

HACIA LA NOVELA DEL CARIBE: GUILLERMO CABRERA INFANTE Y LUIS RAFAEL SANCHEZ

Asistimos actualmente a la edad de la nueva novela del Caribe, la que ha de cifrar, a través de una versión personal, las esencias de la cultura antillana: su lenguaje, su ritmo y su modo de reaccionar ante las formas foráneas. La narrativa de esta región de lengua española, ha sido presidida hasta ahora por escritores cubanos: Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy, Cabrera Infante.¹ Pero al mismo tiempo se hace notar la narrativa de Puerto Rico: Soto, González, Marqués, Díaz Valcárcel entre otros, y más recientemente Manuel Ramos Otero, Tomás López Ramírez, Carmelo Rodríguez Torres, Edgardo Rodríguez Juliá, Anagilda Garrastegui y el mismo Luis Rafael Sánchez.² Sería fructífero que la crítica literaria realizara un acercamiento entre estas dos alas de la narrativa caribeña a fin de hacer resaltar los puntos de contacto y de divergencia, labor ardua en espera de otras plumas.

Lo que aquí se propone dista mucho de ser siquiera una contribución a dicha tarea global; sólo aspira a enfocar un texto puertorriqueño con referencia a otro cubano con el que guarda afinidad. Tal vez no sea posible tampoco calificarlo de estudio comparativo ya que ello implicaría un cotejo más exhaustivo que el que haremos. Mi propósito es señalar la relación entre *Tres tristes tigres* y *La guaracha del Macho Camacho*³ con respecto a estética y sentido, pero con énfasis en este último, ya que todavía no ha sido objeto de estudios extensos.

GMC y TTT: Texto y subtexto

Para comenzar, el título de *La guaracha* parece remitir a TTT ("Bachata", p. 331) donde un paseo nocturno se discute la posibilidad de una literatura aleatoria —"aleataratura", un texto hecho con dos o tres palabras—

¹ El mismo Cabrera Infante ha dicho de la hegemonía cubana que "si los colombianos de la costa, los venezolanos, los dominicanos, los puertorriqueños y los cubanos se parecen exteriormente es porque Cuba, desde hace cuatro siglos ha dominado culturalmente el ámbito caribeño que quedó fuera de la órbita india y porque La Habana era una gran ciudad cuando Barranquilla, Caracas y San Juan no eran más que caseríos." Entrevista con Rita Guibert, en *Guillermo Cabrera Infante*, ed. Julio Ortega, Caracas, Fundamentos, 1968, p. 39.

² V. Efraín Barradas, "La figura en la alfombra: notas sobre dos generaciones de narradores puertorriqueños." *Insula*, 356-357, p. 5.

³ He utilizado las siguientes ediciones: *Tres tristes tigres* (de aquí en adelante TTT), 2a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1971 y *La guaracha del Macho Camacho* (de aquí en adelante GMC), 2a. ed. Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1976.

concepto de Bustrofedón. Pero un músico popular lo ha realizado en una canción conocida y una vez más el artista del pueblo ha superado al intelectual:

Ya se le adelantó Chano Pozo, en 1946.

(¿Sí?)

Recuerda aquella 'guaracha Blen Blen Blen. Su letra es solamente:

PARTITURA

Blen, blen, blen, blen, blen, blen, blen, blen, blen. . .
etc. . .⁴

Aunque la guaracha de la novela de Sánchez tiene letra más elaborada, comunica, más que un sentido preciso, una vitalidad sensual, rítmica, reiterativa e irreflexiva:

La vida es una cosa fenomenal
lo mismo pal de alante que pal de atrás.
pero la vida también es una calle cheverona.
Arrecuérdate que desayunas cafe con pan.
Ay sí, la vida es una nena bien guasona
que se mima en un fabuloso Cadillac.
La trompeta a romper su guasimilla,
las maracas que no cejen pa trás,
y los cueros que suenen a la milla,
que la cosa no puede reposar,
que la negra quiere sudar,
que la negra se va a alborotar.⁵

En un momento de *TTT* uno de los narradores se pregunta irónicamente: “¿La vida es un caos concéntrico?” Paralelamente, la guaracha de Sánchez se titula “La vida es una cosa [¿anagrama de caos?] fenomenal”, aforismo contradicho hacia el final de la novela con otro casi antitético “La vida es un lío de ropa sucia” (p. 181). Tal vez no sea atrevido sugerir desde ya que *TTT* funciona como subtexto en la obra de Sánchez, ocasionando numerosas coincidencias de léxico, inversiones y situaciones paralelas aun cuando rechaza la estética experimental surrealista y la seriedad metafísica planteadas en son de choteo por los personajes de Cabrera Infante.

Veamos algunos ejemplos. Cabrera Infante juega con el apelativo de una operación ginecológica “ligando bromas de Falopio” (p. 386) mientras Sán-

⁴ *TTT*, p. 331. La “partitura” ocupa una página entera.

⁵ *GMC*, p. 256.

chez atribuye a Doña Chon una "fanfarria con las trompas de Falopio". (p. 181) Cabrera Infante habla de una "opípara cena, capaz de entusiasmar. . . a Lezama" y Sánchez dispone para su senador una "cena opípara en la zona sagrada" de la Corteja, uniendo una frase de Cabrera con un título de Fuentes. También la técnica del anuncio comercial de marca conocida se destaca en ambos, en Cabrera para deformar pornográficamente (p. 367) y en Sánchez para señalar la hechura mimética de la cultura oficial puertorriqueña (constantemente). Cabrera execra la mezcla, el préstamo y el calco del inglés, o sea el dolarismo lingüístico:

Arsenio es el nombre, Arsenio Cué.

Feroz anglicista, traduciendo naturalmente del americano. Dice también *afluyente* por próspero, *morón* por idiota, *me luce* por me parece, *chance* por oportunidad, *controlar* por revisar y muchas más cosas. Qué horror el *EspanGLISH*.⁶

Sánchez incorpora, sin comentario, tales "horrores" y otros de su cosecha al lenguaje narrativo. Hay corrupciones y mezclas como "isi, rilás, redi", "mainly tiquis miquis", "tineger", "parkin", "jaitón", "turn out", "boul"; grase vulgares como "a sort of fucking superstar", como "Yankees, this is home" y hasta alteraciones sintácticas ("contradicción del idioma que una la sea tan él", p. 93). Rubén del Rosario ha afirmado que no comparte la actitud de la mayoría de los escritores insulares, quienes ven "en el inglés una fuente de corrupción lingüística y una amenaza a nuestra cultura nacional" ya que "la influencia inglesa. . . se concentra en las manifestaciones escritas, como letreros, anuncios e instrucciones de toda clase."⁷ El espejo lingüístico de Sánchez, aunque sea una estilización, arroja dudas sobre la solidez de tal afirmación. El maridaje incómodo del español con el inglés en *GMC* no es invención a la manera del glíglico sino una versión del idioma de los puertorriqueños, el que parece estar evolucionando hacia un nuevo "patois".

Sánchez, tan preocupado por el habla como por la escritura, comparte con Cabrera Infante (y otros maestros hispanoamericanos de la novela paródica desde Cortázar hasta Vargas Llosa) el desprecio olímpico por los clisés (estos sólo sirven para título de bolero en *TTT*), por la retórica ampulosa y la incoherencia. También, como el cubano, Sánchez desdeña el tecnicismo obvio, sea el de la literatura o el del cine: en *TTT* hay referencia al "flujo de conciencia que defecaron Moll y Bloom", en *GMC* es el "descarado arroyito interior" de la Corteja (p. 24). Ambos escritores consideran la literatura toda como legítimo objeto de pillaje y aluden, parodian o citan sin entrecomillado a autores como (caso de Cabrera) Darío, Asunción Silva, Fray Luis de León, Mallarmé, Heredia, a innumerables extranjeros y a los cubanos Martí, Leza-

⁶ *TTT*, p. 369.

⁷ Rubén del Rosario, *Consideraciones sobre la lengua en Puerto Rico*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958. Ignoro si el Dr. del Rosario ha revisado su posición.

ma, Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Carpentier, Guillén. En el caso de Sánchez la lista es más larga; desde Santa Teresa, Lope, Valle Inclán, Ibsen, Darío, Nervo, Martí, Lorca, Guillén, Neruda, Sábato, Cortázar, García Márquez, Donoso, etc. hasta los puertorriqueños Palés Matos, de Diego, Soto, Julia de Burgos, Corretjer y Laguerre, entre otros. Se trata de un verdadero asalto al panteón de los ilustres, un vandalismo de Ateneo, con respecto al cual conviene añadir que se extiende también a títulos de novela (e.g. se incorpora a una frase) y letras de canciones populares (e.g. "Noche de ronda", "Qué bonita bandera"). Hemos de volver al sentido de este trabajo de "bricolage", para emplear un término de Lévi Strauss, más adelante.

Tanto Sánchez como Cabrera atribuyen al Padre Bartolomé Las Casas la presencia del elemento africano en la cultura antillana. En *TTT*, Códac homenajea al controversial dominico y le da las gracias al conocer a Estrella Rodríguez: "...que qué país más aburrido sería este si no hubiera existido el Padre Las Casas y le dije Te bendigo, cura, por haber traído negros del Africa como esclavos para aliviar la esclavitud de los indios que de todas maneras ya se estaban acabando..." (p. 65). De igual manera Sánchez nos presenta a la querida del senador con facciones orientales, pero de tez decididamente oscura: "...más parece filipina por el oblicuo inmoderado de sus ojos, barcaolas de una japonería literaria. Pero el trigueño subido, restaloso, brillante es de aquí: aquí crecido sobre los reclutamientos de Bartolomé Las Casas..." , determinación que introduce un pasaje de extraordinario virtuosismo estilístico:

Bartolomé Las Casas, reclutadro de la negrada de Tomboctú y Fernando Po, negrada que Culea, que daguea, que abre las patas, a la blanquería de Extremadura y Galicia, blanquería que culea, que daguea, que abre las patas a la tainería de Manatuabón y Otoao, tainería de Manatuabón y Otoao que culea, que daguea, que abre las patas a la negrada de Tomboctú y Fernando Po: chinguteo y metemaneio y el que no tiene dinga tiene porquero de Trujillo y tiene naboría: todas las leches la leche: el trigueño subido de aquí.⁸

Merecería mayor comentario la construcción circular de periodo (reiterada en la estructura global de la novela) y la técnica de *collage* que hace alusión a Palés Matos (onomástica) y posiblemente a Cortázar (sintaxis de un componente), el fragmento de dicho popular, la zumba a la herencia española y el lenguaje sicalíptico; pero por ahora interesa más seguir el examen de motivos, giros y otras coincidencias textuales entre *TTT* y *GMC*.

En ambas novelas los personajes masculinos hacen alarde de proeza sexual para encubrir su insuficiencia (el senador de *GMC* toma Testivitón, medicina homóloga a la mencionada en *TTT* (Testivital). En *TTT* los aspavientos de donjuanismo y seducción del hombre y la mujer son tratados lúdicamente. Sin embargo, los personajes sienten las perturbaciones del amor

⁸ *GMC*, p. 93-94.

(Eribó Por Vivian Smith-Corona y Silvestre por Laura Díaz), mientras que en *GMC* el senador es un sátiro ávido de carne (preferiblemente la prieta) que mantiene actividad de buscafaldas gracias a una receta. Es decir que la actitud machista funciona como mecanismo compensatorio de la impotencia. En cuanto a la mujer, esta se inunda de cosméticos importados (*TTT* 151, 155; *GMC* 42ff). Es más, la Corteja, mujer amazónica y sensual que idolatra a Iris Chacón y se imagina futura cantante, no deja de recordar a la descomunal Estrella Rodríguez (mulata como ella), fenómeno cósmico de *TTT*. A propósito, la Estrella a su vez está inspirada en "Freddy", la cantante cubana que fue a morir, no a México como en la novela, sino a Puerto Rico. En *TTT* esta Estrella dice tener un hijo anormal pero resulta fabricación suya: "¿Te conmovió lo del hijo idiota, como a nosotros? Pues no es verdad, puedo decírtelo: no hay ningún niño, ni morón ni prodigio. Es su marido el que tenía una hija, bien normal, como de 12 años" (p. 83), mientras que la Corteja realmente tiene uno que se describe en la mejor tradición del grotesco (*GMC*, p. 115, 175).

Siguiendo los paralelos entre figuras femeninas, hay que señalar las once entregas de la mujer (Laura Díaz) en la oficina del siquiatra en *TTT* y la sesión única de Graciela Alcántara de Reinoso en el consultorio del Dr. Severo (¿es casual la paronomasia con Sarduy?) —ambas mujeres reprimidas o traumatizadas sexualmente. Sin embargo, las confesiones de Laura Díaz forman un contrapunto triste y hondo con la vida despreocupada de la noche habanera, mientras que las tribulaciones de Graciela no merecen siquiera el nombre de sufrimiento.

La técnica del centón y la estética neobarroca

Hasta aquí se han constatado paralelos en la fraseología, en los personajes, motivos y episodios, tal vez los suficientes para afirmar que la lectura de *GMC* significa que hay que descifrar dicho texto con referencia al subtexto, *TTT* de Guillermo Cabrera Infante. Además, se ha apuntado que el discurso narrativo de *GMC* se compone a veces de elementos pre-existentes, sea en el lenguaje de la calle o en el de la literatura —técnica de centón.

Ahora es necesario tratar brevemente de los supuestos teóricos que informan tal operación. Severo Sarduy ha dilucidado varios aspectos del neobarroco latinoamericano en un artículo⁹ que vale la pena sintetizar, cosa que el mismo Sarduy, consecuente hasta el final, nos invita a hacer.¹⁰ Afirma Sarduy que el involucramiento sucesivo de una escritura por otra "...constituye el barroco mismo" tanto que "sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en *filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género

⁹ Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en: *América latina en su literatura*, ed. César Fernández Moreno, México, Siglo Veintiuno Editores, 1974, p. 167-184.

¹⁰ Dice Sarduy: "Este mismo texto comenta el de Alonso, otro quizás (ojalá) comentará este". Op. cit., p. 169.

mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras". En la medida en que un texto esconde a otro que le subyace, dice Sarduy, es partícipe del concepto de parodia. Sus elementos extratextuales son la cita (como en el *collage*) y la reminiscencia (un texto extraño se funde con el primero como en *Cien años de soledad*). Otros elementos extraños son los intratextuales, que son invisibles y sólo remiten a sí mismos, tales los anagramas, caligramas, acrósticos y bustrofedones— aquí cita a Cabrera Infante y Lezama Lima. Finalmente apunta Sarduy que el neobarroco, al contrario del barroco originario, refleja estructuralmente la inarmonía, "la ruptura de la homogeneidad del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico, un barroco que metafORIZA la impugnación de la entidad logocéntrica."

Luis Rafael Sánchez ha inscrito su primera novela dentro de esta estética neobarroca¹¹ intertextual que participa de la parodia y el trabajo de "bricolage" o empleo de los materiales que están a mano. Por un lado le permite desplegar su virtuosismo estilístico en imágenes novedosas de bella fealdad, tales como el vómito del niño idiota, "archipiélago de miserias, islas sanguinolentas, collares de vómitos, vómito como caldo de sopa china, espesos cristales. . . convención de todos los amarillos en el vómito" (p. 62) y por otro lado —y a la vez— remedar artísticamente el vacío espiritual e intelectual del que es testigo en su país, combinando de tal forma el esteticismo —¿habrá contradicción entre el esteticismo y la escatología?— y el compromiso. Anejo al proceso paródico y consecuencia de este está la degradación de tópicos (*topoi*) literarios, como son *la búsqueda metafísica, el paraíso terrenal, las figuraciones mitológicas antiguas y el personaje autónomo*, operación reductiva arriesgada ya que se concentra la energía creadora en la destrucción más que en la creación, en la anulación de un sistema axiológico más que en la creación de otro. Vale la pena examinar cada uno de dichos tópicos:

1) *La búsqueda metafísica* - La metafísica, tópico literario en la novela desde *Rayuela*, se escamotea repetidas veces en *TTT*. Como observa Julio Ortega, los personajes de Cabrera Infante "satirizan incesantemente la amenaza de la palabra 'metafísica',¹² pero aun así está implícita en los monólogos interiores de Cue, Silvestre y Códac. En *GMC* aparece degradada totalmente, en la persona de una prostituta: ". . .una putona de fama grande porque jugaba billar y tenía un lunar de pelos en el pecho y lucía en los muslos de jamónica contundencia tatuajes artísticos de un barco naufragando entre dos olas. *La Metafísica* nombrada, *La Metafísica* ultrajante, *La*

11 Barradas también juzga que "más que en la tradición de *Ulyses, La Guaracha*. . . hay que colocarla en el contexto del barroco antillano". Reseña en la *Revista Iberoamericana* (de pronta aparición).

12 Julio Ortega, "Guillermo Cabrera Infante", en: *Guillermo Cabrera Infante*, ed. Ortega, p. 190.

Metafísica insolente que sucia y coronela levantaba pesas los sábados. . .” (p. 191-2, subrayado mío). En el mundo novelístico de Sánchez, pues, no hay interrogantes sobre la realidad (¿qué es?) porque esta reside en la palabra. Sólo reinan las apariencias, el vacío, en unos personajes que son mera epidermis: “La cosa es que aparente” (p. 15). Ni la Corteja es la Maga ni Vicente Reinoso es Horacio Oliveira, es más bien un Hamlet miserable y patético, no con calavera en la mano sino con un trozo de bizcocho Sara Lee (p. 185).

2) *El Paraíso perdido o Puerto Rico, Isla del Encanto* - La patria de Sánchez entra a tomar su lugar en la nueva novela del Caribe y no precisamente como el *locus amoenus* de la tradición. Desde la primera página se sitúa el espacio narrativo en el aquí y ahora del autor (no necesariamente coincide con el del lector): “el sol cumple aquí una vendetta impía, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido: aquí en Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del archipiélago de las Antillas.” Figura sobre todo la capital y el área metropolitana, pero se nombra también a Manatí, Barranquitas, Arecibo, Guajataca, Quebradillas, Isabela, Aguadilla, Fajardo y ámbitos connotativos como la Universidad de Puerto Rico, el Café La Tea y La Tahona. Este señalamiento directo, presente a través de la novela y cifrado en la expresión “el aquí” indica una posición nada neutra frente al problema de dependencia común a todos los países del Caribe, pero más agudo en Puerto Rico. En lugar de una mitopoesis onomástica —Macondo, Tierra Caliente, Orbis Tertius, República de Molina—, Sánchez ha preferido usar la palabra como signo inequívoco e inmediato, aunque opera en la novela también el sistema de la palabra como signo mediato que remite a otros signos. Cabrera Infante, a pesar de que deja entrever derroche, corrupción y vulgaridad, exalta a Cuba por medio de la perspectiva y la nostalgia (la llama apagada del epígrafe) y nos da vistas del mar desde el Malecón. Sánchez nos presenta una tierra no edénica, sino hedónica, un *wasteland* cuya industria nacional es la guachafita, donde es “factible” un Ministerio Nacional del Relajo (p. 84).¹³ Queda cruelmente burlado el tópico de la “isla del encanto”.

3) *Las figuraciones mitológicas* - En general se puede decir que Sánchez trabaja con un espejo cóncavo, deformante, y que *GMC* es un esperpento de tristes trópicos. Así, los personajes son metaforizados en seres mitológicos, no para realzarlos y dignificarlos, sino para acentuar aún más la desproporción entre el *ser* y el *aparecer*, distinciones borradas en la “desamparada isla del cemento”. Así, Sánchez ironiza la tendencia a la repetición en el lenguaje cotidiano con dos mujeres que se sientan enciman de su Mustang durante el embotellamiento. Son “. . . gente sesivana las hembritas, bailoterías esperanzadas en que dos pejes de agallas le organicen el fun and games: me llamo Sole, me llamo Sole: las dos se llaman Soledad, afro que gime, senos retóricos, ojos

¹³ Barradas ya observó en su reseña que *GMC* “explora y presenta con gran agudeza el caos de la sociedad puertorriqueña de hoy. De ahí su mayor diferencia con *TTT*, obra paralela, escrita en cubano.” Loc. cit.

que hablan un lenguaje cargado de intenciones, me llamo Sole, me llamo Sole: *hijastra de Eco*.” (p. 153, subrayado mío). También la artista favorita de la Corteja, Iris Chacón, aparece en su imaginación como la encantadora que vuelve animales a los hombres y revestida de adornos vegetales “*como una Circe* exquisitada con ramilletes copiosos de ruedas de tomates, mazos de lechugas, berros y rajas de aguacate. . .” (p. 55, subrayado mío). Las moscas que pululan sobre el niño idiota son “*euménides* zumbonas que improvisaban un halo furioso sobre la gran cabeza.” 9p. 61), única protección contra la crueldad de los niños sanos. El senador contempla su reflejo cuando “en el cristal del parabrisas nada su cara *narcisa*.” (p. 96, subrayado mío). Finalmente y junto a esta descendencia bastarda de Eco, Circe, las Euménides y Narciso, se nos presenta al Nene como un nuevo avatar del Niño Jesús iconográfico: “Como un reptil. . . obsequio los ojos al mosquero, mosquero que le borda manto y halo, como un Bobón *Niño de las Moscas*: despierta la idiotez. . .” (p. 115). Este personaje, igual que la Madre, sirve para sacar a relucir todo el grotesco humano. Ninguno, de hecho, escapa al espejo deformante, cosa que no ocurre en *TTT* - lo sórdido allí es siempre atenuado por la memoria.

4) *El personaje autónomo* - Los *dramatis personae* son caricaturas fácilmente reconocibles (tal vez su impacto sería mayor si no lo fueran): el político corrompido (futuro gobernador), la gran dama de sociedad y la mujer promiscua. También lo son, aunque menos, el hijo Benny y el Niño, prole degenerada de estos puertorriqueños de extremos opuestos de la escala social. Este último es un esperpento que recuerda al niño fenómeno de *Divinas palabras* de Valle Inclán (excepto que no es explotado como recurso económico). Los niños que maltratan al fenómeno, en cambio, son el futuro de Puerto Rico: “proyecto de maffiosi y libres empresarios.” Doña Chon, vecina de la Corteja, es una creación más elaborada que las demás. Es depósito de conocimientos medicinales y sabiduría popular (“clériga suma del arroz y la habichuela”) que se expresa de forma invariablemente hueca: “Ningún hombre podrá parir nunca.” Se equiparan las dos Madres, yuxtaponiéndolas, y los dos hijos. Es significativo (pero no es necesariamente acertado) que los personajes de baja extracción social (Caño Martín Peña) carezcan de nombre propio. El novelista, al considerarlos víctimas sin culpa, trata democrática y cruelmente a todos por igual, sometiéndolos a la deformación, la ironía y la burla e incluso negándoles redondez novelística. “Benny monologa. . . igual, como si fuera personaje de vida interior abultada, contradictoria, ambigua, negada tras afirmada. Benny, visto lo han y lo han oído, es personaje unidimensional. . .” (p. 189). Los caracteres de realidad secundaria (los que no aparecen descritos ni dramatizados), paradójicamente escapan al tratamiento insultante de su creador —Regino (hermano de la Corteja), el marido de esta, Pijuan Gómez (un conocido), Tutú (hijo de Chon)— sacrificios del pueblo puertorriqueño en Corea, la emigración, Vietnam y la drogadicción. Igualmente se salvan los jóvenes que venden *La Hora* y *Claridad* (¿para que puedan seguir apareciendo, felizmente, los artículos de Sánchez!) y los que escuchan a Juan Mari Bras. ¿Pero y los demás compatriotas? Sin protesta,

pena ni gloria, siguen entonando su guaracha (p. 21).

El narrador invisible

Como la narración se apoya en una impostura (“Advertencia: *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”, p. 11), nos cercioramos de que el narrador, desdoblado en locutor de radio y especie de maestro de ceremonias que hace las presentaciones de los personajes (cf. las páginas iniciales de *TTT*), tampoco desempeña una función sencilla.

Interviene, ya para socorrer a sus personajes analfabetos (por ejemplo: para “transcribir el enjaretado mental del pobre Benny”), para lanzar dardos hostiles a su auditorio o para dar confianza (“inter nos. . . Créanme”, p. 71), o para tirar un hueso roído a críticos y reseñistas. (Muy distinta esta dominación de la “galería de voces” que es *TTT*.) Se dirige a un público plural, como en los espectáculos o en los programas de radio, como si la novela fuera un disco, (y lo es por el ritmo y la construcción reiterativa) interrumpida por los comentarios cada vez más hiperbólicos y delirantes del locutor. (Por eso califica su técnica como la de disco rayado, p. 188.) Se podría formular el sistema así: el narrador de la novela = el contenido de su programa (un disco); el tiempo de la lectura = duración del “tapón”. El texto es correlativo objetivo de la canción del Macho Camacho, aquel que hace sombra a Sandro, Raphael, Lucecita, Chucho Avellanet, Joan Manuel Serrat y Danny Rivera —por supuesto que inexistente (todavía). Conclusión: la novela aspira a ser medio de comunicación de masas y llegar aun a los que no leen novelas. Los lectores apostrofados malignamente como “velludos y otros miembros del rebaño” constituyen un núcleo de no menos de 3,5 millones de personas.

Desdoblamiento estilístico

Hay en *GMC* un registro lingüístico muy extenso del que no podemos ocuparnos aquí. Predomina una sintaxis a veces nominal, otras veces verbal; un léxico que va desde el cultismo hasta el neologismo malsonante (“multitud autosa, carrosa, encochetada”, “poetiso”) cuyo propósito es la parodia; párrafos que se rematan con inversiones brillantes y recursos como la muletilla, la onomatopeya y la deliberación metalingüística, los cuales están perfectamente engarzados en la estructura de la novela.

Concretamente, se puede constatar que al desdoblamiento del autor en maestro de ceremonias corresponden, aparentemente, dos estilos. Uno consiste en el señalamiento directo, por medio de un léxico vulgar, sicalíptico y referido generalmente al acto sexual, la evacuación y otras funciones biológicas. Se nos presenta la boca de Benny como “una letrina o mingitorio obstruido con el graffitti más sórdido” y tal vez también la novela como letrina o mingitorio, concepto que muchos juzgarán no sólo anti-estético sino indigno. El otro estilo es conceptual y metafórico y nos remite a los restantes gestos, actos y situaciones en la novela. En los mejores momentos, no hay

dicotomía sino conjugación de los dos estilos para producir un efecto brillante, destacándose lo que Dámaso Alonso ha llamado "metáfora de segundo grado" y que Sarduy define como "metalingüístico" y barroco. Sánchez no describe la realidad sino que la conceptualiza, escamoteando los signos del lenguaje cotidiano, sustituyéndolos por otros alejados semánticamente por ejemplo: "los ojos de la Madre, pendientes uno del otro como los malos acróbatas, saltan e inspeccionan y tropiezan y corretean por la gran cabeza del Nene" (p. 20, repetido en p. 116-177); un sofá es "miembro pulcro de un elenco hogareño de travestí que hace de todo" (p. 14); una mujer "filántropa, regala los ojos a la construcción ajetreada de un condominio" (p. 15); y un apartamento es "cueva reducidísima que patrocina la celebración de tropezones: síntesis de cocina, baño, sala, dormitorio. . ." (p. 84). Es extraordinario también el poder del autor sobre la metáfora de primer grado: el "aforismo cumbre o uno de los, ondea como olímpico cisne de nieve", el tiempo "se enrolla como guirnalda de papel crepé". Estas alquimias, en consonancia con el lenguaje de los cuentos de *En cuerpo de camisa*,¹⁴ revelan que en el mundo neobarroco de Sánchez, los avatares de la palabra constituyen una realidad primaria. La palabra, tanto la desacralizada como la sublime metáfora, es herencia cultural del escritor, quien ha de transformarla en acción simbólica.

Conclusión

Entre *TTT* y *GMC* hay una relación estrecha, ya que la primera novela funciona como uno (seguramente no el único) de los subtextos presentes en la segunda. Pero este estudio, más bien que una comparación, se ha servido de la novela cubana como punto de referencia para analizar algunos aspectos de la puertorriqueña. Luis Rafael Sánchez, en *La guaracha del Macho Camacho*, esta nueva novela del Caribe, tiende una red a la realidad de su isla, red que apresa sin sofocar, que aprehende sin inmovilizar esas formas complejas de la existencia insular. Sánchez, desmistificador, con *furor poeticus*, con ira comprometida, descubre bajo máscaras de sensualidad o despreocupación una brecha al vacío espiritual. Ha creado con la palabra, única realidad trascendente, una nueva e inesperada metáfora para la alienación contemporánea.

Lorraine Elena Ben-Ur

¹⁴ Luis Rafael Sánchez, *En cuerpo de camisa*, 2a. ed. Río Piedras, Cultural, 1971.