

## DEL RITMO EN CLAVE DE UN DISCO RAYADO: LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO EN UN PENTAGRAMA

*La guaracha del Macho Camacho (La gMC)*, de Luis Rafael Sánchez, es seguramente, la novela más musical de la literatura puertorriqueña. En esta novela, la música, mediatizada por la guaracha "La guaracha del Macho Camacho", adquiere una proyección intertextual que se aprecia tanto en la construcción del enunciado sintagmático como en la misma estructura del texto. En relación con este tema Frances Aparicio, ha propuesto una clasificación de las funciones que el intertexto musical adquiere una vez es incorporado al cuerpo del discurso narrativo. Entre ellas se destacan, por ejemplo, la inserción de versos y estrofas de distintas canciones en una oración, las múltiples referencias a cantantes y conjuntos y el uso de una terminología propia del léxico musical.<sup>1</sup> La sistematización funcional del discurso musical propuesta por Aparicio constituye un acercamiento válido a *La gMC*, aunque tiende a examinar la relación intertextual literatura-música tomando como punto de partida teorías eminentemente literarias. En la ecuación música-literatura, Aparicio parte de lo literario para reflexionar sobre el alcance textual del lenguaje musical. Con esto no quiero reprochar su análisis, sino establecer que la indagación sobre la proyección de la música se ha asumido desde una perspectiva literalizante, es decir, sometiendo la música a abstracciones teóricas aplicables al texto literario.

Si aceptamos con la crítica que la originalidad de *La gMC* radica en la sistemática incorporación de la música al texto, es válido entonces invertir los polos de la relación intertextual y hacer del discurso musical el punto de partida para el análisis de la novela. Este ensayo se propone analizar la relación temática y estructural que la novela entabla con la música popular, especialmente con la guaracha, a partir de conceptos procedentes del lenguaje musical. Para ello me serviré del pentagrama, puesto que la estructura de la novela encaja con la división interna de este sistema de escritura. Ya que no existe música sin ritmo, en mi lectura de la novela propongo el ritmo como un concepto cuya transcripción textual se observa tanto en un nivel superficial, o sea, en la confección del enunciado lingüístico, como en un nivel más profundo, en donde asume una acción reguladora equivalente a lo que en la música afrocaribeña se denomina la clave.

Tomar como punto de partida conceptos como ritmo y clave, reclama

<sup>1</sup> "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos en la nueva narrativa puertorriqueña", *Revista Iberoamericana*, 162-163 (1993), 73-89.

clarificar su sentido. En un tratado clásico Curt Sachs propone el ritmo como uno de los tres elementos fundamentales de la música. Es el ritmo aquello que le da forma a la materia musical mediante la distribución de acentos en distintos compases (331). La definición de Sachs, si bien identifica uno de los elementos básicos del ritmo, su sentido medidor, se aplica principalmente a la progresión de la música clásica, especialmente, aquella producida en Europa. El ritmo en la música caribeña, adquiere dimensiones sonoras cuyo origen se encuentra en las músicas que los esclavos africanos trajeron consigo a las Américas y en las transmutaciones que éstas sufrieron al entrar en contacto con los instrumentos musicales españoles e indígenas. Para los africanos traídos al Caribe, me refiero específicamente al Caribe hispano, el ritmo, más que una mera medición, más que la colocación de acentos impuestos a la melodía, era una expresión vital íntimamente ligada, como dice Leonardo Acosta, a las distintas religiones africanas, en las que a pesar de sus diferencias, el ritmo o *kuntu*, da sentido a la palabra o *nommo*. El ritmo es la "estructura dinámica interna de la realidad y la vida misma", dice Acosta citando a Leopold Senghor (190). La concepción del ritmo en la cultura africana cuenta entonces con una proyección cultural que no se agota en su sentido musical, como parece ocurrir en la definición propuesta por Sachs.

La diferencia existente entre la música africana y la llamada clásica en torno al sentido vital del ritmo y su transposición al lenguaje musical, se extiende asimismo a la representación escrita de este lenguaje. Mientras que en la música occidental se viene representando desde hace quinientos años en un sistema cuya base radica en una escala tonal a ser transcrita en un pentagrama, la música africana con sus abruptas pausas y conjunción polirrítmica se escapa a este tipo de notación. ¿Cómo entonces se puede aspirar a transcribir el ritmo de la música afrocaribeña en un pentagrama, como se invoca en este ensayo, cuando éste es incompatible con este sistema de escritura? Conviene recordar que el objetivo de este artículo es analizar el ritmo en la novela *La gMC*. Escoger el pentagrama como guía para encuadrar la estructura de la novela responde a la capacidad integradora del pentagrama. Con su división en líneas y espacios, el pentagrama surge en el siglo 15 para acomodar sincrónicamente en una partitura distintas notas o voces. En el pentagrama, los músicos del Renacimiento encontraron un sistema que les permitía organizar simultáneamente la música polifónica que ya en ese siglo estaba imponiéndose en Europa. Para facilitar la colocación de las notas, éstas se agrupan en unas células temporales, llamadas compases. La disposición interna del pentagrama, permite combinar una lectura horizontal con una vertical. Mientras que en el eje diacrónico, las notas se suceden sintagmáticamente adquiriendo valor secuencial, en el vertical, se recalca la interacción simultánea de varias notas o de varios instrumentos en un compás.

La capacidad integradora del pentagrama se ajusta adecuadamente a la

división interna de *La gMC* que consta de dos niveles narrativos principales: las intervenciones de los personajes y las del locutor de radio. María Vaquero ilustra gráficamente estos dos niveles mediante dos tablas (50). Una para las intervenciones de los personajes y otra para las del locutor. El esquema de Vaquero, que si bien por una parte se ajusta a la división interna de la novela, se limita a presentar ambos niveles narrativos separadamente, como dos niveles independientes uno del otro, cuando en la acción de la novela, estos dos niveles se entrelazan ocurriendo ambos en la misma unidad de tiempo: "A las cinco en punto de la tarde y son las cinco en todos los relojes" (35). Estas referencias temporales apuntan a una convergencia, a una simultaneidad que, a mi juicio, no se percibe en el esquema propuesto por Vaquero.

Antes de transcribir las partes de la novela al pentagrama conviene, primero, resumir la estructura de *La gMC*. La novela se compone de una serie de segmentos concatenados que narran un instante en la vida de cinco personajes, todos ellos afectados, directa o indirectamente, por un atasco de tránsito. Esta fragmentación secuencial, revela, sin embargo, una elaborada y simétrica distribución. Las intervenciones de los cinco personajes principales y del locutor pueden agruparse en cuatro ciclos de cinco episodios. Cada episodio equivale a la intervención de un personaje. En cada ciclo, los personajes aparecen en el mismo orden: La China Hereje que espera a su amante; el senador Vicente Reinos atascado en la congestión vehicular; Graciela, esposa del senador que espera en la consulta del psiquiatra; diálogo entre La madre y Doña Chon mientras cuidan al Nene, hijo retardado de aquélla y; por último, Benny, hijo de Reinos también atrapado en el atasco. Entre los episodios se intercalan los comentarios de un locutor de radio que presenta y exalta la calidad musical de "La guaracha del Macho Camacho", popular canción que se erige en protagonista.

Para representar en un pentagrama las cuatro intervenciones de un personaje, por ejemplo el Senador Reinos, es preciso dividir este esquema en cuatro compases y asignarle el valor de una nota musical al personaje. Como Reinos aparece cuatro veces a lo largo de la narración, le corresponde a este personaje una nota que muestre la frecuencia de sus intervenciones, una por ciclo. La negra, nota cuya duración equivale a un segundo, es la apropiada para representar las intervenciones de este personaje.

1C	2C	3C	4C
II			
	II		
		II	
			II

En este pentagrama, cada ciclo equivale a un compás, de forma tal que el primer ciclo queda identificado como 1C, y así sucesivamente. En cada compás, las intervenciones de los personajes aparecen marcadas por dos varas (II). La colocación de las varas en cada ciclo refleja una posición adelantada en relación con su colocación en el ciclo anterior. De esta manera se logra representar diacrónicamente la secuencia con que se suceden las apariciones de un personaje en el transcurso de la narración. Dada la estructura simétrica de la novela, sería innecesario presentar un pentagrama por cada personaje, o por cada una de las veinte intervenciones del locutor de radio. En cambio, es apropiado ilustrar en un pentagrama integrador las apariciones de los personajes con las del locutor para así lograr un esquema que capte la simultaneidad temporal con que éstas ocurren:

	1C	2C	3C	4C
Benny	II	II	II	II
locutor	*            *	*            *	*            *	*            *
Graciela	II	II	II	II
locutor	*            *	*            *	*            *	*            *
La madre	II	II	II	II
locutor	*            *	*            *	*            *	*            *
Vicente Reinos	II	II	II	II
locutor	*            *	*            *	*            *	*            *
China Hereje	II	II	II	II

Tal y como se observa en este pentagrama, las líneas las ocupan La China Hereje, Reinos, La madre, Graciela y Benny. Mientras que los espacios los ocupan las intervenciones del locutor. Considerando que en la novela, La China Hereje y La madre, en realidad no son dos personajes distintos sino uno, su colocación en las líneas primera y tercera son intercambiables.

Pero limitarse a transcribir las apariciones de los personajes en el esquema gráfico del pentagrama no ilustra la proyección textual del ritmo. En relación con este tema, Gabriela Tineo ha destacado la función mediadora de éste, el cual "erige en medio capaz de configurar un espacio de sentido que convoque al otro" o sea, el lector, "para alcanzar el encuentro" (168). En su artículo, Tineo se refiere al ritmo en términos generales, sin restringir su examen a ninguno en específico, por lo que este concepto le sirve como fundamento para proponer el texto como espacio de intercambio democrático entre el lector y el escritor. Esta proposición hace del ritmo una generalización abstracta por cuanto no se circunscribe a uno en específico, sino que se propone como un concepto monolítico. Aunque el ensayo de Tineo es una indagación relevante en

lo referente a la teoría de la recepción, su análisis del ritmo lo abstrae del contexto social e histórico en que se produce a la vez que obvia la conexión que el texto establece con la guaracha. Más aún, considero que en la novela, no existe un ritmo, sino una multiplicidad de patrones rítmicos cuya interacción produce una polirritmia que, por su parte, es uno de los rasgos sobresalientes en la música caribeña.

Un repaso a los aspectos fundamentales de la guaracha revela, a primera vista, una estructura de llamada y respuesta construida sobre el diálogo que se establece entre un coro y los parlamentos de un solista. A este diálogo se le conoce como montuno. Aunque es difícil precisar con exactitud el momento en que la guaracha asume su forma definitiva, como también ocurre con otros géneros musicales caribeños, María Teresa Linares ha demostrado su origen popular y urbano (29). Su origen popular, añade Linares, está indivisiblemente relacionado con las representaciones teatrales de tipo bufo que se escenificaban en La Habana durante el siglo diecinueve. Entre las obras representadas, se intercalaban canciones, con el objetivo de mantener entretenido al público mientras los actores se cambiaban de vestuario (29). Estas canciones se fueron popularizando hasta desarrollarse en un género con características propias, la guaracha. Pero lo que distingue a este género de otros, es el ritmo rápido, el tono irreverente y paródico que dejaba entrever una clara tendencia a la parodia y la sátira social o política. Era, en fin, una de las expresiones más espontáneas de lo que Jorge Mañach ha denominado el choteo. Un tipo de humor irreverente que desautoriza mediante la parodia burlesca el poder y la autoridad. Dado su carácter irreverente, los periódicos españoles censuraron la propagación de las guarachas. Tal fue el caso de la guabina, canción que en 1801 "El regañón de La Habana" censuró por ser un "ultraje a la conciencia" y una "ofensa a la moral" (Linares, 30). Baste este ejemplo para demostrar que la guaracha aunque no fue un arma política, era considerada una manifestación de resistencia ante la dominación colonizadora española.

De la guaracha, *La gMC* toma el diálogo entre el solista y el coro. Al pasarse al texto, este contrapunto se transforma en la alternación entre las intervenciones del locutor y las de los personajes. Además de este contrapunto estructural, existe otra forma de contrapunto, el que se establece entre la novela y la guaracha del mismo nombre, y cuyos versos se colocan en el cuerpo de los relatos de los personajes. En relación con este tema, Gustavo Pérez Firmat ha comentado acertadamente que el diálogo que se establece entre la canción "La guaracha del Macho Camacho" y la narración principal, guarda una directa correlación con la estrategia que Oscar Hijuelos sigue en *The Mambo Kings Play Songs of Love*, en la cual el mambo, "Beautiful María", se intercala en forma de versos y estrofas en la narración principal (149-150). En la narrativa puertorriqueña, semejante contrapunto se observa igualmente en la novela *Maldito amor* de Rosario Ferré, en la que la danza del mismo nombre sirve de

inspiración para una indagación sobre la sociedad cafetalera finisecular, y en la que, intermitentemente, se insertan estrofas en la narración. Si bien es evidente que existe una clara tendencia a incluir temas musicales en el cuerpo de la narrativa de los autores puertorriqueños y cubanos más recientes, no es menos cierto que ya Alejo Carpentier mucho antes que lo hiciera Sánchez venía desarrollando temas musicales en su narrativa entre las que cabe reseñar *Los pasos perdidos*, *El acoso* y *La consagración de la primavera*, novela basada temática y estructuralmente en el ballet de Stravinsky del mismo nombre. Si menciono esta última novela, no lo hago como ejercicio retórico, sino para indicar que al igual que *La gMC*, *La consagración de la primavera*, se inspira en un texto musical y comienza tomando como epígrafe unos compases tomados del ballet del mismo nombre. Como la novela de Carpentier, publicada en 1979, tres años después de *La gMC*, la novela de Sánchez también comienza con un lema "la vida es una cosa fenomenal. Lo mismo pal de adelante que pal de atrás" (1). La colocación del lema, como la de los compases del ballet en *La consagración de la primavera*, precede al del discurso narrativo, es decir, al inicio del relato como tal. De esta manera, ambos escritores parecen sugerir que antes de la formación de las literaturas nacionales, la música ya había configurado un espacio de expresión propio de profundo arraigo en la cultura popular. Por su parte, Sánchez, que no es un musicólogo como Carpentier pero sí un melómano, ensalza una canción "La guaracha del Macho Camacho" como el antecedente del texto. Un antecedente ficticio ya que la canción "La Guaracha del Macho Camacho" existe solamente en la ficción que el texto propone, a diferencia de lo ocurrido en *La consagración de la primavera*. Más aún, la novela de Sánchez se presenta como una crónica en la que se narra "el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho" ardid que reviste de veracidad la existencia de la canción que inspira la novela (11).

*La gMC* también toma de la guaracha el ritmo rápido y entrecortado característico de la guaracha. Dicho ritmo se logra en el discurso de la novela mediante la repetición anafórica de frases y oraciones. Un ejemplo se encuentra en el mismo título en el que la repetición del sonido "ch" anticipa la cadencia rítmica que gobierna el desarrollo melódico del discurso. Otro ejemplo similar se encuentra en la descripción de que "Vicente es decente y nunca ha tenido un accidente" (36). En esta cita, los acentos caen en la segunda sílaba de Vicente, decente y accidente forman una rima fácil y pegajosa. Además de la repetición de palabras, también se repiten párrafos enteros. Esta operación se aprecia claramente en la siguiente en el relato de Benny: "Frenar a cada minuto lo incomoda, la incomodidad de Benny. Frenar cada minuto lo fastidia, el fastidio de Benny. Frenar cada momento lo revienta. El reventón de Benny" (67). Aquí, las cláusulas, como por ejemplo, el fastidio de Benny, o el reventón de Benny reproduce un patrón repetitivo que sin rimar se asemeja al diálogo de llamada y respuesta característico de la guaracha. Igualmente, esta

operación repetitiva también se extiende a los relatos de los personajes. Cada vez que el texto le da voz a un personaje lo hace repitiendo el último párrafo de su discurso anterior. Así, los discursos de los personajes resultarían enteramente lineales sino fuera por estas interrupciones, de estas repeticiones que le imparten al discurso narrativo una progresión irregular, hacia adelante y hacia atrás. Un tipo de movimiento que más bien parece el vaivén que dibujan los pasos de baile de una guaracha (Rotker 27).

### La técnica del disco rayado o las variaciones de un tema musical

Consciente de que *La GMC* se erige sobre un continuo ir y venir, Sánchez recurre a una metáfora musical para describir el frecuente uso de repeticiones. A tal operación, el autor denomina "técnica de disco rayado" (188). Curiosamente, este término no proviene de Sánchez, sino que fue propuesto por Mariano Feliciano Fabres en el prólogo a la colección *En cuerpo de camisa*. Con esta descripción Feliciano describe la función que en el cuento "Etc.", tiene la intercalación del mismo párrafo en distintos momentos de la narración. "El relato empieza una y otra vez", señala Feliciano, "como en un surco al que regresa seis veces a lo largo de la historia. En cada regreso el narrador le añade información al relato" (xvi). Feliciano concluye que el empleo de esta técnica contribuye a construir el perfil psicológico del protagonista, un mirón cuya única preocupación es observar mujeres.

En *La GMC*, la técnica de disco rayado más que moldear el perfil psicológico de los personajes, alude a la cadencia del discurso narrativo la cual, dado esa sensación de movimiento hacia adelante y hacia atrás, aparenta avanzar dinámicamente. Digo aparenta, porque un detenido examen demuestra que bajo ese movimiento acompasado se esconde lo opuesto, un estatismo, una inmovilidad atrofianete y sofocante muy a tono con el estancamiento provocado por el atasco de tráfico. Asimismo, dicho estatismo se ve hábilmente reforzado mediante la situación pasiva que los personajes asumen en el texto y en la cual todos esperan a alguien o algo. Benny espera encontrar un atajo que le permita correr su Ferrari. El senador anhela llegar a su cita con La China Hereje, la cual, en cambio, le espera con un aire de indiferencia que contrasta con la prisa contenida de aquél.

El tema de la espera no es nuevo en la narrativa sancheana. Ya en el cuento "Memoria de un eclipse", incluido en la colección *En cuerpo de camisa*, se nos presenta a una mujer en espera de una carta de su novio, carta que nunca llega. La reaparición de la espera como núcleo temático, ha llevado a Efraín Barradas y Carmen Vázquez de Arce a plantear que en la obra de Sánchez existe un código interno autorreferencial, una "auto-intertextualidad" como la llama Barradas. Mediante este procedimiento el génesis de la novela *La importancia de llamarse Daniel Santos* se halla en un ensayo del mismo nombre publicado en 1980. Asimismo, esta red de interconexiones se aprecia en el

reciclaje de personajes. Deogracias Castro, un personaje de *La gMC*, aparece en el cuento "Responso para un bolitero de la quince". Más aún, el génesis de la novela se encuentra en el cuento "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos".

Si bien el término auto-intertextualidad describe acertadamente este tipo de conexiones intertextuales, por mi parte, me atrevo a postular que la recurrencia de núcleos temáticos, como la espera, puede interpretarse a partir de una metáfora musical, pero no una metáfora que tenga un sentido negativo, como lo tiene la acuñada por Feliciano. Tildar de disco rayado la narrativa de Sánchez equivaldría a juzgarla como una sucesión de copias sin valor de un texto primigenio. Todo lo contrario, el reciclaje de temas y personajes más que limitar la obra del autor puertorriqueño, la abren a nuevas posibilidades. Este continuo regresar a las fuentes ya trabajadas puede describirse musicalmente, como una secuencia de temas o *leitmotiv* o repetición de un tema específico a lo largo de una pieza musical. Un recurso que no solamente se aprecia en la música popular, como en la guaracha en torno a la cual se erige *La gMC*, y en la que frecuentemente se intercalan en la tesitura del discurso versos de "La guaracha del Macho Camacho", como por ejemplo, "la vida es una cosa fenomenal", sino que en la música clásica, tómese por caso la sinfonía en re menor de César Frank, el regreso al tema principal es el eje alrededor del cual se desarrolla el primer movimiento de la sinfonía.

Con esto no es mi intención asegurar que Sánchez sea un conocedor de la obra de César Frank, pero sí proponer que la presencia del tema musical se observa claramente tanto en un aspecto temático, pero también en la escritura, en el proceso mismo de la redacción que permite entonces establecer todo un código de referencias internas, como antes se reseñó, que le otorgan a la narrativa de Sánchez una continuidad que se manifiesta mediante la repetición de temas, personajes y situaciones. El propio Sánchez declaró en una de sus clases que todo autor tiene un gran tema al que regresa múltiples veces para reciclarlo incluyéndolo en distintos contextos.<sup>2</sup> Este enunciado puede aplicarse perfectamente al proceso de escritura que emplea Sánchez y que parece regresar a una serie de temas los cuales, como en el caso de la mujer que espera, son colocados en otro contexto. Mediante esta operación, el tema extrapolado, como el contexto en que se incluye adquiere una nueva significación.

### La clave como regulación rítmica e ideológica

Demostrado que existe en la narrativa de Sánchez una tendencia a la repetición temática y de personajes, queda por mostrar si en *La gMC* la técnica de disco rayado encierra un ritmo. Además del deje cadencioso que se aprecia en

<sup>2</sup> Esta observación fue pronunciada durante un curso de literatura hispanoamericana dictada impartida por Sánchez en la Universidad de Puerto Rico durante el semestre de invierno de 1986, y en el que participé como estudiante. Tomo de mis apuntes dicha observación.



la repetición de frases, existe una célula rítmica que regula la ordenación de las apariciones de los personajes y las intervenciones del locutor. En la música caribeña, esta célula rítmica es definida como la clave. Concepto que se refiere a la marca producida por un instrumento, también llamado clave, compuesto de dos palos de madera que se golpean intermitentemente. El origen de este instrumento, esencial en la arquitectura del ritmo en los sones cubanos, no es relevante para este ensayo. Sin embargo, la marca que produce, el patrón en forma de clave sí lo es porque es el compás subyacente que mantiene la cohesión de la canción. Es, como dice Ángel Quintero, la ordenación del desenvolvimiento temporal de las melodías y las progresiones armónicas dentro de una concepción no lineal del tiempo" (67). La clave no es ritmo, puesto que las claves son ordenaciones métricas que subyacen toda una composición o un fragmento. Aunque existe ritmo sin clave, en los géneros musicales afrocubanos la clave influye determinadamente la concepción rítmica ya que su carácter ordenador de la métrica no solo regula los distintos ritmos, o la polirritmia. Durante la ejecución de la pieza, la marca indicada por la clave estabiliza las melodías, adelanta las síncopas y organiza la polirritmia. Alejo Carpentier, en *La música en Cuba*, la destaca por ser una "constante escancional", o sea, una regulación del subtexto de la composición. Tan importante es la clave en la evolución de la música afrocaribeña que el etnomusicólogo Olavo Alén ha afirmado "sin clave no hay son" (46).

Siguiendo estas definiciones, *La gMC* cuenta con una clave que ordena el ritmo cadencioso de la narración. En una lectura vertical del pentagrama, cada personaje interviene una vez por ciclo adquiriendo así una clave de  $1/4$ ; mientras que en lo sintagmático, la suma de las intervenciones de cada personaje se traduce en una clave  $4/4$ , es decir, una intervención en cada uno de los cuatro ciclos. Decir que Sánchez reproduce conscientemente la clave de la guaracha sería, sin dudas, caer en una exageración. Primero porque Sánchez no es músico y segundo porque la clave de la guaracha no es de un  $1/4$ , sino más bien un compás  $2/3$ . No obstante, la presencia de dos células rítmicas, matemáticamente explicables mediante la clave, demuestran la interacción polirrítmica. Una interacción que revela una factura similar a la que Fernando Ortiz destacó en su estudio sobre origen histórico de la clave, y que tiene no sólo un sentido organizador, sino que el compás que ésta produce debe escucharse a destiempo. El buen tocador de claves, dice Ortiz, en el primer volumen de la serie *Los instrumentos de la música afrocubana*, debe tocar a contratiempo, a fin de lograr levantar un contrapunto con los otros instrumentos (247). A esta superposición de claves rítmicas, Ortiz la denomina en *Africanía de la música folklórica cubana*, palabra o conversación de ritmos (246). Dicha apreciación, tocar a destiempo, no dista mucho de lo anteriormente indicado sobre la clave como unidades métricas dentro de una concepción no lineal del tiempo. De ahí que la acción de la novela adquiera un sentido cíclico y repetitivo. El narrador no

se contenta con indicar el momento en que se desenvuelve la acción, las cinco de la tarde, sino que constantemente retoma el tema de la hora: "a las cinco en punto de la tarde y son las cinco en todos los relojes" (35), "las cinco de la tarde de miércoles, hoy miércoles" (96), "Las piernas cruzadas en cruz, descruza las piernas, sopla y resopla y abanica sudores, miércoles hoy, tarde de miércoles hoy, cinco pasado meridiano de miércoles hoy" (22). La insistencia en la hora remite a la conjunción temporal, la simultaneidad de la que participan los cinco personajes principales, que desplazándose en distintos espacios urbanos, cohabitan un mismo plano temporal. Esta confluencia sincrónica que el narrador constantemente nos recuerda funciona como una unidad métrica, como los golpes de la clave, una medida que aglutina los relatos de los personajes otorgándoles coherencia narrativa e integrándolos en una red de parentescos y relaciones filiales y amorosas.

La implementación textual de una clave rítmica no implica que Sánchez reivindique mediante la guaracha un folklorismo literario, como el que en su momento cultivara Abelardo Díaz Alfaro. Ni tampoco que busque recuperar un costumbrismo, como lo hiciera Antonio Pedreira con la danza en su *Insularismo*. Por el contrario, Sánchez se distancia de estos escritores tanto ideológica como estéticamente. Si para Pedreira, la danza encarna un resabio de la influencia española, un baile de salón predominantemente aristocrático, para Sánchez la guaracha representa lo bajo, lo chabacantemente popular. En otras palabras, lo opuesto a la danza. Según Sánchez, en *La importancia de llamarse Daniel Santos*, la guaracha contrasta con el bolero por ser "Inquieta por definición, huidiza si la persiguen, como el fuego fatuo, incisiones prontas a las vueltas, acumulaciones eróticas que se esfuman mientras se formalizan: ahí está la guaracha". Para más adelante añadir que "La guaracha abre el cuerpo, autoriza el desplazamiento, muestra en diligentes remeneos las partes más deseables, los tramos a humedecer, los estrechos a despulpar" (104). Contiene la guaracha un sentido erótico y evasivo que en nada se asemeja a la idealización que Pedreira elaborara sobre la danza. Otro elemento separa a Pedreira de Sánchez: Para el primero la danza es un fenómeno que define exclusivamente el alma puertorriqueña, mientras que para Sánchez, la música popular, y más específicamente el ritmo, encierra una proposición unificadora: "Es en estas guarachas y rancheras", dice Sánchez en el artículo, "Rumba de salón", "donde parece radicar el posible elemento de cohesión para nuestros pueblos dispersos y dispersos por sus respectivas aventuras históricas" (85). Esta interpretación de la canción como elemento de unidad continental, coincide con la Antonio Benítez Rojo propone en un intento de autodefinition sistemático de las dinámicas sociales del Caribe. Según Benítez Rojo, en las Antillas la presencia del ritmo trasciende lo musical, para convertirse en un metarritmo que modula y afecta todas las manifestaciones artísticas así como la comida e incluso la manera de andar, y en la expresión corporal (16).

Sánchez parece coincidir con Benítez Rojo en cuanto al carácter vinculante del ritmo. Para ambos, el ritmo opera como un prisma, un lente que plasma "una visión del mundo", como nos recuerda Octavio Paz (59). O lo que es lo mismo, el ritmo es inseparable del contexto espacial en el que se produce. Por ello, Sánchez logra reconstruir eso que Vicente Francisco Torres, citando a Alberto Dallal, llama el *dancing*, y que viene a ser la captación de la atmósfera del bar en el que "se bebe, se alardea, se platica" (57). Aunque el ambiente que describe la cita es más propio de *La importancia de llamarse Daniel Santos* que de *La gMC*, de la que se excluye el bar y otros espacios marginales de intercambio público, me interesa, no obstante, destacar los pormenores del proceso de espacialización rítmica. Incluido en la estética del *dancing*, está la oralidad, la viveza de los diálogos que en estos lugares se generan y que Sánchez logra captar tan vívidamente. Una oralidad que como el mismo Sánchez comenta en una entrevista con Julio Ortega, no cumple una función documental, sino que es el producto de la filtración de los materiales usados por el autor, una destilación que produce lo que el autor llama la "veracidad auditiva" (238). Esta veracidad auditiva se logra mediante la incorporación de expresiones populares que, como el caso de Benny, le imparten un sentido coloquial a su discurso: "O sea papi, que si tú haces una pista bien hecha donde la juventud pueda envenenar sus paletas con un millaje tipo Marisol Malaret: puertorriqueña Miss Universo hasta gloria nacional por decreto de la Barbizon School of Modelling" (125). Más que las referencias a la cultura popular (Marisol Malaret), la veracidad auditiva en esta cita radica en la capacidad de Sánchez de captar el discurso espontáneo, la jerga de un sector de la juventud puertorriqueña. Mediante esta veracidad auditiva, Sánchez reescribe los juegos léxicos e idiomáticos del habla cotidiana, los cuales generan una prosa humorística, chispeante, tan irreverente y tan lúdica como la que Linares señalara en su descripción de la guaracha. Decir que Sánchez escribe sus relatos a partir de la veracidad auditiva equivale a decir, como lo ha hecho Efraín Barra-das, que la obra de Sánchez se escribe en puertorriqueño. Y también se escucha en puertorriqueño, puesto que una lectura en voz alta del texto, recalca la cadencia rítmica de una prosa llena de regionalismos (combinados con expresiones cultas y múltiples referencias metaliterarias) a la que se adscribe la gesticulación facial, los movimientos de las manos y la espontaneidad de su articulación, en fin, ese metarritmo del que hablaba Benítez Rojo y que un conocedor del modo de hablar del caribeño se podrá imaginarse fácilmente.

### **El carnaval puertorriqueño: Una visión crítica de la sociedad insular**

Proponer el ritmo como discurso metatextual puede parecer una forma de reduccionismo cultural. Una manera frívola de simplificar la complejidad de la sociedad caribeña a una ecuación que no toma en consideración los conflictos de clases, ni los apremiantes problemas sociales ni económicos. Sin

embargo, tal interpretación pecaría asimismo de simplista, puesto que el interés de Sánchez no es trivializar la complejidad del desarrollo histórico del Caribe, sino, lo contrario, adentrarse, mediante la música popular, en las particulares culturales de cada pueblo. Más aún, la apropiación literaria de estos elementos revela un acto de canibalización, o sea, un proceso antropofágico en el que distintos códigos culturales integran en un producto sincrético. Los orígenes de esta canibalización, según Emir Rodríguez Monegal, se encuentran en el brutal proceso de asimilación y transformación operado en Hispanoamérica en donde lo europeo, lo indio y lo africano, se fundieron para formar manifestaciones artísticas híbridas (407). Este proceso explica la tendencia a la carnavalización en la literatura, puesto que ésta es en sí misma una operación caníbal de reconversión. Estas operaciones en ningún lugar del Nuevo Mundo se materializaron tan marcadamente como en el Caribe. En lo musical, como ya se mencionó, tal sincretismo produjo la guaracha, hija del cruce entre lo negro y lo hispano. En lo literario, la canibalización define un proceso de apropiación y transformación. No debe entonces extrañar la tendencia al uso de la intertextualidad que prolifera no sólo en la obra narrativa de Sánchez, pero también en las de Cabrera Infante, Edgardo Rodríguez Juliá, por mencionar algunos.

*La gMC* participa de esta canibalización mediante la inserción del discurso musical en la textura del discurso narrativo. Un segundo elemento que demuestra la tendencia a canibalizar el texto, es la óptica carnavalesca que Sánchez usa para acercarse al examen de la sociedad puertorriqueña urbana. La estética carnavalesca se distingue, como lo ha demostrado Bakhtin por enfatizar los placeres terrenales, la bebida, la comida, el sexo, y lo escatológico, paradigmas que el crítico observó en el carnaval renacentista. No hay que olvidar, sin embargo, que en la interpretación ofrecida por Bakhtin el gusto por los festines y por lo erótico está ligado a una política regeneradora del cuerpo. Estos placeres, dice el crítico ruso, forman parte de un ritual en el que la muerte y el nacimiento "are not an absolute beginning an end but merely elements of cotinuous growth and renewal" (88). Por su parte, *La gMC* comparte con el carnaval bakhtiniano, la tendencia a destacar el gusto por los placeres materiales, pero la política del cuerpo que se ofrece en el texto, más que adscribirse a la interpretación regeneradora que propone Bakhtin, se plantea como fines en sí mismos. La obsesión de Reinoso por el sexo y el gusto de La China Hereje por comer y beber no contiene un significado simbólico religioso. Son manifestaciones de una actitud vital, un gusto por lo inmediato, por lo terrenal que nada tiene de regenerador. Por el contrario, el interés por destacar lo vulgar responde a lo que el autor ha denominado la estética de lo soez. Aproximación teórica con la que Sánchez define el poder transgresor de lo vulgar, que se afirma a sí mismo como "discurso de ruptura", una poética que digiere "la cursilería y que se ancla bajo las formas de lo fino para proponer lo grosero

como valor por su valor propio (14). Por ser un acto de carnavalización de lo culto, y por describir una conducta ante los convencionalismos de las formas, la estética que plantea Sánchez rebasa su aplicación narrativa. Baste recordar, según se adelantó, que los periódicos de La Habana, a comienzos del siglo 19, censuraron el contenido paródico y lúdico de la guaracha por atentar contra la moral ciudadana. Sirva este dato para constatar que antes de la formación de la literatura puertorriqueña, antes de que ésta desarrollara una conciencia nacional de sí misma, para lo cual se ha propuesto la publicación de *El gíbaro*, de Manuel Alonso en 1849, años antes de la publicación de este texto fundacional, la música en el Caribe ya cumplía una función transgresora que habría encajado perfectamente en la estética de lo soez que Sánchez apunta.

Evidentemente la novela de Sánchez no fue censurada como lo fue *La guabina* en 1801, pero el sentido paródico y burlesco de aquélla se mantiene en *La gMC*. Sin embargo, este sentido burlón encierra una agresiva denuncia de la enajenación social de que la que participan los personajes, más pendientes a ensalzar o criticar *La guaracha del Macho Camacho* que de despertar una conciencia social. Tomados en conjunto, los personajes componen un microcosmos de la sociedad puertorriqueña, con representantes de la burguesía, Vicente Reinoso, su esposa Graciela Alcántara y su hijo Benny, y los de la clase obrera, como lo son Doña Chon y La China Hereje. En su evaluación crítica de la sociedad nacional, Sánchez evita reducir los sectores obreros a la categoría de víctimas inocentes de un capitalismo exacerbado. Aunque existen ejemplos que demuestran conflictos de clase tanto los estratos burgueses como los obreros promueven un clima enajenante y enajenador que Sánchez vincula directamente a la condición de colonia estadounidense que caracteriza la realidad social y política puertorriqueña. Aunque el problema de la identidad política nacional ha sido un tema dominante en la literatura insular, Sánchez aborda la complejidad de esta condición evitando una caracterización simplista de las relaciones de poder. Así como tanto el sector obrero como el burgués fomentan con su actitud escapista un clima atrofiante, la relación colonizador colonizado se presenta en la novela como un proceso interno, en el que los mismos puertorriqueños reprimen los movimientos independentistas. Tal es el caso de Benny, que junto a sus amigos, coloca una bomba en la Universidad de Puerto Rico porque esta institución está llena de "fupistas", nombre de los militantes de una organización estudiantil abiertamente izquierdista, a los que Benny desea "pisarlos como cucarachas" (120).

Si bien el atentado de Benny es un claro ejemplo de una acción represiva producto de un explícito deseo de erradicar los movimientos anticoloniales, quizás sea el atasco el ejemplo más ilustrativo de la condición que vive el país. Es el tranque automovilístico el núcleo espacial y temático sobre el que gira la novela, el *leitmotiv* principal al que vuelve una y otra vez el relato. Por contar con un sentido aglutinante, en el que convergen en el mismo punto una gran cantidad de autos, el narrador lo describe como un pentagrama:

un pentagrama el aro de la bocina en el que Benny apunta una combinación suprema de notas, la mano agotada de salir del Ferrari a deshilacharse como bandera que remite a señales interrogativas: interrogaciones que balbucean unos cuantos qué carajo pasa allá adelante: pero esta vez la guaracha del Macho Camacho parece pesámica, oída como miserere, oída como maitín, oída como kyrie eleisión: salsa eclesiástica ejecutada a las cinco de la tarde de miércoles, miércoles hoy. (73)

En este pasaje, el pentagrama viene a ser una representación concreta del estruendo de bocinas sonando al unísono. Como referencia metafórica el pentagrama no indica la progresión diacrónica de los personajes, sino más bien la interacción sincrónica de ruidos, que no música, en un espacio común (el atasco). La referencia al pentagrama reviste entonces un sentido opresor, las líneas paralelas de autos que forman el atasco forman la imagen del pentagrama, pero en este caso, es una imagen claustrofóbica de la que no hay salida y que provoca exasperación y desesperación. Si el pentagrama facilita el fluir de la escritura musical, la referencia que hace del atasco un pentagrama adquiere entonces un sentido anti-musical. Es el ruido, la conjunción ruidosa de bocinas, motores, e insultos, lo que forma un coro polifónico con un ritmo que más que armonioso y ordenado asume proporciones disonantes. En un plano simbólico, convertir el pentagrama en modelo integrador refuerza el carácter negativo del estancamiento social que conduce al país lentamente hacia la desintegración o la muerte, hecho que se consuma cuando Benny atropella al Nene en la última escena de la novela. Considero incluso que la referencia al pentagrama y a la conjunción polifónica de sonidos es emblemática de la novela. De la misma manera que en el atasco convergen las bocinas, la interacción de los personajes forma un coro de voces polifónicas. Un coro simétricamente ordenado, en el que cada personaje participa el mismo número de veces, pero cuyo producto sinfónico resulta en una melodía disonante, cuyas voces hablan sin escucharse entre sí. El único diálogo "real" lo mantienen La China Hereje y Doña Chon y éste es interrumpido cuando Benny atropella al Nene, escena con que concluye la novela. Entonces, no deja de ser irónico el que la abundancia de ruido tape la falta de diálogo y comunicación efectiva entre los personajes. Dicho en otras palabras, *La gMC* es una novela estruendosa, en la que se acumulan los ruidos, la radio se yuxtapone a las bocinas a las que se suman los gritos de la gente indignada por estar atrapada en el ataque de tráfico. La cita de Carpentier, "El Caribe suena", que luego Sánchez recogerá en su artículo "Las señas de identidad", se aplica adecuadamente a *La gMC*. Pero en la novela lo sonoro cancela el diálogo. Sonamos pero no escuchamos.

Esta preocupación por recalcar el ruido no es incompatible con lo dicho anteriormente sobre el ritmo en la novela. Con esto no quiero decir que exista un ritmo interno en el estruendo ocasionado por las bocinas. Al igual que los personajes interactúan como un coro, las bocinas, los gritos de los personajes, el volumen de las televisiones, las histéricas intervenciones del locutor son precisamente, otro nivel de orquestación, un anti-ritmo, en el que la disonancia

parece ser el denominador que los integra. Mediante la incorporación del lenguaje musical al texto, y mediante la yuxtaposición de sonidos tan evidente en la descripción del atasco antes comentada, Sánchez le imprime al texto una dimensión acústica sin precedentes en la literatura puertorriqueña. Este exceso de ruido, además de constatar la aglomeración característica de las ciudades industriales, es el pretexto que le permite a Sánchez denunciar la participación de los medios de comunicación en la producción de una sociedad enajenada y escapista que encuentra en *La guaracha...* el sedante colectivo. En relación con este tema, Sánchez ha declarado que su función de escritor está condicionada por el medio social en que produce y enmarca su obra literaria: "Testigo de los medios, predicador de las culpas, confesor, cronista de la miseria y el esplendor colectivos, oráculo y reló. Colonizador a pesar suyo, su vida transcurre en la contemplación y denuncia de la afrenta: cada momento un fresco" (citado en Figueroa: 1; subrayado nuestro). La situación política de la isla impone en el escritor una mirada crítica. El producto de esa mirada es, entonces, una serie de frescos urbanos. Puede decirse que Sánchez en *La gMC* no enseña escuchar los ruidos de la ciudad, pero también a verlos. Si Sánchez traduce visualmente cada instante en un fresco, entonces, *La gMC* puede interpretarse como un gran mural compuesto de pequeños frescos, que el lector observa mientras escucha en una radio *La guaracha del Macho Camacho* tocada en ritmo de clave.

Fernando Feliú  
Universidad de Michigan  
Dearborn

### OBRAS CITADAS

- Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1982.
- Alén, Olavo. *De lo afrocubano a la salsa. Géneros musicales en Cuba*. Hato Rey: Cubanacán, 1992.
- Alonso, Manuel. *El gíbaro. Cuadro de costumbres de la isla de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura, 1988.
- Aparcio, Frances. "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos en la nueva narrativa puertorriqueña." *Revista Iberoamericana* 162-163 (1993): 73-89.
- Bakhtin, Mikael. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington:

- Barradas, Efraín. *Para leer en puertorriqueño: Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1981.
- Benítez Rojo, Antonio. *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective*. 2ª edición. Trad. James E. Maraniss. Durham: Duke University Press, 1996.
- Beethoven, Ludwig van. *Sinfonía número 3. La Eroica*. Nueva York: RCA, 1975.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- . *El acoso*. Buenos Aires: Editorial J. Álvarez S. A., 1966.
- . *Los pasos perdidos*. México: Ibero Americana de Publicaciones, 1953.
- Ferré, Rosario. *Maldito amor*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1988.
- Figueroa, Alvin Joaquín. *La prosa de Luis Rafael Sánchez: texto y contexto*. Nueva York: Peter Lang, 1991.
- Hijuelos, Oscar. *The Mambo Kings Play Songs of Love*. Nueva York: Farrar, Strauss, Giroux, 1989.
- Linares, María Teresa. *La música popular*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- Mañach, Jorge. *Indagación sobre el choteo*. Miami: Mnemosyne Pub., 1969.
- Quintero Rivera, Ángel. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Sachs, Curt. *Rhythm and Tempo. Study in Music History*. Nueva York: Columbia University Press, 1953.
- Ortega, Julio. *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. 237-243.
- Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana*. Vol. 1. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952-55.
- . *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana: Editora Universitaria, 1952.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Río Piedras: Editorial Edil, 1985.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen. The Cuban American Way*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Carnaval / antropofagia / parodia". *Revista Iberoamericana* 108-109 (1979): 401-412.
- Rotker, Susana. "Claves paródicas de una lectura nacional: *La guaracha del Macho Camacho*." *Hispanamérica* 60 (1991): 23-31.
- Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: La Flor, 1976.
- . "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos". *Amaru*, 11 de diciembre de 1969: 74-77.
- . "Apuntación mínima de lo soez". *Literature and Popular Culture in the Hispanic World. A Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Gaithersburg: Hispanamérica / Montclair State College, 1981. 9-14.



- . *En cuerpo de camisa*. 5ª edición. Río Piedras: Editorial Cultural, 1990.
- . *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hannover: Ediciones del Norte, 1989.
- . "Las señas de identidad". *La guagua aérea*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1994. 41-45.
- . "Rumba de salón". *Página Doce*. 6 de septiembre de 1992. 8.
- Stravinsky, Igor. *La consagración de la primavera*. Nueva York: RCA, 1968.
- Tineo, Gabriela. "Ritmo-palabra-encuentro en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez." *Celehis*, 1 (1991): 167-173.
- Torres, Francisco Vicente. *La novela bolero latinoamericana*. México: Universidad Autónoma de México, 1998.
- Vaquero, María. "Interpretación de un código lingüístico: La Guaracha del Macho Camacho." *Revista Estudios Hispánicos* 5 (1979): 27-69.
- Vázquez Arce, Carmen. *Por la vereda tropical. Notas a la cuentística de Luis Rafael Sánchez*. Buenos Aires: La Flor, 1994.