

UNA NOVELA ESCRITA EN PUERTORRIQUEÑO:  
LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO  
DE LUIS RAFAEL SANCHEZ\*

*Introducción.* Indiscutiblemente *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez es el acontecimiento literario del año. La dificultad para conseguir un ejemplar confirma el éxito de venta y las múltiples reseñas aparecidas en la prensa diaria, la reacción de una crítica que no ha esperado a expresarse en informes, tesinas y memorias doctorales. Pero lo más revelador es la reacción del público no especializado que se ha dejado oír en la sección *La Voz del Lector* del periódico "El Mundo" y que dice así en carta publicada el día 17 de agosto de 1976:

Acabo de terminar la lectura del nuevo libro de Luis Rafael Sánchez, lectura que deja un amargo sabor, por no decir consternación o lástima al ver a lo que ha llegado el escritor de hoy por vender su libro. Eso, no tiene más explicación que el concepto de libros-taquilla.

El contenido de *La guaracha del Macho Camacho*, es lo más indecoroso que había leído nunca. El autor, que comenzaba a hacer un nombre, destruye su prestigio en una forma lamentable. Nada hay interesante en todo el libro. No hay un tema a seguir. Es un libro sin razón de ser, forzado, solamente para desafiar una sociedad entera en el más descarnado alarde de vulgaridad, de mal gusto.

Es lamentable que no haya salido una crítica dura censurando al joven escritor por su falta de respeto al lanzar a la luz pública una literatura tan malsana.

*La mirada* de René Marqués, duramente criticada por maestras de la Universidad, se queda pequeña al lado de *La guaracha del Macho Camacho*. Por si fuera poco lo que cada página de la ordinaria obra ofrece, termina el libro con una frase del peor gusto, irrespetuosa para la religión, para la sociedad: para todo.

Los que estamos hechos, leemos esa literatura para poder valorar a lo que han llegado algunos escritores, pero la juventud que principia a formar sus gustos literarios, puede ser víctima de una obra de esta naturaleza.

Como puertorriqueño, y muchos que lo han comentado conmigo están de acuerdo, me avergüenza *La guaracha del Macho Camacho*.

Y yo me alegro, porque ese es uno de los objetivos de la obra, hacer que los puertorriqueños se avergüencen de su triste realidad, de su indiferente actitud frente a ella. Respondí *La guaracha...* a objetivos katárticos semejantes a los que mueven a obras clásicas del teatro y el cine como lo son

---

\* Texto de una conferencia dictada bajo el auspicio de la revista Sin Nombre el día 20 de septiembre de 1976 en Casa Blanca, San Juan de Puerto Rico.

*Who's afraid of Virginia Woolf* o *Last tango in Paris*, en las que sus autores cumplen la labor de un exorcista en el aquelarre institucionalizado por el sistema.

Siempre que de moralidad en el arte se trata recuerdo la cita de Baudelaire que Ernesto Sábato recoge en su libro *El escritor y sus fantasmas*<sup>1</sup> bajo el acápite *Los que hablan de inmoralidad* y que traduzco libremente:

“Todos los imbéciles de la Burguesía que pronuncian sin cesar las palabras: inmoral, inmoralidad, moralidad en el arte y otras necedades me hacen pensar en Luise Villedie, puta de cinco francos, que al acompañarme en una ocasión al Louvre, a donde jamás había ido, se empezó a sonrojar, a cubrirse el rostro, y tirándome a cada instante de la manga, me preguntaba delante de las estatuas y los cuadros inmortales cómo podían exponer públicamente semejantes indecencias.”

Hay, a mi mejor entender, dos acercamientos posibles a esta primera novela de Luis Rafael Sánchez: desde el movimiento internacional, llamado “boom” hispanoamericano, y desde la perspectiva interna de su propia creación en consonancia con el quehacer literario isleño. Desde la primera perspectiva esta novela primera del dramaturgo y cuentista puertorriqueño entra de lleno no en el “boom” de la avalancha comercial editorialista, sino en el post “boom” de la novela hispanoamericana actual. Como la generación más joven de novelistas —Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, por más de una razón— aquí vemos planteado en puertorriqueño el juego con “el problema del lenguaje”. Como en sus compañeros hay en él una lucha que es a la vez deleitosa fruición de paladear palabras, de retorcerlas, inventarlas, inventarlas, lanzarlas como agresión y recogerlas como reto al ingenio, la sensibilidad y la denuncia. Es el juego de ingenio barroco, juego con las palabras, que atinadamente trajo Miguel Angel Asturias y que finalmente concluía en la vacía jugarreta de la jitanjáfora.

Pero me interesa mucho más este ensayo definitivo de Luis Rafael Sánchez por lo que intenta decir *en puertorriqueño*, desde lo puertorriqueño y para los puertorriqueños. Creo percibir en su novela no sólo una creación de primerísima calidad, culminación madurísima de su arte narrativo, sino el testimonio mejor integrado a nuestra realidad actual. Si en los archivos del porvenir quisieran saber lo que era el *Puerto Rico 1975*, si allí quisieran registrar de algún modo ese contradictorio y estridente, trágico y eufórico, vivir puertorriqueño, nada mejor para conservarlo que *La guaracha del Macho Camacho*.

Hace algún tiempo, requerido por el trabajo del salón de clases, mientras estudiaba *La pasión según Antígona Pérez*, me leí cuidadosamente algunas obras de teatro de Luis Rafael Sánchez y sobre todo su libro de cuentos *En cuerpo de camisa*. Ya entonces me llamó la atención el estilo y sobre todo el tono de estas narraciones. Notaba en ellas una intención muy clara, muy explícita, de alejarse del lirismo narrativo; ni siquiera nos dejaba en sus relatos —esa cualidad que entonces consideraba un *sine qua non* de toda narración— regodearnos y envolvernos en el mundo de ficción. Hay una nota

áspera, estridente, que nos obliga a disfrutar del relato *desde acá*, una objetividad dramática que no nos permite entrar en el escenario, sino mirar como espectadores desde la platea. No son narraciones cómodas, deleitosas; son inquietantes, manejadas con magistral internacionalidad en todos sus recursos.

Un cuento como *Que sabe a paraíso*<sup>2</sup> nos envuelve desde su primera frase en una especie de acertijo intelectual, con frases reiterativas, circundantes, con recursos muy semejantes al verso, pero con una estridencia tal que no nos permite el remanso lírico. Es prosa de ritmo obcecante, a veces con similitudencias o rimas, pero nunca deleitosamente lírica, ni descansadamente narrativa. Este estilo, claro está, es el más atinado y un acierto extraordinario para la presentación del mundo envolvente e hiperestésico de la droga que nos presenta el relato. Cada sensación, cada valoración, cada percepción está presentada en grado superlativo, no hay línea ascendente, gradual, de tensión, sino que desde el primer momento nos pone a mover en el ritmo acelerado y obcecante de un torbellino de imágenes.

El estilo abiertamente antipoético, crudamente áspero y estridente de varios de esos relatos revelaba un magistral apartamiento de los estilos consagrados por la cuentística puertorriqueña más lograda, pero a su vez me parecía muy moderno, muy actual, muy de hoy. Tenía algo que resultaba un poco repelente e incómodo desde la posición holgada y sacralizada de la tradición, de lo establecido. Concebí en ese momento la idea de escribir sobre los cuentos de Luis Rafael Sánchez y rápidamente bosquejé los apartados más significativos que debía tener el trabajo: 1. Después de la generación del '45; 2. En el "postboom" de la novela hispanoamericana; 3. Palabras, palabras, palabras o el juego con "el problema del lenguaje"; 4. La estridencia: un rasgo del estilo o un gesto en boricua; 5. La salsa: patetismo, ingenio, lujuria; 6. Del "mapeye" a la salsa: De Lloréns a Palés y de Abelardo a Wico.

La aparición del relato *Responso por un bolitero de la 15<sup>a</sup>* en las páginas de *Zona: Carga y Descarga* y un fragmento de *La guaracha del Macho Camacho* en *Avance*,<sup>4</sup> vino a corroborar muchas de esas inquietudes previas y anoté al margen del plan anterior estas observaciones: 1. Mitos y estructuras mentales del Puerto Rico actual: mitos locales e internacionales; 2. El mito: tipo de validez interpretativa no representativa; no es sociológico, sino antropológico; más estructuralista que marxista; 3. Estación WICO: estridencia, sostenido matiz alto, no hay caídas, produce aturdimiento de los sentidos; ritmo, frases, temas, palabras, imágenes que se repiten; movimiento, a pesar de la aparente falta de acción el movimiento es sostenido; euforia: ¿rítmica?, ¿descubrimiento de las claves de una realidad?, ¿estilo hallado al

1 E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963, p. 180.

2 L.R. Sánchez, *En cuerpo de camisa*, Río Piedras, Puerto Rico, Antillana, 1971, p. 9-15.

3 *Zona: Carga y Descarga*, San Juan de Puerto Rico, nov.-dic. 1972, I, no. 2, p. 8-10.

4 8 de abril de 1974, II, no. 89, p. 32-35.

fin? , ¿auténtico regocijo? .

Cuando hace casi dos años pudimos leer por primera vez la novela *La guaracha del Macho Camacho* nos sorprendió agradablemente ver allí en forma concreta lo que hasta ese momento había sido mera intuición: el título caía dentro de los términos de la "salsa" y el personaje que le da unidad a todo el relato no es otro que un locutor de radio, evidentemente de la radioemisora WICO.

1. *Un acierto de tono y estilo: la sala.* Los que hayan disfrutado alguna vez de la charla deleitosa y sazónada de Luis Rafael (Wico) Sánchez reconocerán inmediatamente su estilo al leer *La guaracha del Macho Camacho*; ninguna de sus obras está tan cerca de lo que él es realmente. La novela no es para ser leída, es para ser escuchada. Está dicha en tono exagerado de un locutor, de un "disc jokey", o de quien cuenta un chisme que le fascina o narra una aventura picante. Tiene la grandilocuencia barroca y el poder sugestivo e insinuante de la propaganda comercial, del retoricismo modernista de nuestros abogados y políticos pasados. Es la lengua a todos sus niveles: es la lengua de la tertulia ingeniosa, bohemia, familiar, farmacéutica o de botica, de ayuntamiento municipal o despedida de duelo que se nos pierde y que de alguna manera aquí se rescata. . . Hay un gusto por la palabra, los juegos de palabras o la frase ingeniosa, creadora, crítica o corrosiva. Está dicha en guasa o *en joda*, hace caricaturas y críticas, pero con una inmensa admiración por el ser humano y sus grandes pequeñeces. . .

De entre los materiales publicados por el autor en los últimos años hay dos artículos que me parecen realmente esclarecedores, iluminadores y claves para la mejor interpretación de la novela y de lo que se propuso hacer con ella. De *Escrito en puertorriqueño: La generación o sea*<sup>5</sup> y *Literatura puertorriqueña y realidad colonizada*<sup>6</sup> hemos escogido dos fragmentos que nos parecen altamente sugestivos por apuntar al doble interés que ofrece *La guaracha*. . . desde el punto de vista de su contenido y de su forma: realidad puertorriqueña y estilo. Muestran ambas citas la alta conciencia creadora de Luis Rafael Sánchez, su responsabilidad frente a la realidad puertorriqueña desde su posición de artista y su deseo de transformarla y trascenderla en arte a través del uso consciente del lenguaje.

En el acopio, la selección y el inventario de las palabras que totalizan la pertenencia individual lo que se hace es acopiar, seleccionar e inventariar nada menos que la idea misma de la vida y, a su vez, las involuciones y las revoluciones que la configuran: en toda palabra se concreta una experiencia de rigor social que nos impone y expone, toda palabra nos fecha, taxativamente, en la moral. Fecha y ficha plenamente complementadas por la simple manifestación del pensamiento más simple.

Puesto al trabajo de crear, porque de trabajo dedicado se trata y no de una

<sup>5</sup> *Claridad*, San Juan de Puerto Rico, 23 de enero de 1972.

<sup>6</sup> *Claridad*, San Juan de Puerto Rico, 20 de noviembre de 1974.

escurridiza e inoperante inspiración, el dramaturgo, el escritor, el artista puertorriqueño, se convierte, aspira a convertirse, quién lo duda, en un impugnador militante, en un aguafiestas confeso. Por eso, el material artístico que utiliza para dar cuerpo y carácter a su obra es uno de efecto corrosivo. Efecto corrosivo en el sistema, efecto corrosivo en la sociedad, efecto corrosivo en la época, efecto corrosivo sobre una condición política de la que se ausenta toda dignidad. Arte corrosivo para demoler las mentiras que nos sostienen, arte corrosivo para dinamitar las paredes engañosas que nos limitan. Corrosiva la utilización del humor que desinfla y hiere, humor y relajo y guachafita con capacidad de socavar la broma oficial de nuestra libertad oficial. Corrosiva la disposición a librarnos de los embelecocos mayores y menores. . .

Ahora, para mí el acierto mayor de la creación de Luis Rafael Sánchez en *La guaracha del Macho Camacho* es el haber ajustado todo lo anteriormente expuesto a la tónica, melodía, ritmo de un tipo de música que dentro de nuestro repertorio musical es el más revelador de la *burundanga* cultural, social, política y económica que se vive actualmente en Puerto Rico: *la salsa*. Y ¿qué es la salsa? A todos nos ha ensordecido en un momento determinado; en algún momento la hemos rechazado, como Graciela Alcántara y López de Montefrío, porque nuestra sensibilidad no tolera esa música "orillera, repulsiva, populachera", pero como ella tenemos que aceptar que ha cobrado la solidaridad humana de un himno; pero en algún momento también, inconsciente y suprepticamente nos ha ganado su ritmo y hemos repetido sin casi saberlo, como el Senador Vicente Reinoso, una de sus frases, una de sus melodías.

¿De dónde vino la salsa? *De donde son los cantantes*: de Cuba. Su origen está en el son cubano, en la guaracha cubana y su desarrollo pleno se produce en Nueva York, después de la Revolución Cubana, en perfecto maridaje con los boricuas y en abierta fusión y competencia con el rock norteamericano, la música soul y el jazz. A los conjuntos y charangas cubanos —congas, bongós y timbales, maracas y cencerros, trompetas, flauta y piano— ha venido a incorporarse la moderna instrumentación sonora electrónica de la música norteamericana y la representación y reproducción en discos de esta música con "salsa picante" se ha convertido en el negocio lucrativo de varias entre el continente y la Isla, la salsa llegó para quedarse. Tradición y modernidad, cubanos, puertorriqueños y judíos, deleite y comercialización, posee la salsa todos los atributos característicos de los fenómenos culturales del Puerto Rico de hoy.

Pero no nos engañemos, esta música "populachera" alcanza por momentos un manejo altamente elaborado, magistral, rayano en el virtuosismo instrumental aprendido de los más ilustres maestros de la música de todos los tiempos: Bach, Mozart, Beethoven. . . Y ahora ha venido a unirse también la música del Brasil.

Si la escuchamos con algún detenimiento nos encontramos con que en ella se funde el frenesí rítmico de la música afroantillana con la estridencia enloquecedora y obcecante de los instrumentos electrónicos del rock. La

repetición reiterativa de un ritmo, de un tema, de una melodía, de una frase, enriquecida por variantes instrumentales, por alternados juegos de percusión, la utilización casi mecánica de la voz desgarrada y patética de los cantantes, hace de la salsa una música envolvente, estridente, anestésica, embriagante y frenética que se corresponde fracamente con los efectos del sexo, el alcohol y los estupefacientes. Es refugio y paraíso del hombre contemporáneo que busca desesperadamente la enajenación por miedo a la realidad, por miedo a la conciencia, por miedo a la libertad.

El seleccionar la salsa como estilo para la revelación y la denuncia, la recreación corrosiva de la realidad puertorriqueña conlleva el haber renunciado a la música triste y llorosa, a pesar de su aparente alegría de movimiento, de nuestro folklore musical campesino: el mapeyé. Renuncia Luis Rafael Sánchez a una larga tradición de la narrativa puertorriqueña, que pesimista y derrotista, se acercaba a la presentación de nuestro acontecer histórico. Lo que tiene la salsa de magistral juego de ritmos y de humor, le permite al escritor una perspectiva más lúcida y objetiva de esa realidad, libre ya del llanto patético ante la encerrona colectiva. El humor no es nuevo entre nosotros; contamos con casos excelentes en Nemesio Canales, Luis Llórens Torres, Luis Palés Matos, Emilio S. Belaval; y de ese acierto puede que surja la euforia crítica caricaturesca de Luis Rafael Sánchez.

En él hay un consciente apartamiento del lirismo tradicional con el que el escritor puertorriqueño se ha acercado a su realidad. El *pendejismo literario* ha dado paso a un planteamiento más objetivo a través del humor y, curiosamente, los recursos poéticos de la lírica aparecen recurrentemente, pero en sus aspectos formales. Corroborar la idea de Carlos Bousoño de que la poesía y el chiste se valen de idénticos recursos, que varía únicamente la intención y mientras una responde a la sensibilidad y el sentimiento, el otro apela a la inteligencia. Es, pues, una actitud mucho más inteligente y avizora, y promete una visión mucho más optimista y trascendente de nuestra realidad y de nuestro futuro histórico de pueblo. Me parece una posición mucho más madura y cabal frente a la realidad que es Puerto Rico.

2. *La composición o estructura de la obra.* Son múltiples las posibilidades de análisis que ofrece *La guaracha del Macho Camacho*; se trata de una novela breve, pero densa, a pesar de la aparente simplificación que trae consigo la repetición envolvente de palabras, frases, actitudes, caracterizaciones, escenarios. . . Entre la rica veta de interpretaciones hemos seleccionado dos, por parecernos las más reveladoras del apuntado estilo de salsa: la estructura o composición de la novela a través de la mujer que espera y con quien aprendemos a leer la novela y el locutor-narrador, franco fanático y barroco comentarista de *La vida es una cosa fenomenal*.

La novela tuvo su origen en un cuento que con el título de *La guaracha del Macho Camacho (y) otros sonos calenturientos*<sup>7</sup> apareció en el número, organizado por Mario Vargas Llosa y dedicado en parte a Puerto Rico de la

<sup>7</sup> *Amaru*, Lima, diciembre 1969, no. 11, p. 74-77.

revista peruana de artes y ciencias de la Universidad Nacional de Ingeniería, *Amaru*. Este cuento contiene el germen o núcleo esencial de la novela en contenido y forma. Recoge nueve trozos o párrafos largos —que llamaremos secciones— y el texto íntegro de la guaracha —que sólo tiene nueve versos—. La sección inicial está enmarcada por las dos primeras oraciones de la *Advertencia* de la versión final y recoge el discurso del locutor. Siguen ocho secciones, encabezadas todas por un verso de la guaracha, y recoge dos rondas de cuatro personajes en el siguiente orden: la mujer que espera a su amante; la mujer que espera por el doctor; la madre que da baños de sol a su hijo anormal; Benny y su Ferrari. La mujer que espera se llama Dalila, visita supermercados, toma cubalibre, su amante se llama el senador Reinosa y es amiga de doña Chon. La que espera al doctor se llama Hilda, está casada con Juan Antonio, político importante, es madre de Benny y teme estar embarazada. No aparece Reinosa como inteligencia central en sección alguna y las secciones en vez de estar unidas por la intervención del narrador-locutor lo están por la letra de la guaracha. Al final aparece el texto íntegro de la guaracha encabezado por la tercera oración de la *Advertencia* y con un paréntesis final que dice “(se repite indefinidamente)”, y que parece tener un doble sentido: es la guaracha que se sigue repitiendo o es el cuento todo, como en el *cuento del gallo pelón* o la canción del *barquito chiquitito*, “y si la historia no les parece larga/ volveremos a empezar”.

La narración, aunque igualmente fragmentaria, es mucho más explícita que la novela y no hace juego tan sostenido del dato oculto. Si examinamos la novela desde un punto de vista tradicional de la forma podríamos afirmar que *La guaracha del Macho Camacho* como novela se resiente aún de las técnicas y el sentido del cuento. La acción es mínima, hay un sólo incidente único, no hay transformación o evolución psicológica de sus personajes, sigue siendo una serie de fragmentos de vida que el lector debe integrar y cuyo desenlace corresponde igualmente al lector colegir. Como en la novela cada sección narra, describe y a su vez evoca el pasado de sus personajes —retrospección— desde un momento francamente iluminador de su personalidad y del mundo en que viven. Los escenarios son los mismos y la hora, la tarde, pero no de un miércoles, sino de martes o jueves que son los días en que Dalila tiene cita con su amante viejo y con dinero.

*La guaracha del Macho Camacho* se compone de una advertencia, el cuerpo del relato y el texto íntegro de la guaracha como tal. El cuerpo del relato no se divide en los capítulos convencionales, sino en pequeños apartados o secciones. La impresión y diagramación de la obra, tipográficamente hablando, ordenan las secciones que se amalgaman en grupos y, entre grupo y grupo, aparece una sección aislada. A medida que leemos y nos compenetramos de los personajes descubrimos que cada grupo o amalgamamiento de secciones —de 5, 7, 8, 9 y hasta 10 secciones— se precipita alrededor de un personaje y que la sección aislada es parte del discurso de un *disc jockey* que elogia y glosa la guaracha *La vida es una cosa fenomenal*.

La técnica fragmentaria de acción y tiempo aquí se ve superada por la antigua técnica del collar de perlas —cuyo hilo es la intervención del

locutor— y por el tiempo de la acción: todo ocurre *un miércoles hoy a las cinco de la tarde*. La duración de la acción no es más de media hora; treinta minutos que van desde antes, en y después de las cinco de la tarde.

Hay veinte grupos o amalgamamientos de secciones, ordenados en cuatro rondas de cinco personajes y unidos por diecinueve intervenciones del locutor o *disc jockey*. La novela toda es como un gran mural —a pesar de su desarrollo lineal de planos, el desarrollo fragmentario de la acción y el desarrollo fragmentario del tiempo— compuesto horizontalmente de cinco paneles —cinco personajes— y cada panel está dividido verticalmente en cuatro planos o niveles —cuatro manos o cuatro oportunidades de juego para cada personaje. Desde esa perspectiva la obra es simétrica o, mejor dicho, paralelística, casi cuadrículada, en la integración de sus fragmentos: el propio autor ha dicho que es un mosaico. Pero la integración, como antes hemos dicho, no sólo se consigue a través de esta estructuración a base de paneles y planos, sino a través de la intervención del locutor, la referencia al tiempo —todos esperan un miércoles hoy a las cinco de la tarde— y la referencia a la guaracha, piedra de escándalo que sirve para definir y caracterizar a cada uno de los personajes. Como en el cuento-germen las rondas —antes dos y ahora cuatro, antes de cuatro ingeligencias centrales y ahora de cinco— se repiten en el mismo orden como si fuera un juego de mesa, dómimo o cartas: La mujer que espera a su amante viejo y rico y que llamaré China Hereje, porque no se nos da su nombre en ningún momento; el hombre que espera en el tapón, el senador Vicente Reinoso; Graciela Alcántara y López de Montefrío, que espera en la sala del psiquiatra; la madre que dialoga con doña Chon sobre el Nene que llevan a tomar baños de sol; y Benny y su Ferrari que esperan en el tapón. Todos son monólogos en apariencias; en ellos predomina el fluir de la conciencia en fantasías —*day dreaming*— o retrospectiones —*flash back*—, pero en los que el punto de vista es de un narrador omnisciente, que se vale de todas las posibilidades de su omnisciencia, pero a través de recursos muy objetivos: intervención directa, citas, remedos del habla de cada personaje, sentencias, alusiones y referencias a la literatura y la gramática. El único panel que parece romper esa unidad de monólogo de espera en presente es el de la madre, en un diálogo pasado, ocurrido entre ella y doña Chon, no a las cinco de la tarde, sino la mañana del miércoles. Las referencias al Nene llevan a los baños de sol y eso sí se da la tarde del miércoles.

Pero ni la China Hereje ni Vicente Reinoso logran la comunicación con alguien; Graciela logra dialogar con su médico y Benny tiene el encontronazo final con el Nene. Poco a poco el contenido se va fundiendo y descubrimos que la China Hereje es la Madre, que tiene un hijo anormal y dialoga con doña Chon, es amante del Viejo rico y admiradora de Iris Chacón; el Viejo que ella espera es el marido de Graciela Alcántara y ambos son padres de Benny “Ferrari”, quien al final del relato da muerte al Nene anormal con su automóvil deportivo.

En la tradición literaria puertorriqueña esta novela tiene un evidente entronque con el cuento de Tomás Blanco, *Cultura: Tres pasos y un*



*encuentro*. Doña Chon parece ser un epígono de Ña Belén: habilidad culinaria y preocupación por la maternidad y las parturientas. El jíbaro Menegildo Cruz ha sido sustituido por otros personajes típicos al trasladarse la acción del campo a la ciudad. La pareja de jóvenes modernos ronda sobre más de un personaje: China Hereje, Vicente Reinoso, Benny. Pero tanto en Tomás Blanco como en Luis Rafael Sánchez el asunto y el tema siguen siendo una interpretación de la vida cultural puertorriqueña y la obra está estructurada en presentaciones aisladas de personajes con una colisión o encontronazo final: Benny y el Nene.

En la tradición literaria hispánica esta novela tiene un evidente entronque con la novela picaresca española y su larga tradición realista oriental: Juan Manuel, Arcipreste de Hista, *El corbacho*, *La Celestina*. Como en la picaresca y sus antecedentes, fluye por toda la obra una filosofía vitalista del placer en todas sus proyecciones: sexo, comida, bebida, lujos, apariencias. . . Hay una fuerte nota cínica por un lado, presente en la total inconciencia ante los problemas fundamentales, y de otro una fuerte nota doctrinal, didáctica, que encarna en las sentencias, pero también en la fuerte nota caricaturesca, burlesca, humorística. Como en la picaresca, la acción se puede organizar a diferentes niveles sociales, que aquí se reproduce o traduce en diferentes niveles de lengua. Como en la picaresca, la guaracha logra penetrar a través de la radio en las diferentes esferas sociales del vivir puertorriqueño y en los diferentes recintos o escenarios que integran la realidad puertorriqueña. No queda nada fuera de ese texto; como su predecesora la novela picaresca lo recoge todo y lo fragmenta para intercalar sus juicios y hasta sus sermones como en el *Guzmán de Alfarache*.

3. *Un personaje clave de la realidad puertorriqueña: La China Hereje*. El personaje con quien aprendemos a leer la novela es la China Hereje: ella parece tener la preferencia de su creador, encarna la mujer del pueblo —especie de Fortunata del caño de Martín Peña— y la visión más vital y trágica de lo que es la Isla de Puerto Rico. Es el único personaje que tiene dos juegos de manos en la ronda de la lectura: es amante prostituída y es madre frustrada. Ambición y sexo, maternidad y frustración encarnan en ella y apuntan hacia el núcleo temático de la novela toda: Puerto Rico. Y todo eso bajo la mayor indiferencia: . . . “Pero Doña Chon es una derrotá igual que yo. Cara de ausente tiene y cuerpo de desconcierto.”<sup>8</sup>

El vocabulario soez, del que se acusa a la novela, corresponde a la lengua, o mejor dicho, al habla de este personaje. El punto de vista de la primera narración es el de autor omnisciente que toma el lugar de un observador que cuenta un chisme:

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

<sup>8</sup> L.R. Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1976, p. 207.

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 islas 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. Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sudada, no obstante, el duchazo un rato. ¿La oyeron ducharse? Imposible: guarachaba. . .<sup>9</sup>

y termina, "No la miran ahora que ahora mira".<sup>10</sup> Por momentos el narrador se identifica con ella y su discurso acoge su vocabulario, su punto de vista ante la realidad y la misma cruda desfachatez para llamar las cosas: desfachatez que contrasta con la comedida y sabia expresión de Doña Chon, con la retórica y declamación modernistas del senador, con la cursi y pudorosa mímica de Graciela y con la pobreza de palabras de la "generación o sea" encarnada en Benny. Igual que ella el narrador hace uso de los dichos y refranes populares tomados de la propaganda comercial —Ace o Palmolive— y esas expresiones se funden a referencias muy serias a la situación geográfica, política y económica de Puerto Rico o a un texto de Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*.

Cuando se inicia la segunda ronda, con su intervención nos libramos del posible desconcierto. En esta segunda ocasión el narrador hace un paréntesis o intermedio y con consciente maestría nos ilumina:

Descansen, permitido el cigarrillo, el aliento a tutti frutti que comercia el chicle Adams permitido, una cervecita, un cafetito, el cansado estire las piernas, el remolón marque la página y siga leyendo otro día y el que quiera más novedad véala y escúchela ahora:<sup>11</sup>

Si observamos cuidadosamente cada una de las secciones o fragmentos veremos que están trabajados con magistral precisión, que más que de prosa parece ser de poesía. Hay siempre una palabra, frase o imagen que al reproducirse reiterativamente crea un ritmo ascendente y como en poesía marca las partes. En muchas ocasiones la clave está en el marco: frase o imagen que se repite al comienzo y al final. Es frecuente la anáfora, la similitud o rima en prosa, los estribillos, y sobre todo las sentencias

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 80.

finales: refrán, aforismo, frase críptica con que pone broche de oro a la sección.

Repetición igualmente encontramos en el final de una mano y el comienzo de otra en la ronda siguiente. Se repiten las últimas frases de la sección última, pero curiosamente nunca se repiten en forma idéntica, sino que de modo envolvente se van introduciendo variantes: sustitución de un adjetivo, introducción de una exclamación, eliminación de una frase repetitiva, sustitución de una frase descriptiva por una sentencia reflexiva o un elemento nuevo de ficción. Veamos:

...hago un cerebro húmedo con mis primos de La Cantera, macharranes peludos como monos, que un pelo les falta para ser monos, macharranes de los que mandan y van, macharranes tofes mis primos: primos conocidos desde la vez que llegaron a la calle del Fuego donde vivíamos Mother, yo y mi hermano Regino que yo le puse el Coreano porque fue en Corea que se lo llevó quien lo trajo. Y, como una lluvia persistente, el recuerdo de sus manos. . . (p. 87)

Hago un cerebro con mis primos de La Cantera, macharranes peludos como monos, que un pelo les falta para ser monos, macharranes selváticos, macharranes de los que mandan y van, macharranes jugosos mis primos: primos conocidos, ea rayete, desde aquella vez que llegaron a la calle del Fuego, en los tiempos de Humacao, donde vivíamos yo, Mother y mi hermano Regino, que yo le puse El Coreano porque fue en Corea que se lo llevó quien lo trajo: reginos borinqueños por montón atomizados en Corea y Vietnam, la historia del aquí quién la creyera: oscuro pueblo sonriente: el verso de Guillén.

Y, como una lluvia persistente, el asombro lento de un recuerdo henchido de recuerdo. . . (p. 137)

La repetición de frases y palabras, de atributos y de imágenes, es la antigua técnica, nemotécnica, de los aedas griegos y de los juglares medievales, que ayudan a la memoria de ese modo y que aquí cumple función semejante al permitirnos reconstruir el final de la acción interrumpida y continuarla nuevamente; como dirían, "enhebrar la aguja", ya que de ensarta de perlas se trata.

La China Hereje, como todos los otros que por ocasiones ocupan el foco de la narración, condimenta su monólogo con *reflexiones*, en las que ella emite juicios sobre la vida, su situación y la persona de su amante; con *evocaciones* retrospectivas de su viaje en la guagua, su trato con el Viejo, su infancia en Humacao —de allí tenía que ser, como el autor—, sus experiencias eróticas con el Viejo y con los primos; con *fantasías* que pueden ser eróticas o artísticas, ella evoca su encuentro con los primos de La Cantera y ella quiere ser Iris Chacón y debutar aunque sea en el Teatro Lorraine con el apodo de La Langosta. Hay páginas realmene antológicas: la ya citada del chismoso que la presenta; la de su cotización en el mercado erótico (19-20); la descripción del apartamento por ella y por el Viejo (p. 84-86); la de la espera enmarcada entre dos canciones de cupletistas: *La Zazamora* y *Fumar es un placer* (p. 82-83). Mención especial merece la fantasía sexual con sus

primos que está transcrita siguiendo la técnica de un guión cinematográfico de película X (p. 140-142) o la escena en que pierde el aliento y está a punto del desmayo al narrar la intervención de Iris Chacón en su programa televisado, programa que perdió de ver porque el Viejo la retuvo más tiempo de lo establecido y llegó tarde a su casa (p. 17-18).

Vale advertir que esta mujer, que es a Puerto Rico lo que la Fortunata de Galdós, a Madrid y España, tiene como centro de actividades, de operaciones, un supermercado —y ya estamos a nivel de alegoría o mito—. Los supermercados siempre están relacionados con los objetos plásticos: el encuentro con el primo bombero está enmarcado entre las calabazas plásticas de “Halloween en el horizonte” y los pavos plásticos de “Thanksgiving en el horizonte”. Por su parte el encuentro con el Viejo se inicia con una reflexión mientras manosea unas decorativas uvas plásticas y enmarcada entre la tentación de los anuncios de “manzanas de Pennsylvania”, “chinas de la Florida” —junto al reflejo de la propia chinería en la vidriera—; y ya luego se completa la colonización comercial con: “jamón de Virginia”, “papas de Idaho”, “uvas de California”, “arroz de Luisiana”, “carnes de Chicago”. (p. 205).

Como en el caso igualmente notorio de Gabriel García Márquez, Luis Rafael Sánchez no teme a las alusiones y referencias; las hay a la literatura, la música (la ópera), al cine, al arte (la pintura), a la política, a la propaganda comercial, a los refranes populares, a los dichos callejeros, a las canciones populares y a toda la realidad puertorriqueña. El desenfado con que las utiliza se convierte en una especie de acertijo o juego con el lector que a veces las percibe de inmediato y puede ubicarlas o que reflexiona un poco sobre ellas. Valga como nota curiosa el apuntar los homenajes literarios a Miguel Hernández, Pablo Neruda, Tennessee Williams, René Marqués o al mismo Gabriel García Márquez: “Muchos años después, porque años le parecían, frente al pelotón de fusilamiento y no otra cosa era la aceptación de que El Viejo la poseyera”. . . (p. 203).

Su única posesión real es su cuerpo, su gusto por el baile y su hijo. Para la China Hereje la juventud es la única riqueza, ya que sin ser bella, “Algo, impreciso algo y finalmente preciso sazona su habituada fealdad y la convierte en bonitura que poco a poco arrebatada, como arrebatada un estribillo de guarachón, bien soplado, bien punteado, bien timbado” (p. 80-81). En la sección segunda de la segunda mano hay una curiosa parodia de los versos en que Rubén Darío le canta a la “Juventud divino tesoro, / ya te vas para no volver / cuando quiero llorar no lloro / y a veces lloro sin querer”. El cuerpo de la sección está constituido por una larga enumeración de diversiones y arreglos constantes y variados de peluquería y maquillaje. Es una glosa caricaturesca del tema clásico de la fugacidad de los bienes terrenos:

Cuando quiero gozar yo gozo y a veces gozo sin querer, pss: el vacilón va a acabar con ella. O si no acaba le tulle pecho y alma: que si las Fiestas Patronales de Carolina, que si en las Fiestas Patronales de Carolina bailé con un pargo de Barrazas, que si un peplé en La Muda, que si unos pasteles en la lechonera *Aquí me*

*Quedo*, que si comernos unas morcillas en la lechonera *Aquí estamos otra vez*, que si un fricasé de ternera en la Fonda *El Chorrillo*, que si un ventetú party en la playa de Mar Chiquita, que si un *Adan and Eve Party* en casa de un jodedor de Ocean Park, que si nos pasamos cuatro cajas de cerveza, que si bajamos tres litros de Don Q, que si me pinto el pelo, que si me despinto el pelo, que si me pinto el pelo otra vez, que si los rolos, que si la peluca, que si las pestañas, que si: se acaba cualquiera. (p. 80).i

Ella es un ser indiferente que vive de las apariencias, tema complementario del de la juventud y clave en la visión de la realidad puertorriqueña. Basta con recordar su ambición de muebles y sobre todo su reflexión sobre el reloj:

A un relojito en el que viven dos rubíes fingidos que le envió su marido desde el norte: engatusarla, un aguaje para que a ella no le arañara la sorpresa. Si lo sabría ella: a ella le soplaron que su marido vivía en un basement con una chicana pero a ella todo plin. Pss. Otra mirada tierna a los rubíes, bien que aparentan rubíes, bien que dan un palo, material sintético y qué: lo que importa es que aparenten: su fe es la apariencia, su religión es la apariencia; su slogan vital es la apariencia: el destino es un fandango y quien no aparenta es un pendango. Apariencia, fingimiento y pasemos a otra cosa. . . (p. 199).

Su segunda intervención en la novela, en el cuarto panel, como La Madre, es totalmente distinta en cuanto a técnica y la visión es más derrotista aún. Es un pequeño drama en el que predomina el diálogo contraste de La Madre —madre de hoy— con Doña Chon —madre de ayer— y el mito puertorriqueño de la maternidad y su entronque con el cine y las telenovelas:

La Madre obedece. La Madre bien que obedece. La Madre es obediente. La Madre deja al Nene en el parquecito de la Calle Juan Pablo Duarte. La Madre deja al Nene acostado en un recodo del parquecito de la calle Juan Pablo Duarte. La madre deja al Nene acostado, soleado, en un recodo de parquecito de la calle Juan Pablo Duarte porque el Nene es una plasta. No faltaba más: La Madre no desaparece así así como si fuera madrecita de cualquier miércoles. Nada de eso, de eso nada, nada de nada de eso. La Madre sabe muchas canciones de las madres. La Madre sabe muchos pasodobles de las madres, La Madre sabe muchos tangos de las madres. La Madre ha visto mucho cine mejicano. La Madre es punto fijo del Cine Matienzo, del Cine New President. La Madre mima al Nene: Mamá mía, Mamá mí, bésame bésame, todos los días: Sara García, Libertad Lamarque, Mona Marti, Amparo Rivelles. La madre lo tongonea. La Madre le jura que Dios Todopoderoso lo premiará si se porta bien, que Dios Todopoderoso lo querrá mucho si se porta bien, y otras sandeces pías que rebotan sobre la cara en la que no asoman la pena, la alegría, el humano sentimiento. (p. 174-175).

Mientras doña Chon cocina, limpia, reza, ella come, se afeita, peina las pelucas y, sobre todo, baila al compás de la guaracha *La vida es una cosa fenomenal*. Doña Chon cocina para los huelguistas y economiza para pagar los

honorarios del abogado que va a defender a su hijo, condenado a siete años de cárcel por el uso de narcóticos. De un lado la tragedia de la madre sacrificada y, del otro, la madre inconsciente, pero no menos trágica, que tiene que vender su cuerpo para sostener un niño anormal, abandonada por su marido. El notable contraste entre ellas le da profundidad y riqueza psicológicas al diálogo aparentemente baladí sobre música, partos, y, sobre todo, los higiénicos baños de sol para el Nene, recomendados por el Viejo.

La figura del Nene, sus baños de sol y la tragedia final, parecen evocar grotescas imágenes de Quevedo o de Velázquez, el baldaliño esperpéntico de *Divinas Palabras* de Ramón del Valle Inclán, el fin trágico de histeria colectiva de *Suddenly last summer* de T. Williams. La inconsciencia de la madre ante la evidente anormalidad del niño recuerda la ironía dramática del cuento *El niño morado de Monsona Quintana* de Emilio S. Belaval, innegable maestro de Luis Rafael Sánchez.

4. *El hilo clave: La guaracha y su glosador*. Pero volvamos a la guaracha y al conmovido *disc jockey*, volvamos a la salsa. . . Luis Rafael Sánchez se contagia de tal modo con su creación —guaracha, Macho Camacho y *disc jockey*— al punto en que sólo habla de la guaracha y las únicas referencias a otras composiciones son a tres muy pasadas de moda: *María Cristina me quiere gobernar*, *Chencha la gambá* y *Ofelia*. . . La guaracha y su exégeta son el hilo que funde eternamente, estructuralmente, las cuatro rondas de cinco personajes que forman la novela y hay constancia de ella en el título, en la *Advertencia*, en las 19 intervenciones del locutor, en el *Texto íntegro de la guaracha* al final del libro y en múltiples referencias esporádicas aparecidas en los distintos fragmentos del relato.

En primer lugar examinemos el título en su contenido: *La guaracha del Macho Camacho*. La *guaracha* es un ritmo afroantillano, pero equivale a decir relajo, guachafita, jaleo. y así lo confirma el diccionario:

GUARACHA. F. Ant. Canción festiva// Cuba y P.Rico. Diversión, parranda.// Baile popular.// Cuba. Orquesta pobre, compuesta de maracas y acordeón o guitarra. // P.Rico. Chanza.

GUARACHERO, RA. adj. P.Rico. Bromista.<sup>12</sup>

Pero en este caso particular, la guaracha es de un compositor llamado el Macho Camacho. *Macho* es un tratamiento vulgar, con evidente referencia a la valentía, la virilidad o capacidad sexual, que aquí ha adquirido valor de mote o apodo. Le patronímico junto al hombre produce gracia por el juego de terminaciones o rima y, además, porque parece una exageración: *Camacho* podría ser una contracción vulgar de la expresión exclamativa, igualmente popular, de *¡Que macho!*. Y como siempre la exageración lleva a la duda y al juego de sentido: “lo mismo hembra que macho”.

<sup>12</sup> Marcos Morínigo, *Diccionario manual de americanismos*, Buenos Aires, Muchnik, 1966, p. 292.

Desde la entrada el título logra darnos un ritmo cacofónico con la repetición: *acha, acho, acho*. La reiteración de la *che* parece imitar el sonido seco del güiro y más que guaracha parece evocar una charanga. Ya en él se encuentra la tónica, la temática y el estilo de la novela toda: ritmo, humor, machismo exacerbado o sexo, popularismo.

La *Advertencia* por su parte tiene un tono de aparente seriedad, casi técnico o profesional. Indica precaución y un gesto de objetividad frente a la obra. Es una aclaración, pretende iluminar el texto, prevenir al lector, dar una clave para su mejor interpretación.

*La guaracha del Macho Camacho* narra el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*, según la información ofrecida por disqueros, locutores y microfoniáticos. También narra algunos extremos miserables y espléndidos de las vidas de ciertos patrocinadores y detractores de la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*. Además, como apéndice de *La guaracha del Macho Camacho* se transcribe, íntegro, el texto de la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal* para darle un gustazo soberano a los coleccionistas de éxitos musicales de todos los tiempos. (p. 11).

Hay en ella un doble juego entre el título de la novela (*La guaracha del Macho Camacho*), el objeto (la guaracha del Macho Camacho) y el título de la guaracha (*La vida es una cosa fenomenal*). Es un juego de repeticiones de formas (novela y guaracha) y significado (novela y guaracha); ocho en total: título de la novela (2), objeto o composición (3), título de la guaracha (3).

La "guaracha" es una especie de leyenda popular gracias a su éxito desmedido. Y esto mismo se presta al juego título-objeto, guaracha-novela, significado-forma. Es el juego barroco de palabras y de ideas; juego entre el ser y el aparecer, la fama y el objeto real: juego de espejos que reflejan, descomponen, recrean la realidad y la creación misma. Pero eso exige una mayor precisión y lucidez sobre el objeto creado y así aprovecha el autor la advertencia para apuntarnos de qué trata la novela, cuál es la acción, quiénes sus personajes y quiénes sus lectores: *la novela*: "narra el éxito lisonjero", "narra algunos extremos", "transcribe, íntegro, el texto de la guaracha"; *la acción*: "algunos extremos miserables y espléndidos de las vidas"; *los personajes*: "patrocinadores y detractores"; *los lectores*: "coleccionistas de éxitos musicales de todos los tiempos". Hay ironía en la caricatura que hace del lector; lo considera cursi, avezado y culto, técnico y arqueólogo.

Aunque un poco quevedesco en su humor esta advertencia nos pone en la línea cervantina por su lucidez ante la creación narrativa: crítica y creación, humor y recreación, realismo e idealismo, juego de espejos, realismo mágico. El estilo de esta advertencia corresponde al título antes examinado en la *exageración* exclamativa y superlativa y la *reiteración* —"éxito lisonjero", "disqueros, locutores y microfoniáticos", "es una cosa fenomenal" (la vida y el arte), "gustazo soberano", "texto íntegro", "de todos los tiempos"— y el *contraste* —"extremos miserables y espléndidos", "patrocinadores y detrac-

tores”.

El largo parlamento de locutor, dividido en 19 fragmentos o intervenciones, es antes hemos dicho el hilo que sujeta las 20 piezas que constituyen el relato. Es la voz —junto al narrador— que nos acompaña a lo largo de toda la novela. Pero si aquella es grave y burlesca, como la de un juglar, la del locutor ha de ser exagerada, estridente y superlativa todo el tiempo, halagüeña y demagógica, propia de la propaganda radial y comercial.

Si saltamos por encima de las reiteraciones y repeticiones, apóstrofes y ditirambos, examinamos su contenido encontraremos todos los detalles referentes a la guaracha. En las secciones (1) y (2) identifica al público, la estación radial, el programa y a sí mismo desde la dimensión del éxito de la guaracha. En las secciones (3) y (4) establece con quién compite la guaracha y cómo por ser “música música” no va dirigida ni a los cultivadores de música norteamericana ni a los hippies. La sección (5) sirve de transición hacia el proceso creador de la guaracha y la elogia porque ella garantiza el vación y es verdaderamente fenomenal en su creación. Las secciones (6), (7), (8), (9) y (10) comentan el talento del Macho Camacho: es un don natural no adquirido, carecía de fortuna; es de su sufrimiento de donde nace la creación y llega al éxito “por ser tan verdad”, por la sabiduría de su letra; ha puesto alma y corazón desde su hambre y su color sufrido, es negro. En las secciones (11), (12) (13) y (14) presenta paralelamente el éxito sobre los cantantes nacionales e internacionales —porque es la *cosa*—, en revistas, discos, festivales, y, sobre todo, en Loíza Aldea y la música: trío de trompetas y batería, el bongó y los bongoceros. En las secciones (15), (16), (17) describe el contagio de la guaracha: oyentes y *disc jockey* no se pueden contener, es la ópera en tiempo de guaracha; limitaciones de la radio no le permiten al público ver el efecto de la guaracha en el *disc jockey*, que baila con una compañera imaginaria. Finaliza en las secciones (18) y (19) con la amenaza al público de dejarle oír la guaracha y aquí está. Es un elogio desmedido, cargado de ironía dramática que mueve a risa en todo momento, visión de la cultura desde la subcultura:

(18) Y señoras y señores, amigas y amigos, que les suelto la atángana, que los convido a que se amarren los cinturones porque cogemos vuelo, que no es lo mismo llamar la guaracha que verla venir. (p. 235).

(19) Y señoras y señores, amigas y amigos, aquí está la guaracha del Tarzán de la cultura, el Supermán de la cultura, el James Bond de la cultura, aquí está y está aquí la ecuménica guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*. (p. 247).

*Conclusión: Un intento de análisis del texto de la guaracha. Y vamos nosotros también, de manos de ese filósofo de la vida, a examinar el Texto íntegro de la guaracha del Macho Camacho: La vida es una cosa fenomenal:*

La vida es una cosa fenomenal  
lo mismo pal de adelante que pal de atrás.



- Pero la vida también es una calle cheverona,  
arrecuérdate que desayunas café con pan.
- 5 Ay sí, la vida es una nena bien guasona  
que se mima en un fabuloso Cadillac.  
La trompeta a romper la guasimilla,  
las maracas que no cejen pa trás,  
y los cueros que suenen a la milla,
- 10 que la cosa no puede reposar,  
que la negra quiere sudar,  
que la negra se va a alborotar.

(p. 256).

Si la examinamos a la luz de todo lo dicho por el locutor o *disc jockey* podemos decir que la letra de la composición es síntesis totalizadora y que su intervención no ha sido nada más que una glosa hiperbólica de la guaracha. Desde un punto de vista meramente estético, lírico tradicional, la guaracha nos decepciona: son doce versos de diversa medida —9, 10, 11, 12, 13, 14, 16 sílabas—, que riman con rima aguda en los versos pares y que a veces se permite que rimen impares con pares —verlos 1 y 2— o que tres versos rimen consecutivamente en la misma rima aguda hacia el final —versos 10, 11 y 12—; otras veces hasta tolera la rima entre los impares —versos 3 y 5, 7 y 9—. Produce un poco de desconcierto su imperfección, pero hay que advertir que no sería lo mismo si se escuchara cantada y acompañada por la música correspondiente, porque el ritmo vocal e instrumental subsanaría los tropiezos y torpezas métricas.

La composición de la guaracha podría establecerse de la siguiente manera: Los doce versos se dividen en cuatro oraciones y en dos partes simétricas de seis versos. La *primera parte* recoge tres oraciones declarativas en las que se define la vida: son tres aforismos, como bien define el propio autor, de dos versos sentenciosos ( $3 \times 2 = 6$ ). La *segunda parte* es una larga oración declarativa en la que describe la música a través de sus intérpretes instrumentales y en su efecto sobre los que escuchan y bailan ( $3 + 3 = 6$ ).

a. *Primera Parte*. Veamos la primera parte: 6 versos y tres sentencias.

(1) *La vida es una cosa fenomenal/ lo mismo pal de adelante que pal de atrás*. Revela esta sentencia un sentido eufórico, hedonista de la vida "fenomenal", exagerado, descomunal, vital orgiástico. Igualmente revela una limitación expresiva —con la lengua hemos topado— e intelectual: "cosa"; también, vulgaridad o descuido en la contracción "pal". Sin embargo, vale recordar que cuando Fania All Stars produjo una película sobre la salsa y los puertorriqueños en Nueva York se tituló en inglés *Our Latin Thing* y que se tradujo al italiano en vez de al español como *Cosa nostra*: subversión, grupos minoritarios de opresión y violencia.

Este aforismo declara un sentido igualitario o nivelador de la vida: "ecuménica guaracha". Las diferencias sociales o de fortuna quedan niveladas por la vida —decir vida es decir cosa, guaracha—. Las diferencias de posición alante o atrás, arriba o abajo —como quien dice—, no impide el

disfrute de la vida Hay aquí una larga tradición medieval-renacentista, "danza de la muerte", Jorge Manrique. Revela, por último, una ceguera ante lo real de esas diferencias; diferencias que quedan confirmadas en el aforismo siguiente y en la segunda parte.

(2) *Pero la vida es también una calle cheverona, / arrecuérdate que desayunas café con pan.* Hay aquí gusto callejero y pobreza, pero el entusiasmo de vida parece suplir un poco cínicamente o inconscientemente las limitaciones. La calle es "cheverona"; viene de *chévere*, bueno, estupendo: gozo hedonista que no permite ver que "la calle está dura", como diría otra guaracha. Aquí se continúa el tono juguetón, enervante, de "por la encendida calle antillana" del desfile palesiano, o de la antigua guaracha, *Camina como Chévere*. La imagen es tradicional, la vida es un peregrinar, de andar y ver de la novela de caballerías o de la picaresca; de *La strada* fellinesca.

Sin embargo, hay un *memento*: "arrecuérdate que comes café con pan". Yo no sé, porque es ambigua la expresión, si quiere decir "por lo menos", "solamente" o "hasta eso". Hay varias posibilidades de interpretación. Debemos recordar igualmente que a todo ese disfrute, a ese éxito se ha llegado por haber vivido el compositor padeciendo hambres y prejuicios y haber aprendido a mirar la vida con filosofía.

(3) *Ay sí, la vida es una nena bien guasona / que se mima en un fabuloso Cadillac.* Revela el aforismo el placer erótico que no había aparecido hasta ahora. Ese placer lo ofrece "una nena", joven, llena de vida, fresca, lozanía; juventud vs. vejez: la China Hereje y El Viejo; continúa el hedonismo celestinesco. La nena es "guasona" —bromista, juguetona—; el acto sexual está visto no como expresión de amor o pasión, sino como juego, acrobacia, deleite de los sentidos sin mayor preocupación o trascendencia. A la nena se "mima", no se ama.

Revela este aforismo ambición desmedida de riqueza, por carecerse de ella. El escenario de la aventura no es un Volkswagen —"donde todo se puede"— sino en un Cadillac, que siempre ha sido índice de riqueza adquirida en juegos de azar, trata de blanca, la bolita o negocio de narcóticos.

Gobierna este aforismo la mítica norteamericana del *Sugar Daddy* o viejo rico y verde que enamora a las jovencitas, que se convierte en *Santa Baby*, después de haberse enriquecido escandalosamente en la mafia o la banca o cualquier negocio clandestino.

b. *Segunda parte.* Veamos la segunda parte constituida por 6 versos y una descripción. Es la descripción del baile, vida y efecto de la salsa, dividida en dos momentos: los instrumentos y los bailarines (3 versos + 3 versos).

(1) *Los instrumentos: trompeta, maracas, cueros.* Se crea el ritmo mediante la enumeración.

*La trompeta a romper su guasimilla* (vs. 7). Es un mandato o descripción del inicio; la trompeta comienza; es el primer llamado. *Romper* indica un empezar violento, rompe el silencio; pero en esta ocasión va a romper, a soltar la "guasimilla": la broma, el juego, el relajo. Todo es juego: la vida, la calle, el hambre, el amor, el baile, la cosa.

*Las maracas que no cejen pa trás* (vs. 8). Ellas siguen de cerca a la trompeta, por eso no pueden *cejar*, por mandato del director o del capitán de este combate; ante la violencia del *romper* las maracas no pueden *cejar*. *Pa trás*: el segundo verso de la primera parte termina igual que este segundo verso de la segunda parte, pero aquí se revela en su contenido de opresión o de rezago económico o social que había pretendido obviar la primera sentencia o definición de la vida.

*Y los cueros que suenen a la milla* (vs. 9). En el combate los cueros aportan la velocidad del ritmo y suenan a las millas, imagen tomada de los vehículos de motor —*m.p.h.*, Benny y su Ferrari—. Revela movimiento desenfrenado, vértigo de velocidad, embriaguez de ritmo, sentidos anestesiados: inconciencia dinámica.

(2) *Cosa y bailarina: descripción del baile*. El ritmo se crea mediante la anáfora de los tres versos —“que la”—; expresa jadeo, ya el que canta, igual que el *disc jockey*, está bailando, enervado por el ritmo enloquecedor y frenético.

*Que la cosa no puede reposar* (vs. 10). Nuevamente el uso de la palabra *cosa* revela aparente imprecisión lingüística, pero es abierta referencia a la salsa; es el deseo de obviar lo sabido o reconocido: cosa = salsa. “No puede reposar”, es ya el éxtasis o frenesí rítmico, no se puede detener a reposar, a tomar aliento: recuérdese que los cueros van *a la milla*.

*Que la negra quiere sudar* (vs. 11). *La negra* no es un principio étnico, sino categoría rítmica, ritmo racial que denuncia su origen. Recuérdese al Abuelo Monche de la China Hereje, a Benny que cuando habla de la guaracha dice: “La guaracha del negro caripelao ese y como que uno se pone en algo”, el “color sufrido” y el “pobre sudoroso”. *Quiere sudar*: no es un deleite grato y fino, sino ejercicio violento, esfuerzo físico, jadeo rítmico.

*Que la negra se va a alborotar* (vs. 12). Se va a alborotar física, rítmica y sexualmente. Y ahí corta, en el *se va*. . . Es la forma del habla coloquial, popular, índice de sabiduría pueblerina; se hace futuro para disimular el presente o para continuar jugando con las posibilidades de un acto que ya ha alcanzado su plenitud.

En esta novela que trata de la subcultura, de la falsa cultura o incultura de los puertorriqueños, el estereotipo cultural —actitudes, hábitos, costumbres, mitos— da paso al estereotipo lingüístico. De ahí la reiteración repetitiva que nos envuelve como la salsa en su ritmo obcecante. En ella contrasta, salvándose en el arte, la imprecisión aparente con la atinada precisión para designar lingüísticamente lo esencial. En muchas ocasiones el palabrerío vacío, la verbosidad asfixiante sirve para revelar profundas verdades que aparecen inmersas, ahogadas bajo “nuestro retoricismo”, como lo llamó Antonio S. Pedreira.

*Luis de Arrigoitia*