglesia donde friega sus pecadillos, sin reparos, sin obediencias atávicas, sin consideraciones ancestrales, se caga vilmente en la hostia. Se caga en la hostia y la mastica, masticada hasta saborear su reducción a alimento de rumiante. Cágase también, como de paso, en el copón bendito y recuesta la cabeza del claxón: mucho rato. (p.31)

Benny, el otro personaje de la burguesía, manifiesta lo grotesco en las escenas de su fetichismo automotriz: se masturba pensando en su Ferrari y limpia su semen con las páginas del periódico El Mundo.

Si bien los personajes de la burguesía -Vicente, Graciela y Benny- revelan lo "bajo", la profusión, el exceso y el hiperbolismo tendrán sus máximos representantes en los personajes de la clase trabajadora: la Madre, Doña Chon y el Nene. El discurso de lo soez llega en ellos a sus extremos. Sánchez parece colocar en estos personajes las bases de su poética y si en Doña Chon lo grotesco se mueve alrededor de su físico, en la Madre es el lenguaje lo que emula lo rabelesiano. Comencemos con Doña Chon:

NO ES PENDEJA Doña Chon y quiere que bien se entienda y que bien se extienda el saber y se corra la voz de que no es pendeja. Doña Chon explica la inferencia prójima de su pendejez por el hecho tundente de su tundente gordura. Doña Chon es mucho más que entrada en carnes. Doña Chon es mucho más que gorda. El mucho más en tercetos le da espesor de angelote atascado en grasas, angelote rebelado contra toda abstinencia bucal. (p.58)

En Doña Chon y en la Madre se manifiesta a cabalidad el motivo del banquete rabelesiano. Doña Chon no coloca su comida en platos, sino en palanganas:

EL CUAJO Y las morcillas y los guineítos verdes para ir abriendo -dijo Doña Chon. Los platonos de bacalaítos fritos para acabar de abrir -dijo Doña Chon. El mondongo y el butucún de pan con ajo

para enfrentar el estómago abierto -
dijo Doña Chon. La olla de funche y los
azafates de dulce de lechoza para empezar
a cerrar -dijo Doña Chon. Los potes de
café para cerrar de una vez -dijo Doña
Chon: escoltada por ocho fogones sobre
los que crepitaban sartenes, mantecas
y calderos. Uno es lo que come - dijo
Doña Chon. Doña Chon metía la cuchara
en el casito que amaba. Doña Chon
comía como llaga mala. Una cosa es comer
y otra cosa es sentir que la comida se
ha sentado en los pies del estómago -dijo
Doña Chon. El cristiano debe parar de
comer cuando siente que se le va a salir
la comida -dijo Doña Chon. Doña Chon,
ruega por nosotros los gordinflones ahora
y en la hora de las dietas adelgazantes de
los Weight Watchers -dijo La Madre, limpián-
dose los restos del mondongo en la manga de
la blusa, satisfecha como una perra. Lo mío
es comer hasta cagarme -dijo La Madre,
expansiva y confianzuda, chupa que te chupa un
hueso de patita de cerdo. (p.179)

Pero el personaje más soez de La guaracha es la China Hereje o La Madre. Aun Doña Chon le critica su "ligereza de palabra"; su lenguaje es totalmente vulgar, chabacano, abierto, sin un trazo de eufemismo. A la Madre sólo le interesa el relajo y "tumbarle los chavos" al Viejo (el senador). Para la China Hereje, el sacrificio de la espera

revela su condición social y su alcance cultural. Al quejarse de su amante, dice:

Bien friquits que es, Bien wilis naiquin que es. Con las mismas pendejadas siempre. Con más eses que un peo lento. Con más perfume que un botellón de alcoholado Eucaliptino. Como yo soy la que me tengo que treparme en la guagua que no es él. Como yo soy la que me tengo que aguantarme el chino que me dan en la guagua que no es él. Y dos veces van que por llegarme a mi casa a las tantas me he perdido el show de Iris Chacón en la televisión. (p.17)

La degradación literaria, la profusión de lo bajo corporal tienen en La Madre su mejor representante. El capítulo en donde "hace un cerebro" con los primos Hugo, Paco y Luis es uno de los mejores ejemplos de realismo grotesco. En Puerto Rico, "hacer un cerebro" equivale a tener una fantasía masturbatoria. La China Hereje recuerda sus experiencias sexuales con placer, esperando una gratificación. Al desplazar el relato a las descripciones de la masturbación y del coito con los primos de la Cantera, Sánchez nos muestra los límites de su anti-lenguaje. El vocabulario es soez y se identifica con el argot del lumpen: "yo le mamo la oreja antes de preguntarle si ella quiere el filete, si ella quiere el brillado de la hebilla, si ella

quiere brocha..." (p.140). Al final de la escena del coito, el narrador, émulo del camarógrafo cinematográfico al terminar su rodaje, comenta: "Corte. Toma panorámica de cuerpos en convulsión culminante: interés especial en el frotado de los vientres: ombligo con ombligo: así se chicha" (p.141).

La Madre es también glotona y su "cerebro" va precedido por el motivo del banquete:

FABULOSA COMO UNA lechoza: símil hermético, enfilo el cuarto cubalibre, el sexto cubalibre, el octavo: nadie diría que los baja por pares, por tríos los baja si la dejan, tiene el aguante largo y combativo. Feliss como una lombriss: nacionaliza la zeta y confronta un superávit de eses, me apipo de platanutre, me paso una lata de salchichas, me papeo una latita de jamón picao: relamida.
(p.139)

También, al igual que en el cuento "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos", el narrador pone esmero en la descripción de su eructo:

AGUZA LA BOCA porque le viene un eructo cocacolizado, increíblemente energético, que se zampa por entre los sonos desveladores de la guaracha. ¿El gas de la gaseosa, la acidez, la flatulencia crónica, el ron, el estreñimiento, la palangana de cuajo que se mandó de una sentada, el regreso afantasmado

del café negro, el pataleo de la víscera bazo por el cervecero matinal, la ansiedad que me parte en dos bandas cuando espero? Ella razona a su antojo como el granito de Arroz Sello Rojo: meses hace que ni me purganto ni me magnesio, siglos que no bebo agua de jagua, el agua de jagua lava los riñones. La ubicación del eructo es perfecta. (p.23)

No sólo se destaca aquí el motivo de la boca, sino también las nalgas de la China Hereje. En la escena del baile en la guagua: "Ella piensa que pensó: relajar es lo mío y se sumó al guaracheo: guarachó hasta que el cuerpo le dijo: chica, siéntate. Pero, no le hizo caso y encomendó el culo a los sones de la guaracha del Macho Camacho, los sones de la guaracha del Macho Camacho hicieron trizas su culo, grande culo el suyo" (p.22).

El Nene también forma parte de lo grotesco, subrayando de nuevo el desplazamiento de la narración hacia lo bajo corporal. El narrador se deleita en la descripción del vómito:

El Nene mordía la cabeza del lagartijo hasta que el rabo descansaba la guardia, el mismo rabo que trampado en la garganta convidaba al vómito. La Madre y Doña Chon miraron el vómito: archipiélago de miserias, islas sanguinolientas, collares de vómito, vómito como caldo de sopa china, espesos cristales, sopa china de huevo, convención de todos los

amarillos en el vómito, amarillos tatuados por jugos de china, amarillos soliviantados por la transparencia sucia de la baba, cristales espesos por granos de arroz: un vómito como Dios manda. (p.62)

En último lugar, cabe señalar la frase singular que a través de Benny, cierra la narración: "Me cago en la abuela de Dios" (p.255). La nota irreverente del final de la novela, dicha entre los sesos y el cuerpo mutilado del Nene, concluye esta visión grotesca de la realidad social puertorriqueña.

D. El contexto: la novela como retrato estadolibrista; ubicación espacio-temporal.

Como ya habíamos señalado, el "tapón" fenomenal o embotellamiento no es sólo el espacio de la ficción novelesca; constituye una parte integrante de la vida diaria del San Juan contemporáneo. De este modo, el motivo se convierte en la materia que sirve de base para construir el texto. Su habitualidad no sólo recalca un problema que concierne al Departamento de Obras Públicas del Estado Libre Asociado, sino que destaca el valor del fetichismo automotriz del puertorriqueño (como Benny) y, en gran medida, el símbolo de status que representa.

A la altura de nuestra década, San Juan es un paraíso de cemento cuyas avenidas y calles principales sufren aún de un grave problema de congestión de tránsito. A finales de los años cuarenta el gobierno eliminó la red de tranvías que comunicaban al Viejo San Juan con Río Piedras, Hato Rey y Santurce, al igual que el tren San Juan-Ponce, y comenzó la construcción de carreteras y avenidas para el uso del automóvil. Actualmente el automóvil es parte de la vida del puertorriqueño, ya que al no contar éste con mejores medios de transportación (el servicio de "guaguas" o autobuses es pésimo en los sectores no céntricos de la ciudad), se ve en la obligación de añadir a sus deudas la compra de un "carro". El crecimiento de la ciudad en las últimas tres décadas ha agravado la situación y el "tapón de las cinco de la tarde" (al igual que el de las ocho de la mañana), forman parte de la "brega diaria" (recordemos "Diario de una ciudad") del puertorriqueño. Lo que se conoce como el área metropolitana es todo el gran sector que se extiende fuera de las murallas de la plaza fuerte (el Viejo San Juan) y comprende los barrios de Santurce, Hato Rey y Río Piedras. Alrededor de estos sectores, San Juan se compone de áreas suburbanas, las cuales se han extendido a tal punto que los municipios de Carolina, Guaynabo y Bayamón se consideran ya parte del San Juan moderno. Río Piedras, originalmente

un municipio independiente, fue anexado a la capital durante la década del cincuenta y es hoy el "barrio" o condado principal de la ciudad. En la producción literaria más reciente hay toda una épica urbana en donde el automóvil se ha convertido en un "personaje" de la literatura boricua.³⁰

Para Luis Rafael Sánchez, la mejor manera de retratar la realidad social puertorriqueña era echando mano del embotellamiento sanjuanero como un signo revelador de la semiótica nacional. En la novela, el espacio estético cortasiano es el espacio social, el contexto histórico-cultural del Puerto Rico actual. Dentro del caos de este embotellamiento, el senador Reinoso se topará con un letrero mesiánico que reza: "MUÑOZ MARIN VIENE, ARREPIENTETE" (p 151-152). El sintagma, parodia que mezcla un slogan fundamentalista con el discurso político, señala la realidad histórica puertorriqueña como preocupación fundamental.

¿Cuáles son entonces las coordenadas pragmáticas que enlazan el texto a la historia nacional? La fábula de la narración nos dará las claves que hacen fácilmente ubicable el espacio temporal de la misma. El año es 1972. Tres pistas aclaran el dato: la mención de Richard Nixon como presidente estadounidense, el cartel mesiánico que indirectamente anuncia la llegada de Luis Muñoz Marín desde Roma y la transmisión

del espectáculo de Iris Chacón, que durante ese año se llevaba a cabo los miércoles por la noche. De estas tres pistas, la más significativa es la que hace mención del creador del ELA. Aunque otros datos señalan otros años (Nydia Caro y su canción escapista "Hoy canto por cantar", 1974; la mención de Ruth Fernández en el senado -su carga dura de 1973 a 1976-), la directa alusión a la llegada de Muñoz detiene el relato en el 1972.

El Partido Popular Democrático sufre su primera derrota electoral en 1968. Después de veintiocho años de poder en el país, el Partido Nuevo Progresista, dirigido por el industrial millonario Luis Antonio Ferré, asume la gobernación de la Isla. El PNP abogaba por convertir la colonia en un estado federado de los Estados Unidos y su triunfo se oponía contradictoriamente a los resultados del plebiscito del año anterior (1967), en donde el pueblo reeligió el ELA como su realidad jurídica. Después de la derrota y el consiguiente descalabro moral del Partido Popular, Muñoz Marín parte hacia Roma en donde permanece por varios años y no es hasta el verano de 1972 que regresa, cuando el país se encuentra en plena campaña electoral. Su retorno decidió, en gran medida, el triunfo de su partido en 1972, esta vez con Rafael Hernández Colón a la cabeza de la colectividad.

La escena del senador frente al cartel gigantesco que

anuncia la llegada del creador del Estado Libre Asociado es muy significativa. Vicente Reinoso es asimilista, forma parte del grupo de legisladores estadistas que ven en Muñoz una amenaza. Ante el letrero, "superior en tamaño a los tablonos propagandistas del Pan Holsum y el Queso Kraft, el First National City Bank y la Esso Standard Oil Company":

QUIERALO QUE NO, niégalo que no, afirmalo que no, el Senador Vicente Reinoso -Vicente es decente y su entraña es contundente- hace un oscuro y manual garabato sobre su frente, un jeroglífico volátil que emparenta con panderetazos temerarios, como una moji-ganga parecidísima a la señal de la cruz, que no es señal de la cruz pero que quiere ser la señal de la cruz, sin serlo ni parecerlo: como lo han leído. Zape, Lagarto Verde, Pateco el Irisado, Espíritu de la Sola Vaya: el senador Vicente Reinoso -Vicente es decente y la impiedad le es repelente- retira, desenchufa la vista, del letrero heroico con cursivas de Tabla de Moisés que, alto, predica (p.152).

El senador, miembro de la alta burguesía puertorriqueña, representa la estrata social más asimilada y defiende el valor de la transculturación. Irónicamente, han sido los años de estadolibrismo los que han moldeado esta ideología,

ya que el crecimiento económico industrial del país fue el motor que impulsó la aparición de una clase media hegemónica que adoptó rápidamente el modo de vida norteamericano, y con él sus valores. Desde 1968 el país se ha convertido en un "sube y baja" de los partidos coloniales, los cuales desde diferentes perspectivas defienden un mismo objetivo: la unión permanente con los Estados Unidos.

La publicación de la novela se da y cuaja en el momento más preciso, cuando el país ya presenta todo un caos administrativo y social. Se necesitaba una voz que denunciara la situación. El mismo Sánchez comenta:

Y en 1976, cuando los "food stamps", los "cupones de alimento" se han convertido en la economía paralela, en otro partido, cuando el país se ha convertido en un tapón colosal, cuando hemos acudido a las rejas para guardar nuestras vidas y nuestros temores rayanos en la histeria, la realidad misma pide a gritos un texto que recoja los elementos chabacanos de nuestra deformación angustiosa; capaz, incluso, de organizar todo ese mundo lingüístico, supuestamente incoherente de nuestros días. Es decir, yo creo que la novela sintonizó en el cuadrante exacto en el momento en que apareció. 31

Deliberadamente, el narrador coloca el texto entre dos discursos contradictorios: la burguesía y la clase obrera. Es en torno a la relación entre ambas clases que la novela gira.

Los personajes burgueses representan toda una ideología opuesta a la de los pobres y por lo menos un personaje. Doña Chon, ofrecerá un discurso contestatario. El adormecimiento cultural de La Madre, provocado por los medios de comunicación, imposibilita el desarrollo de una conciencia crítica. A ella sólo le interesa "el relajo" y lo material. Su filosofía es el pragmatismo, la cual sólo le sirve para adquirir objetos de consumo de mal gusto.

El senador y Benny están totalmente sometidos al "American Way of Life". Su asimilismo no conoce límites. El senador apoya el proyecto de ley que forjaría una "galería benemérita de los padres de la patria puertorriqueña: Wáshington, Lincoln, Jefferson y demás titanes" (p.38). Nada de Betances, Hostos o Albizu. La falta de conciencia histórica es crasa y el senador se apresta a crear una campaña con el slogan "Yankees, this is home". La tesis "universalista" presentada en Farsa del amor comprado tiene en Vicente un fiel seguidor:

Promesa de campaña electoral: la liquidación definitiva de las formas nacionalistas, aislacionistas e independentistas. Recholera la negra adelantada: traigamos el estado cincuentiuno que pa eso somos jamericanos...
 Promesa de campaña electoral: qué bromaza ésa del hombre insular, del hombre de este

país: el potrero en estampida, jaleo en las cajas torácicas: mueran los independentistas, la negra recholera adelantada se sueña del brazo de George Wallace y Betsy Rose. Redondea el orador: qué tomada del pelo el hombre puertorriqueño cuando en el extremo alter está el hombre universal, el ciudadano del globo, qué simpleza el localismo, la necia limitación... (p.215-216).

La guaracha del Macho Camacho destaca siempre un narrador omnisciente, el cual asume una postura ideológica en contra de los personajes que describe. Su discurso es opuesto a la defensa de lo foráneo y de la colonización. Sánchez, ya lo habíamos mencionado, convierte su novela en un texto de tesis y le interesa dar a conocer su opinión al lector.

Es Doña Chon, sin embargo, quien como ente ficticio, lleva la tarea de ofrecer un discurso contestatario. Doña Chon es solidaria de los taxistas y albañiles en huelga. Es a ellos a quienes dedica sus "pases brujeriles" de cocinera. Vive para pagar al abogado de su hijo, quien está en la cárcel por un asunto de drogas. Por vender marihuana ha de pasar seis años preso:

-a los ricos si te vi ya no me acuerdo. Los ricos vendiendo la yerba en la cara del gobierno, ofreciendo la manteca a Villega y to el que llega... Mucho que le echan a un mariguano pesetero, los mariguanos de Villa Caparra y de Garden Hills son felices como lombrices (p.242).

Dentro de este limitado y mediocre microcosmos que es el espacio novelesco, sólo Doña Chon no se deja adormecer por la guaracha del Macho Camacho. Sus armas son dos: su conciencia de clase y su fe cristiana. A la ligereza de palabra de La Madre, Doña Chon opone el Evangelio. Su discurso, aunque paródico y quizás el más coloquial desde el punto de vista de la lengua popular, es siempre profético. El personaje, con sencillez, arremete contra la sociedad y es el único ente ficticio que no se queda callado:

La huelga de los locos duró poco -dijo La Madre, lustra que lustra el cabezote que soportaba el pelucón negro. Doña Chon, el as de ganar en la mano, el dron de mondongo como barra para apoyar un turn out de extensión rigurosa: porque eran locos federales, mija, gente hecha loca en Corea y Vietnam. Aquí lo federal es el cuco, el cuco, el cuco -dijo Doña Chon, dijo desgañitada porque en el cafetín El Pecado de Ser Pobre la guaracha del Macho Camacho imponía un régimen absolutista (p.178).

Alrededor de este interesante personaje gira toda una simbología cristiana y no nos parece que los paralelismos con el Ave María sean gratuitos: "Y bendita tú eres entre todas las vecinas del Caño de Martín Peña". Bendita, porque es el único personaje que tiende una mano para ayudar a los otros, la que alimenta a los obreros en huelga. Nos parece que el narrador desea destacarla y darle un lugar especial en el texto. Sólo Doña Chon ocupa un espacio ético y sólo ella habla, "desgañitada", sobre los compases de la guaracha del Macho Camacho.

Notas

¹ Gilberto Giménez. "Lingüística, semiología y análisis ideológico de la literatura". En: Mario Monteforte Toledo et al. Literatura, ideología y lenguaje. (México: Grijalbo, 1976), p.315-316.

² Gilberto Giménez, p.336.

³ Jan Martínez. "Manuel Ramos Otero o los espejuelos de Mahoma". (El Mundo, 10 noviembre 1985), p.52-53.

⁴ Manuel Zeno Gandía. La charca. (San Juan: Campos, 1894).

⁵ Sánchez ha escrito otras novelas, pero no las ha publicado. Una de ellas, titulada Serpientes, está en etapa de revisión y de acuerdo al autor, el lenguaje es muy diferente al de La guaracha.

⁶ Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976), p.34. En lo sucesivo las páginas citadas aparecerán en paréntesis en el cuerpo del texto.

⁷ De acuerdo al novelista y crítico cubano Severo Sarduy "la extrema artificialización practicada en algunos textos y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría pues para señalar en ellos la instancia de lo barroco". (Severo Sarduy. "El barroco

y el neobarroco". En: América Latina en su literatura. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980, p.169).

⁸ Horacio Salas nos ofrece la siguiente definición del término barroco: "Lo barroco puede caracterizarse como una representación dramática, en movimiento, inestable, dinámica, falta de centro y de eje, de cualquier aspecto de la realidad o de cualquier ocurrencia de la fantasía". (Horacio Salas. La España barroca. Madrid: Atalena, 1978, p.3).

⁹ Iris Chacón es el personaje silueta más importante de la novela. En la vida real es una vedette puertorriqueña muy popular; la Pequeña Lulú y Lorenzo y Pepita son personajes de tirillas cómicas; Myrta Silva es una guarachera puertorriqueña famosa por sus comentarios francos y soeces; Lucecita Benítez es la cantante popular más aclamada del país. De cantante comercial se convirtió en cantante de protesta durante la década de los setenta, haciendo pública su adhesión al Partido Socialista Puertorriqueño; Chucho Avellanet y Nydia Caro son cantantes comerciales muy populares.

¹⁰ Rubén Darío. Azul. (Barcelona: F. Granada y Cia., Editores, 1907), p.207.

¹¹ Antonio S. Pedreira. Insularismo. (Río Piedras: Editorial Edil, 1978), p.39.

¹² Helen Calaf de Agüera. "La guaracha del Macho

Camacho: intertextualidad y ruptura". (Caribe, II, 2, otoño 1977), p.7-16.

¹³ Helen Calaf de Agüera, p.9.

¹⁴ M. Romera Navarro. Historia de la literatura española. (Boston: D.C. Heath y Compañía, 1949), p.186.

¹⁵ Lope de Vega. Soneto. En: Antología de lecturas. (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1977), p.221.

¹⁶ Luis Palés Matos. Poesía completa. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), p.156.

¹⁷ Nicolás Guillén. Obra poética (1920-1972). Tomo I. (La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974), p.158.

¹⁸ Pablo Neruda. Canción de gesta. (La Habana: Imprenta Nacional de Cuba, 1960).

¹⁹ Guillermo Cabrera Infante. Tres tristes tigres. (Barcelona: Seix Barral, 1965); Miguel Otero Silva. Cuando quiero llorar no lloro. (Caracas: Tiempo Nuevo, 1970).

²⁰ Lorraine Elena Ben-Ur. "Hacia la novela del Caribe: Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez". (Revista de Estudios Hispánicos, V, 1978), p.137.

²¹ Rubén Darío. Canción de otoño en primavera. En: Antología poética. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1973), p.179-181.

22 Carlos Monsiváis. "Cultura urbana y creación intelectual". (Texto crítico, 14, julio-septiembre 1979), p.12.

23 Carlos Monsiváis, p.10.

24 Aníbal González. "(D)Escribir a Iris Chacón: la literatura puertorriqueña y los medios de comunicación masiva". (Eco, XLIV, 1, no. 265, noviembre 1983), p.19-20.

25 Carlos Monsiváis, Orlando Ortiz et al. El comic es algo serio. (México: Ediciones Eufesa, 1982), p.8.

26 José Luis Méndez. Introducción a la sociología de la literatura. (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1982), p.97.

27 José Luis Méndez, p.109.

28 Ver: Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Para leer el Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo. (México: Siglo Veintiuno Editores, 1983).

29 Ver el artículo de Monsiváis "Y todo el mundo dijo ¡Gulp!" en El comic es algo serio, p.14.

30 Ver: Emilio Díaz Valcárcel. Dicen que de noche tú no duermes. (Río Piedras: Editorial Cultural, 1985); El hombre que trabajó el lunes. (Río Piedras: Editorial Cultural, 1966); Magali García Ramis. "Hostos, bróder, esto está difícil". (Claridad, 25 al 31 enero 1986), p.16.

³¹ Arcadio Díaz Quiñones. "El oficio y la memoria".,
p. 28.

Capítulo Séptimo

Conclusiones

Dentro de la producción narrativa de Luis Rafael Sánchez se destacan dos etapas: una de mímesis, en donde el autor reproduce lo que llamamos el discurso marquesino, y una de ruptura, la cual se caracteriza por la ficcionalización de los conceptos provenientes del lenguaje expositivo del autor y que él llama poética de lo soez. La primera de estas etapas (la mimética), reproduce el discurso literario de las generaciones del treinta y del cuarenta en las letras insulares. Este discurso se caracteriza por la utilización de ciertos lugares comunes en la literatura puertorriqueña, los cuales giran alrededor del tema de la identidad nacional y que el autor engloba bajo el concepto de literatura de la culpa. La literatura de la culpa comprende un vasto programa estético-ideológico en el cual las narraciones presentan un ambiente campesino costumbrista ("El trapito" y "Espuelas") que sirve de base a una nacionalidad que podemos catalogar de obsesiva. Por otro lado, la vuelta al pasado del equilibrado mundo señorial de la narrativa marquesina y el ambiente existencial que le sirve de fondo, forman la base estética de productos como "La espera", "Destierro" y "Retorno". Estos textos son los que pertenecen propiamente a la etapa que tiene como modelo la obra literaria de René Marqués.

Dos textos claves, uno de ellos una pieza teatral, inician un proceso de ruptura, poniendo de manifiesto un nuevo discurso que entronca con la tradición grotesco-carnavalesca del realismo medieval y renacentista. Comienza así una nueva etapa en la producción artística de Sánchez que podemos denominar rabelesiana. "Diario de una ciudad" y Los ángeles se han fatigado harán patente el nacimiento de un proceso contestatario, el enfrentamiento de dos sistemas lingüísticos diferentes. La parodia se convierte en el eje estructural alrededor del cual gira la obra narrativa sancheana.

Estas dos obras representan un periodo de transición y la parodia no se dará en su totalidad hasta la aparición de "Aleluya negra" y Farsa del amor compradito. El lenguaje de estos dos textos es lo que constituye la base de la ruptura con el discurso marquesino, potenciando el carácter de anti-lenguaje de esta literatura. La norma lingüística de los grupos sociales marginados comienza a tener una representación artística a través de la obra sancheana. Esto es lo que el autor más tarde sintetizará bajo el concepto de literatura escrita en puertorriqueño. Sánchez no trata de "imitar" la fonología del habla de estos grupos, sino de crear un discurso literario basado en el habla de los mismos. Se "plebeyiza" nuestra literatura al romperse con el lenguaje eufemístico, épico y grandilocuente de la narrativa hasta

ese momento hegemónica. Luis Rafael Sánchez ideologiza los textos de un nuevo modo, echando mano del sociolecto isleño para producir un lenguaje estético, hasta culminar con el caos barroco de La guaracha del Macho Camacho. Tanto "Aleluya negra" como Farsa del amor compradito anuncian los compases de la "guaracha" futura y toda la obra narrativa que se coloca entre estos textos y la novela, no hacen sino establecer una trayectoria ascendente que culmina con la publicación de esta última.

Desde el punto de vista teórico, la narrativa de Sánchez descansa sobre la base de su ensayística. Esta sirve de "esqueleto", de "estudio" para la elaboración posterior de muchos de sus personajes. En otras palabras, la ensayística de Sánchez es a la vez su poética. Esta producción presenta también dos etapas: una menor, en la que el autor hace labor de crítico literario, teatral y cinematográfico, y una incisiva, cáustica, que fustiga los males sociales que aquejan al Puerto Rico actual: la corrupción gubernamental, la hegemonía de la mediocridad, el racismo, la labor estupefaciente de los medios masivos de comunicación, el deterioro lingüístico, la "injusticia de la Justicia", el fenómeno de la inmigración boricua y la entronización del relajo como escape a nuestros problemas. La mayor parte de esta segunda producción expositiva se organiza bajo la serie titulada "Escrito en puertorriqueño" y es publicada en el órgano oficial del Partido Socia-

lista Puertorriqueño, Claridad. Los últimos ensayos publicados por Sánchez, "La guagua aérea" y "Nuevas canciones festivas para ser lloradas", no pertenecen a la serie, pero siguen llevando a cabo una labor de crítica ante los problemas de la sociedad puertorriqueña.

El libro de cuentos En cuerpo de camisa, recoge los rasgos más característicos del arte narrativo sancheano: la utilización del sociolecto puertorriqueño en el habla de sus personajes, el humor, la coprolalia, el uso de lo fársico como punto de partida para la elaboración ficcional, la parodia y la autoconciencia literaria. Sin embargo, lo que más nos llama la atención en la elaboración de estos cuentos es el desplazamiento del lenguaje hacia lo bajo-corporal, es decir, la delimitación de lo grotesco-carnavalesco, de acuerdo a la tradición rabelesiana. A la luz del trabajo del crítico soviético Mikhail Bakhtin, vemos la incidencia de lo carnavalesco en los relatos sancheanos. Los motivos de la máscara, el banquete, y los actos como el eructo, la masturbación, la indigestión, el coito, la articulación de un lenguaje soez y las actividades bio-físicas de desperdicio, manifiestan lo bajo. La poética de lo soez tendrá su representación ficcional en esta colección de relatos. Los personajes, por otro lado, saldrán de mundos no privilegiados: drogadictos, negros, prostitutas, desempleados y homosexuales. Casi todos negros o mulatos, su condición de desclasados

acentuará la visión cruda y esperpéntica que el autor desea ofrecer de la realidad puertorriqueña.

Una de las características más sobresalientes de lo grotesco en Sánchez es que esta dimensión se manifiesta desde su polaridad. Para el autor, el carnaval no es fiesta, sino la mascarada de una realidad social. De este modo el carnaval es el camuflaje de la soledad, el prejuicio, la dictadura, la droga, el colonialismo y la muerte. La degradación lingüística en Sánchez no trata de provocar la risa, sino de hacer reflexionar. Su obra posee un componente ético importantísimo, lo que hace que su nombre se inserte en la coordenada más tradicional de nuestra literatura, no obstante su ruptura con los códigos lingüísticos hegemónicos.

La autoparodia es también un rasgo que se destaca en la producción narrativa de Sánchez. Algunos de sus personajes componen un grupo intratextual que forma la base de una especie de saga urbana de los sectores obreros santurcinos. Ciertas figuras del relato "Responso por un bolitero de la Quince" aparecerán más tardes en las páginas de la novela. El cuento "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos" se nos ofrece como un buen ejemplo de lo que significa el trabajo de construcción creativa desde un plano puramente formal. Este texto potencia el concepto de autoparodia en la medida en que constituye el esqueleto o el plano de la futura novela.

La consecuencia, el punto culminante de la narrativa sancheana es, hasta el momento, La guaracha del Macho Camacho. Se nos propone como texto de tesis y si bien el artificio verbal se coloca en un primer plano, la intención ética y moralizante del libro no queda desapercibida. En este sentido, la novela, a pesar de dejar patente una serie de juegos narrativos como son la intercalación de códigos ajenos a lo propiamente "literario" y la oralidad del texto, sigue perteneciendo a ese espacio común de la literatura puertorriqueña que ve en el arte un arma de lucha social. Sánchez no forma parte, por supuesto, del grupo que compone la creación de la literatura de la culpa, pero desde una dimensión de contenido su narrativa insiste en potenciar el aspecto ético del texto. Como decíamos al principio de nuestro trabajo, la literatura puertorriqueña es la trinchera defensiva de la personalidad de nuestro pueblo. Sánchez mismo ha destacado su papel de "embajadora" de un país sin embajada ("Nuevas canciones festivas para ser lloradas"). Nuestro arte literario se ha colocado siempre, o casi siempre (Ramos Otero y Rodríguez Juliá son quizás las únicas excepciones), dentro del ámbito de lo realista. El realismo grotesco de Sánchez constituye otro modo de ver la realidad nacional. Para él, la novela es un hecho social y el arte un compromiso político.

La guaracha del Macho Camacho recrea y parodia el lenguaje de varios grupos sociales: el pseudocasticismo del senador, el lenguaje eufemístico de Graciela, el Spanglish de la recepcionista, el torpe dialecto de Benny, el discurso soez de la China Hereje y el lenguaje común y plagado de clisés de Doña Chon. El habla de estas figuras está revestida del propio lenguaje literario sancheano y de sus juegos lingüísticos. Collage de los lenguajes que interactúan en el país, crítica de los medios masivos de comunicación, recreación de lo grotesco-carnavalesco, retrato de la América colonizada y adormecida por aspectos ajenos a su realidad, nos atrevemos a decir que La guaracha del Macho Camacho es la novela puertorriqueña contemporánea por excelencia. No hay otro texto que trate de describir nuestra situación social de un mejor modo; Sánchez lo logra a través de una novela que deliberadamente nos propone un espacio estático. El miércoles a las cinco de la tarde en el fenomenal "tapón" sanjuanero, es un espacio estancado, pasivo, sin salida. A pesar de que la China Hereje, en su rol de La Madre, anuncia que "el Nene dará también su galleta", éste muere al ser atropellado por Benny. ¿Símbolo de Puerto Rico, vencido por la asimilación y el cierre a toda libertad política? Podría ser, y el mensaje es siempre pesimista. La guaracha, no obstante la risa que produce al lector que se

identifica con la variedad de códigos intertextuales y con los diversos lenguajes que se potencian, le hacen también mirar con pesadumbre el destino histórico de Puerto Rico. "La vida es una cosa fenomenal", guaracha que denuncia lo contrario, es un obstáculo gigante a la liberación del pueblo boricua.

La narrativa de Luis Rafael Sánchez es un tema que justifica una aproximación crítica pragmática. El texto literario, como realidad social, establece nexos con la historia, lo que hace que el lenguaje ficcional posea también un espacio referencial y no exclusivamente poético. El análisis ideológico del texto busca trazar coordenadas con la realidad sociológica que la produce: el autor y su mundo. Es en esta medida en que hemos querido aproximarnos a la obra narrativa de Sánchez. Desde "Diario de una ciudad", primer texto contestatario de Sánchez, su obra narrativa, a través de un lenguaje barroco y carnavalesco, desea describir la realidad del Estado Libre Asociado de Puerto Rico y de su caos político-social.

Bibliografía

Obras de Luis Rafael Sánchez

Cuento

- Sánchez, Luis Rafael. "El trapito." El Mundo, 22 junio 1957, p.23.
- "La espera." (Un cuento fotografiado).",
El Mundo, 28 diciembre 1957, p.25.
- "Diario de una ciudad." El Mundo, 4 agosto 1958, p.14.
- "Retorno. Página para el recuerdo." El Mundo,
17 enero 1959, p.23.
- "Destierro." El Mundo, 4 julio 1959, p.9.
- "Espuelas." Revista del Instituto de Cultura
Puertorriqueña, III, 6, enero-marzo 1960, p.27-32.
- "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos
calenturientos." Amaru, 11, diciembre 1969, p.74-77.
- "Los negros pararon el caballo." Sin Nombre,
II, 4, abril-junio 1972, p.77-78.
- "Responso por un bolitero de la Quince."
Zona de Carga y Descarga, I, 2, noviembre 1972, p.8-11.
- "Novelita rosa sin anuncio de pasta dental."
Penélope, I, 3-4, 1973, p.52-55.
- "Ojos de sosiego ajenos." Sin Nombre, V, 4,
abril-junio 1975, p.72.
- "Los desquites." En: Efraín Barradas.
Apalabramiento. New Hampshire: Ediciones del Norte,
1983, p.15-19.
- En cuerpo de camisa. Río Piedras: Editorial
Cultural, 1984.

Teatro

- . La espera (juego de amor y de tiempo).
Artes y Letras, enero-febrero 1960, p.15-20.
- . Teatro. Los ángeles se han fatigado y Farsa del amor compradito. Hato Rey: Ediciones Lugar, 1960.
- . Tablado Puertorriqueño. (Copia a máquina, Sala Puertorriqueña, Biblioteca General José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, 1966.
- . Casi el alma: auto de fe en tres actos.
Río Piedras: Editorial Cultural, 1974.
- . La pasión según Antígona Pérez. Río Piedras: Editorial Cultural, 1975.
- . La hiel nuestra de cada día. Río Piedras: Editorial Cultural, 1976.
- . Quíntuples. Río Piedras: Editorial Cultural, 1985.

Ensayo

- . "Juan Bobo. Ballet puertorriqueño." El Mundo, 5 enero 1957, p.10.
- . "De viaje. Hugo Margenat. In memoriam." El Mundo, 11 abril 1957, p.7.
- . "En busca de un motivo: La espera." El Mundo, 23 febrero 1959, p.21.
- . "Comedieta universitaria. Ronda de juegos." El Mundo, 3 noviembre 1959, p.15.
- . "Rafael Cruz Emeric habla de escenografía. De tanto caminar." El Mundo, 23 abril 1960, p.[2].
- . "De tanto caminar. El estreno de hoy." El Mundo, 28 abril 1960, p.10.
- . "Cristal roto en el tiempo. Primera obra de Myrna Casas." El Mundo, 5 mayo 1960, p.19.

- "Areyto pesaroso. Creación, persona, existencia." El Mundo, 21 mayo 1960, p.13.
- "Pequeño concierto del paisaje." El Mundo, 27 noviembre 1960, p.39.
- "Cine de nuestro tiempo. La dulce vita." El Mundo, 14 agosto 1961, p.22.
- "Viaje. Un libro de versos de Martínez Capó." El Mundo, 27 enero 1962, p.2.
- "Un libro de Franz Kafka. La Carta al padre." El Mundo, 19 febrero 1962, p.18.
- "Los absurdos en soledad. Notas al programa." Teatro del Ateneo Puertorriqueño, 22-24 febrero 1963.
- "De James Baldwin, un ensayo profético." El Mundo, lro. julio 1963, p.31.
- "Yerma. Poema de la necesidad." El Mundo, 17 agosto 1963, p.16.
- "De Alejo Carpentier. Acotaciones a una novela cubana." El Mundo, 9 noviembre 1963, p.39.
- "Esperando a Godot. Teatro de nuestro tiempo." El Mundo, 2 diciembre 1963, p.36.
- "El túnel. Novela de Ernesto Sábato." El Mundo, 23 diciembre 1963, p.44.
- Sobre: Emilio S. Belaval. Cuentos de la plaza fuerte. Barcelona: Rumbos, 1963. Asomante, XX, 3, julio-septiembre 1964, p.104-106.
- "Camafeo violento." El Mundo, 13 febrero 1965, p.34.
- "¿Quién le teme a Virginia Woolf?" El Mundo, (Puerto Rico Ilustrado), 2 diciembre 1967, p.27.
- Sobre: Andrés Lizárraga. Santa Juana de América. La Habana: Casa de las Américas, [s.f.]. Sin Nombre, I, 2, octubre-diciembre 1970, p.98-100.

- "Un sedante colectivo." La Hora, 15 septiembre 1971, p.17.
- "Escrito en puertorriqueño. La generación o sea." Claridad, 23 enero 1972, p.22.
- "Escrito en puertorriqueño. Donde mi pobre gente se morirá de nada." Claridad, 20 febrero 1972, p.22.
- "García Márquez y el millón de ejemplares." Claridad, 9 abril 1972, p.23.
- "Escrito en puertorriqueño. La gente de color, cariños y prejuicios." Claridad, 23 julio 1972, p.22-23.
- "El año literario puertorriqueño." Avance, II, 25, 10 enero 1973, p.16.
- Sobre: Ricardo Monti. Una noche con el señor Magnus y sus hijos. Buenos Aires: Editorial Talía, 1971. Sin Nombre, III, 4, abril-junio 1973, p.126-127.
- "Escrito en puertorriqueño. Venezuela suya." Claridad, 4 noviembre 1973, p.19.
- "El teatro de Emilio S. Belaval." Sin Nombre, IV, 4, abril-junio 1974, p.54-61.
- "Escrito en puertorriqueño. Epitafio de Toño Bicicleta." Claridad, 2 junio 1974, p.22-23.
- "Un cuervo en la madrugada de Carlos Maggi. Notas al programa." Teatro de la Universidad de Puerto Rico, 16-20 octubre 1974.
- "Literatura puertorriqueña y realidad colonial." Claridad, 30 noviembre 1974, p.14-15.
- "El otoño del patriarca o el escritor como peso completo." Claridad, 7 junio 1975, p.14-15.
- "Escrito en puertorriqueño. El debut en Viena." Claridad, 2 agosto 1975, p.10-11.
- "Escrito en puertorriqueño. La fatal melodía del azar." Claridad, 6 diciembre 1975, p.14-15.

- Sobre: El acoso de Alejo Carpentier. En: Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier. La Habana: Casa de las Américas, 1977, p.489-490.
- "Claves iniciales de Papeles de Pandora." Claridad, 21-27 abril 1978, p.11.
- "José Ramón Meléndez o las décimas de la rebeldía." Claridad, 27 octubre-2 noviembre 1978, p.11.
- "Cinco problemas al escritor puertorriqueño." Vórtice, II, 2-3, verano 1979, p.117-121.
- "Las divinas palabras de René Marqués." Sin Nombre, X, 3, octubre-diciembre 1979, p.11-14.
- Fabulación e ideología en la cuentística de Emilio S. Belaval. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1979.
- "Escrito en puertorriqueño. La pirámide." Claridad, 15-21 agosto 1980, p.6-7.
- La importancia de llamarse Daniel Santos (fragmento). Reintegro, I, 2, agosto 1980, p.14.
- "La hora del escritor hispanoamericano." El Nuevo Día, 21 septiembre 1980, p.16.
- "El día que me quieras." El Nuevo Día (Domingo), 16 noviembre 1980, p.12-14.
- "Reencuentro con un texto propio." Sin Nombre, XXI, 1, abril-junio 1981, p.21-26.
- "Fortunas y adversidades del escritor latinoamericano." El Diario de Caracas, 24 junio 1981, p.25.
- "Apuntación mínima de lo soez." En: Literature and Popular Culture in the Hispanic World. Hispanérica & Montclair State College, 1981, p.9-14.
- "En la cárcel de normalidad." El Mundo, 23 diciembre 1981, p.17-A.
- "Vargas Llosa o el arte de leer." El Mundo, 15 julio 1982, p.17-A.

- . "La guagua aérea." El Nuevo Día, 25 septiembre 1983, p.8-10.
- . "Nuevas canciones festivas para ser lloradas." El Nuevo Día (Domingo), 15 abril 1984, p.6-10.
- . "El corazón del misterio." Caribán, I, 1, núm. 1, septiembre-diciembre 1984, p.1,13.

Novela

- . La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976.
- . Macho Camacho's Beat (traducción de Gregory Rabassa). New York: Pantheon Books, 1980.
- . La guaracha del Macho Camacho. Barcelona: Argos Vergara, 1982.

Trabajos sobre Luis Rafael Sánchez

- Alcántara Almanzor, José. "La guaracha del Macho Camacho y el Puerto Rico de hoy." Impacto Socialista, III, 35-36, junio-julio 1977, p.41-45.
- . "Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez." ¡Ahora!, no.996, 23 diciembre 1982, p.36-37.
- Alfonso Torres, Vidalina. "Luis Rafael Sánchez, novelista." La Habana: Facultad de Artes y Letras, 1983.
- Alvarez, Ernesto. "Luis Rafael Sánchez y su guaracha." Claridad, 3 julio 1976, p.9.
- Arce de Vázquez, Margot. "Acotaciones a una lectura de La guaracha del Macho Camacho." Revista Puertorriqueña de Ciencias Sociales, I, 2, enero-junio 1977, p.18-25.
- Arrillaga, María. "Enajenación social y lingüística en La guaracha del Macho Camacho." Hispanamérica, XII, 35-36, 1983, p.155-164.

- Barradas, Efraín. "La figura en la alfombra: nota sobre dos generaciones de narradores puertorriqueños." Insula, XXXI, 356-357, julio-agosto 1976, o.5.
- Sobre: Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Revista Iberoamericana, XLVI, 102-103, enero-junio 1978, p.231-234.
- Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez. Río Piedras: Editorial Cultural, 1981.
- Beauchamp, José Juan. "La guaracha del Macho Camacho: lectura política y visión de mundo." Revista de Estudios Hispánicos, Año V, p.91-128.
- Ben-Ur, Lorraine Elena. Sobre: Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. The American Association of Teachers of Spanish & Portuguese, LX, 4, December 1977, p.1035-1036.
- "Hacia la novela del Caribe: Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez." Revista de Estudios Hispánicos, V, 1978, p.129-138.
- Beristain, Helena. Guía para la lectura comentada de textos literarios, Parte I. México: Larios e Hijos Impresores, 1977.
- Boehne, Patricia J. "Dancing the Guaracha." The New York Times Book Review, February 22, 1981.
- Cabanillas, Iris Z. de. "Por primera vez el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico presenta una obra de un alumno." El Mundo, 23 febrero 1959, p.9.
- Calaf de Agüera, Helen. "La guaracha del Macho Camacho: intertextualidad y ruptura." Caribe, II, 2, otoño 1977, p.7-16.
- Calderón, Alfonso. Sobre: Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Mensaje, 306, enero-febrero 1982, p.65.
- Cardona, Iván. "La pasión del teatro puertorriqueño según Luis Rafael Sánchez." La Hora, 2-8 agosto 1973, p.12.

- Carnovsky Lima, Esteban. "La guaracha del Macho Camacho." El Mundo, 24 julio 1977, p.8,13.
- Colón, Cecilia. "Sobre el Macho Camacho y su guaracha." Poder Estudiantil, III, 47, 25 agosto-lro. septiembre 1976, p.9.
- Colón Zayas, Eliseo R. "La problemática del ser puertorriqueño en ls cuentos de Luis Rafael Sánchez." Pensamiento Crítico, IV, 26, octubre-noviembre 1981, p.21-25.
- "Códigos, ideología y lenguaje en el teatro de Luis Rafael Sánchez." (tesis doctoral). University of Pittsburg, 1982.
- Charyn, Jerome. "Swinging through San Juan." The New York Times Book Review, January 18, 1981, p.12.
- Chehade Durán, Nayla. "Para leer la guaracha. El mundo de Sánchez." Diario del Caribe (Intermedio), 25 septiembre, 1983, p.22.
- Cheuse, Alan. "Sánchez brews a pungent Caribbean Stew." Los Angeles Times, February 8, 1981, [s.p.].
- Delano, Poli. "La guaracha del Macho Camacho en 'Review' 28." Excelsior, 7 julio 1981, p.9.
- Donoso Pareja, Miguel. Sobre: Luis Rafael Sánchez. En cuerpo de camisa. San Juan: Editorial Antillana, 1971. El Día, 26 septiembre 1974, p.14.
- "La guaracha del Macho Camacho: bitácora latinoamericana." El Día, 6 noviembre 1978, [s.p.].
- Eloy Martínez, Tomás. Sobre: La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. El Nacional, 5 febrero 1978, p.2.
- Escajadillo, Tomás G. Sobre: La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, III, 5, Primer Semestre 1977, p.121-124.
- Ferré, Rosario. "La guaracha del Macho Camacho." El Nuevo Día, 15 enero 1977, p.12-13.
- Friedman, Robert. "Puerto Rican author hits modest jackpot with Macho Camacho's Beat." The San Juan Star, March 1st., 1981, p.6.

- Galich, Manuel. "Boceto puertorriqueño." Conjunto, 25, julio-septiembre 1975, p.3-16.
- García Pasalacqua, Juan M. "A Time of Despair." The San Juan Star, May 19, 1977, p.17.
- Gelpi-Pérez, Juan. "Desorden frente a purismo: la nueva narrativa frente a René Marqués." En: Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area. Hispamérica & Montclair State College, 1982.
- González Echevarría, Roberto. "La vida es una cosa phenomenal: La guaracha del Macho Camacho y la estética de la novela actual." En: Isla a su vuelo fugitivo (Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana). Madrid: José Pourúa, S.A., 1983, p.91-102.
- González, José Emilio. "El primer libro de cuentos de Luis Rafael Sánchez." Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, XII, 44, julio-septiembre 1969, p.7-15.
- Hoffman, Roy B. "Mucho Macho." The Boston Phoenix, February 17, 1981, p.11.
- Kennedy, William. "U.S. People are Tapping their Feet to Puerto Rico's Macho Camacho's Beat." The San Juan Star, April 5, 1981, p.14-15.
- Laguna-Díaz, Elpidio. "La guaracha del Macho Camacho, la novela del aquí." Revista Chicano-Riqueña, IX, 1, invierno 1981, p.68-73.
- Landrón, Iris M. "En flor una novela de aquí." El Nuevo Día, 22 mayo 1975, p.35.
- Leiva, Angel. "Luis Rafael Sánchez: la liberación del lenguaje." Arriba, 26 octubre 1976, p.24.
- López Baralt, Luce. Sobre: Luis Rafael Sánchez. En cuerpo de camisa. Río Piedras: Editorial Antillana, 1966. El Mundo, 5 agosto 1967, p.30.
- "La prosa de Luis Rafael Sánchez, escrita en 'puertorriqueño'." Insula, XXXI, 356-357, julio-agosto 1976, p.9.
- Sobre: La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Sin Nombre, VIII, 1, abril-junio 1977, p.62-68.

- . "La guaracha del Macho Camacho, saga nacional de la 'guachafita' puertorriqueña. (Ponencia)." Primer Congreso de Literatura Hispanoamericana, San Juan, 17 al 19 de septiembre de 1980. [Consultado con Ms.]
- López Baralt, Mercedes. "Literatura joven de Puerto Rico." Crisis, III, 32, noviembre-diciembre 1975, p.58-64.
- Lugo-Guernelli, Adelaida. "La negrita Gurdelia Grifitos." El Imparcial, 23 agosto 1972, p.19-H.
- Maldonado Denis, Manuel. "La guaracha del Macho Camacho." Claridad, 10-12 septiembre 1976, p.12.
- Marcos Padua, Reinaldo. "La guaracha del Macho Camacho." Claridad, 27-29 agosto 1976, p.6-7.
- Martínez Capó, Juan. Sobre: Luis Rafael Sánchez. En cuerpo de camisa. Río Piedras: Editorial Antillana, 1966.
El Mundo, 9 marzo 1968, p.24.
- . Sobre: La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. El Mundo, 12 septiembre, 1976, p.6-B.
- Martínez López, Benjamín. "El ojo del huracán de nuestra realidad isleña: La guaracha del Macho Camacho." Claridad, 8-10 octubre 1976, p.6-7.
- Martínez, Luz Ivette. "En cuerpo de camisa." Ceiba, VI, 11, enero-junio 1983, p.85-92.
- Maturo, Graciela. Sobre: Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Señales, 177, fascículos 2 y 3, 1976, p.29-30.
- Meléndez, Concha. "El cuento contemporáneo en Puerto Rico." Penélope, I, 2, noviembre 1972-enero 1973, p.5-11.
- . "Luis Rafael Sánchez." En: El arte del cuento en Puerto Rico (Obras completas, vol. 14). San Juan: Editorial Cordillera, 1975, p.425-435.
- Méndez, José Luis. "La novela de la alienación colonial." Claridad, 23-27 diciembre 1976, p.14.
- Montes Huidobro, Matías. "Luis Rafael Sánchez; lengua e identidad en el teatro puertorriqueño." The American Hispanist, IV, 30-31, November-December 1978, p.22-25.

- Morales, Angel Luis. "Consideraciones sobre La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez." Revista de Estudios Hispánicos, V, 1978, p.7-28.
- Morán, Carlos Roberto. "Los lenguajes, la dependencia, el intento liberador." Sin Nombre, VIII, 1, abril-junio 1977, p.57-61.
- Moreno, Fernando. "La guaracha del Macho Camacho." El Diario la Prensa (Suplemento Cultural, 23), 6 junio 1978, p.19,24.
- Morfi, Angelina. "El teatro de Luis Rafael Sánchez." Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña. XX, 76-77, junio-diciembre 1977, p.70-82.
- Ortiz Jiménez, Juan. "Lo erótico en Iris Chacón apasiona a novelista." TeVe Guía, 19-25 febrero 1977, p.36-41.
- Pacheco Delgado, Estrella. "Un paralelismo entre Pascual Duarte y un cuento puertorriqueño, 'Tiene la noche una raíz'." Leo, V, 41, 1975, p.9.
- Pagán, Carlos. "El nuevo libro de Luis Rafael Sánchez." El Mundo, 17 agosto 1976, p.6-A.
- Parkinson Zamora, Luis. "Sánchez: singing prose from Puerto Rico." The Houston Chronicle, February 8, 1981, p.20.
- Plaza, Galvarino. Sobre: La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Cuadernos Hispanoamericanos, 322-323, abril-mayo 1977, p.410.
- Pope, Randolph D. "La guaracha del Macho Camacho y la contaminación de la mente." The Bilingual Review, V, 1-2, 1978, p.152-155.
- R.A. Sobre: Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. La Prensa Literaria Centroamericana, I, 9, octubre 1976, [s.p.] .
- Rama, Angel. "Dos narradores puertorriqueños: Luis Rafael Sánchez y Rosario Ferré." El Universal, 19 febrero 1978, p.1-2.
- Real, Joaquín. Sobre: Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Dunia, septiembre 1977, p.53.

- Rexach Benítez, Roberto F. "El Macho Camacho." El Nuevo Día, 13 mayo 1977, p.21.
- Rivera, Juan Manuel. "La peor novela escrita en Puerto Rico." Claridad, 3 julio 1976, p.8.
- Rodríguez Costelo, Hernán. "La guaracha del Macho Camacho." El Tiempo, 26 noviembre 1977, p.4,8.
- Rodríguez León, Mario A. Sobre: Luis Rafael Sánchez. En cuerpo de camisa. Río Piedras: Editorial Antillana, 1971. Penélope, I, 1, mayo-julio 1972, p.61062.
- Rodríguez, María Cristina. "Macho Camacho's Beat." Claridad, 6-12 febrero 1981, p.11.
- Rodríguez Monegal, Emir. La parodia en la literatura iberoamericana (Cursillo). Conferencia VI: La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez. Grabado el 26 de febrero de 1981. Seminario de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico.
- Roma, Rosa. Sobre: Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. Barcelona: Argos Vergara, 1982. Nueva Estafeta, 53, abril 1983, p.104.
- Rosa Rivera, María Inés. Sobre: La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Boletín Informativo, I, 1, [s.f.], p.6.
- Rosario, Agustín del. "Los días enmascarados." Listín Diario, 26 noviembre 1977, p.9.
- Routté, Eneid. "The New Puerto Rican Novel: What It Is and What It Isn't." The San Juan Star, October 10, 1976, p.17.
- Sánchez, Luis Rafael. Número dedicado a... Revista de Estudios Hispánicos, Año V, 1978.
- Santos Silva, Loreina. "En cuerpo de camisa o los malafiosos." Renacimiento, I, 2, julio-diciembre 1981, p.21-29.
- "La guaracha del Macho Camacho, vínculo para una cultura 'rayada'." Claridad, 7-13 marzo 1981, p.6-8.
- Schlaw, Stacey. "Mass Media Images of the Puertorriqueño in La guaracha del Macho Camacho." En: Literature and Popular Culture in the Hispanic World. Hispanamérica & Montclair State College, 1981, p.161-171.

- Solá Márquez, María. "Puerto Rico entre amos y guarachas: novelas de Enrique Laguerre y Luis Rafael Sánchez." Sin Nombre, X, 2, julio-septiembre 1979, p.84-97.
- Sorrentino, Gilbert. "The frenetic pulse of Puerto Rico." The Washington Post Rock World, February 8, 1981, p.9.
- Tolentino, Marianne de. "La guaracha del Macho Camacho." Listín Diario, 7 febrero 1978, p.10-A.
- Valle, Norma. "El traductor Rabassa al son de La guaracha." El Nuevo Día, 10 diciembre 1979, p.32-33.
- Vaquero de Ramírez, María. "Interpretación de un código lingüístico: La guaracha del Macho Camacho." Revista de Estudios Hispánicos, V, 1978, p.27-67.
- Vázquez Arce, Carmen. "Sexo y mulatería: dos sonos de una misma guaracha." Sin Nombre, XII, 4, julio-septiembre 1982, p.59-63.
- "Salsa y control: el discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez." (tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Waldman, Gloria. "Luis Rafael Sánchez and the New Spanish-American Theater." (tesis doctoral). City University of New York, 1980.
- "La guaracha del Macho Camacho as Popular Culture." En: Literature and Popular Culture in the Hispanic World. Hispanamérica & Montclair State College, 1981, p.153-159.

Entrevistas a Luis Rafael Sánchez

- Alvarenga, Teresa. "Espero del lector un guiño cómplice." El Nacional, 11 julio 1978, 15-C.
- Barradas, Efraín. "El lenguaje como juego malabar." Quimera, 35, enero 1984, p.46-49.
- Calaf de Agüera, Helen. "Entrevista a Luis Rafael Sánchez." Hispanamérica, VIII, 23-24, 1979, p.71-80.
- "Luis Rafael Sánchez speaks about Macho Camacho's Beat (Translation by Jo Anne Engelbert)." Latin American Literature and Arts Review, 28, January-April 1981, p.39-41.

- Cordero Avila, Julio. "Wico en la intimidad." El Nuevo Día, 23 marzo 1980, p.17.
- Crescioni Neggers, Gladys. "Encuentro cultural: entrevista a Luis Rafael Sánchez." El Mundo, 16 noviembre 1980, p.15-B.
- Dabbar, Sergio. "Un día perfecto en la vida de Luis Rafael Sánchez." El Nacional, 8 noviembre 1981, p.7.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "Luis Rafael Sánchez." El Reportero, 27 octubre 1980, p.16.
- "El oficio y la memoria: Luis Rafael Sánchez." Sin Nombre, XII, 1, abril-junio 1981, p.27-38.
- Fabra Barreiro, Gustavo. "A la búsqueda de un lenguaje liberador." Las Artes y las Letras (Informaciones), 388, 18 diciembre 1975, p.3.
- Montero, Mayra. "La hechizada cofradía de la altura." El Mundo, 24 abril 1983, p.4-B.
- Moretti, Darcia. "Luis Rafael Sánchez." En: Gente importante. New York: Plus Ultra Educational Publishers, 1973, p.94-101.
- Ortiz Cofer, Judith. "Luis Rafael Sánchez's summer in Washington." The San Juan Star (Sunday Magazine), September 25, 1983, p.1-3.
- Piñeiro, Délez. "Luis Rafael Sánchez al habla." El Mundo, 24 octubre 1982, p.1,4-5.
- Sánchez, Luis Rafael. "Retrato múltiple de Puerto Rico: entrevista a..." Visión, L, 12, 2 junio 1978, p.65,68.
- Seijo Bruno, Miñi. "Una nueva novela o las vicisitudes de publicar en Puerto Rico." Claridad, 24 mayo 1975, p.12-13.
- Torres, Artemio. "Sin prisa, pero sin pausa, como las estrellas." La Hora, 29 septiembre 1972, p.18,20.

Bibliografía General

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. Teoría de la literatura. Madrid: Gredos, 1979.
- Alleman, Beda. "De l'ironie en tant que principe littéraire." Poétique, 36, novembre 1978, p.385-398.

- Bakhtin, Mikhail. La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- . "La palabra en la novela" (fragmento). En: Estética y desarrollo de la literatura. Moscú: Academia de Ciencias de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, 1978.
- . Estética de la creación verbal. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- . The Dialogic Imagination. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Barradas, Efraín. Apalabramiento. Cuentos puertorriqueños de hoy. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1983.
- Barthes, Roland. "Rhétorique de l'image." Communications, 4, 1964, p.40-51.
- . "Eléments de sémiologie." Communications, 4, 1964, p.91-135.
- . "Introduction à l'analyse structurale des récits." Communications, 8, 1966, p.1-27.
- . Mythologies. London: J. Cape, 1972.
- . Poétique du récit. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- . S/Z. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.
- . El placer del texto. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- . Crítica y verdad. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- . El grado cero de la escritura. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966.
- Bergson, Henry. Comedy. New York: Doubleday Anchor Books, 1956.
- Bobes Naves, María del Carmen. La semiótica como teoría lingüística. Madrid: Gredos, 1979.

- Cabrera Infante, Guillermo. Tres tristes tigres. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- Carpentier, Alejo. Tientos y diferencias. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.
- . "Lo barroco y lo real maravilloso." En: Razón de ser. La Habana: Letras Cubanas, 1980, p.38-65.
- Cifre de Loubriel, Estela. Catálogo de extranjeros residentes en Puerto Rico en el siglo XIX. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1962.
- Clark, Katerina and Michael Holquist. Mikhail Bakhtin. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Culler, Jonathan, Umberto Eco et al. Introducción al estructuralismo. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- Darío, Rubén. Azul. Barcelona: F. Granada y Cia., Editores, 1907.
- . Antología poética. Buenos Aires: Losada, 1973.
- Díaz Alfaro, Abelardo. Terrazo. San Juan: Imprenta Venezuela, 1947.
- Díaz Quiñones, Arcadio. Conversación con José Luis González. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1977.
- Díaz Valcárcel, Emilio. El hombre que trabajó el lunes. Río Piedras: Editorial Cultural, 1966.
- . "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la generación del 40." Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, XII, 43, abril-junio 1969, p.11-17.
- . Dicen que de noche tú no duermes. Río Piedras: Editorial Cultural, 1985.
- Dijk, Teun A. Van. "Semantique structurale et analyse thématique." Lingua, XXIII, 1969, p.28-53.
- . Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso). Madrid: Cátedra, 1980.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. Para leer al Pato Donald: cultura de masa y colonialismo. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.

- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- Eagleton, Terry. Marxism and Literary Criticism. Los Angeles: University of California Press, 1976.
- . Literary Theory. An Introduction. Minnesota: University Press, 1984.
- Ferrerías, Juan Ignacio. Fundamentos de sociología de la literatura. Madrid: Cátedra, 1980.
- Fowler, Roger. Linguistics and the Novel. London: Methuen, 1977.
- . "Preliminaries to a sociolinguistic theory of literary discourse." Poetics, VIII, 6, 1979, p.531-556.
- García Ramis, Magaly. "Hostos, bróder, esto está difícil." Claridad, 25-31 enero 1986, p.16.
- Giménez, Gilberto. "Lingüística, semiología y análisis ideológico de la literatura." En: Mario Menteforte Toledo et al. Literatura, ideología y lenguaje. México: Grijalbo, 1976.
- Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1964.
- González, Aníbal. "(D)Escribir a Iris Chacón: la literatura puertorriqueña y los medios de comunicación masiva." Eco, XLIV, 1, 265, noviembre 1983, p.12-21.
- González, José Emilio. "El cuento puertorriqueño en Sin Nombre." Claridad, 4 octubre 1975, p.12-13.
- González, José Luis. El hombre en la calle. Santurce: Editorial Bohique, 1948.
- . "Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy." Texto Crítico, V, 12, enero-marzo 1979, p.84-91.
- . Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales (Coloquio de Princeton). Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981.
- Guillén, Nicolás. Obra poética (1920-1972). Tomo I. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974.

- Halliday, M.A.K. Language as a social semiotic. Baltimore: University Park Press, 1978.
- Hawkes, Terence. Structuralism and Semiotics. Los Angeles: University of California Press, 1977.
- Hudson, R.A. Sociolinguistics. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Hutcheon, Linda. "Ironie et parodie: strategie et structure." Poétique, 9, 36, 1978, p.467-477.
- Jakobson, Roman. Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Jameson, Fredric. The Prison-House of Language. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Jiménez de Báez, Ivette et al. Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco. México: El Colegio de México, 1979.
- Kristeva, Julia. El texto de la novela. Barcelona: Lumen, 1981.
- Lauria, Anthony. "'Respeto', 'Relajo' and Interpersonal Relations in Puerto Rico." Anthropological Quarterly, XXXVI, 2, April 1964, p.53-67.
- Lewis, Gordon K. Puerto Rico: colonialismo y revolución. México: Era, 1977.
- Manrique Cabrera, Francisco. "Crisis y transformación de la literatura puertorriqueña" (foro en que participaron Angel Rama, Luis Rafael Sánchez y Arcadio Díaz Quiñones). Zona, I, 1, septiembre-octubre 1972, p.5-9.
- Historia de la literatura puertorriqueña. Río Piedras: Editorial Cultural, 1977.
- Mañach, Jorge. Indagación del choteo. La Habana: La Verónica, 1940.
- Marqués, René. En una ciudad llamada San Juan. Río Piedras: Editorial Cultural, 1974.
- Purificación en la Calle del Cristo y Los soles truncos. Río Piedras: Editorial Cultural, 1976.

- Martínez, Jan. "Manuel Ramos Otero o los espejuelos de Mahoma." El Mundo, 10 noviembre 1985, p.52-53.
- Medvedev, P.N. and M.M. Bakhtin. The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.
- Méndez, José Luis et al. La agresión cultural norteamericana en Puerto Rico. México: Editorial Grijalbo, 1978.
- Introducción a la sociología de la literatura. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1982.
- Monsiváis, Carlos. "Cultura urbana y creación intelectual." Texto Crítico, 14, julio-septiembre 1979, p.12-24.
- El comic es algo serio. México: Ediciones Eufesa, 1982.
- Muecke, D.C. "Analyse de l'ironie." Poétique, IX, 36, 1978, p.478-494.
- Neruda, Pablo. Cantar de gesta. Buenos Aires: Losada, 1975.
- Nicoll, Allardyce. The World of Harlequin: a Critical Study of the Commedia dell'Arte. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- Oreglia, Giacomo. The Commedia dell'Arte. London: Methuen & Co., LTD, 1968.
- Otero Silva, Miguel. Cuando quiero llorar no lloro. Caracas: Tiempo Nuevo, 1970.
- Palés Matos, Luis. Poesía. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1971.
- Poesía completa. Caracas: Editorial Ayacucho, 1978.
- Pauls, Alan et al. "Tres aproximaciones al concepto de parodia." Lecturas Críticas, I, 1, diciembre 1980.
- Pedreira, Antonio S. Insularismo. Río Piedras: Editorial Edil, 1978.
- Pérus, Françoise. Historia y crítica literaria. La Habana: Casa de las Américas, 1980.

- Pirandello, Luigi. Ensayos. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.
- Quiles de la Luz, Lilliam. "Índice bibliográfico del cuento en la literatura puertorriqueña (1843-1963)". En: El cuento en la literatura puertorriqueña. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1968, p.238.
- Ramos, Juan Antonio. Papo Impala está quitao. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1983.
- Reyes García, Ismael. El punto de vista narrativo y otros ensayos. Río Piedras: Ediciones Mairena, 1982.
- Riffatere, Michael. Ensayos de estilística estructural. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- . Semiotics of Poetry. Bloomington & London: Indiana University Press, 1978.
- Robles de Cardona, Mariana. El ensayo en la Generación del Treinta. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. Las tribulaciones de Jonás. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981.
- . El entierro de Cortijo. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1983.
- Romera Navarro, M. Historia de la literatura española. Boston: D.C. Heath y Compañía, 1949.
- Salas, Horacio. La España barroca. Madrid: Altalena, 1978.
- Sarduy, Severo. Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- . Barroco. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- . "El barroco y el neobarroco." En: América Latina en su literatura. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980, p.167-184.
- Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Scholes, Robert. Structuralism in Literature. An Introduction. New Haven & London: Yale University Press, 1974.

- Seda, Eduardo. Requiem para una cultura. Río Piedras: Editorial Edil, 1970.
- . La cultura política de Puerto Rico. Río Piedras: Ediciones Amauta, 1976.
- Serrano, Sebastián. La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos. Barcelona: Montesinos, 1981.
- Silén, Juan Angel. Historia de la nación puertorriqueña. Río Piedras: Editorial Edil, 1973.
- Sontag, Susan. A Barthes Reader. New York: Hill and Wang, 1982.
- Tinianov, Iuri. Formalismo e storia letteraria. Torino: Giulio Einaudi, 1973.
- Todorov, Tzvetan. I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico (Prefazione di Roman Jakobson). Torino: Giulio Einaudi, 1968.
- Valverde, José María. El barroco. Una visión de conjunto. Barcelona: Montesinos, 1981.
- . La literatura. Barcelona: Montesinos, 1982.
- Varo, Carlos. Puerto Rico: radiografía de un pueblo asediado. Río Piedras: Ediciones Puerto, 1973.
- Vega, José Luis. Reunión de espejos. Río Piedras: Editorial Cultural, 1983.
- Vega, Lope de. Soneto. En: Antología de lecturas. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1977, p.221.
- Veissid, Jacques. Le comique. Le rire. Et l'humour. Paris: Lettres du Monde, 1978.
- Verón, Eliseo. "Ideology and Social Sciences: a Communicational Approach." Semiótica, III, 1, 1971, p.59-76.
- . "Linguistique et sociologie. Vers une logique naturelle des mondes sociaux." Communications, 20, 1973, p.246-278.
- . "Sémiosis de l'ideologie et du pouvoir." Communications, 28, 1978, p.7-20.

Villamil, Joaquín. "El modelo puertorriqueño: los límites del desarrollo dependiente." Revista Puertorriqueña de Investigaciones Sociales, I, 1, julio-diciembre 1976, p. 3-14.

Zeno Gandía, Manuel. La charca. San Juan: Campos, 1894.

Zumthor, Paul. "Le carrefour des rhétoriciens, intertextualité et rhétorique." Poétique, VII, 27, 1976, p. 317-337.