

**Para leer *La guaracha
del Macho Camacho***

Orlando Luis Pardo Lazo

Prof. Ph.D. Javier García Liendo
Spring 2017,
Washington University in Saint Louis

PARA LEER LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO

Orlando Luis Pardo Lazo

La grandeza de una obra de arte consiste exclusivamente, según Teodoro Adorno en su ensayo de 1957 *Sobre la poesía lírica y la sociedad*¹, en el hecho de que el arte vocaliza aquello que las ideologías esconden. En ese mismo ensayo, Adorno ubica a toda ideología en el territorio de lo “no verdadero, la falsa conciencia, lo engañoso”. Y establece a la par su noción de que, repetir mecánicamente que el arte no es más que ideología, no solamente no le hace ninguna justicia al contenido verdadero de dicho arte, sino que además es una mala representación incluso del concepto mismo de ideología. Así, para Adorno, el arte, siempre que tenga grandeza, “ha de moverse más allá” de cualquier tipo de falsa conciencia y —en esto él tampoco deja espacio alguno para la réplica— este rebasamiento de lo ideológico se produce “con o sin la intencionalidad” del autor o el artista en cuestión (340).

La novela *La guaracha del Macho Camacho*², del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (Humacao, 1946), originalmente publicada con gran éxito editorial en 1976 y desde entonces reeditada en múltiples ocasiones, sería un ejemplo paradójico a la luz del ensayo de Adorno, por tratarse de una obra literaria que acaso ha sido mejor apreciada y aplaudida desde el territorio ideológico y, por consiguiente, la mayor parte de su grandeza literaria ha sido condicionada a lecturas críticas tan ideologizadas como ideologizantes, en ocasiones incluso contando con la intencionalidad de su autor.

Con su bigote alón de chofer de ómnibus, con su estampa setentera de intelectual indignado bajo una camisa estampada al estilo “manjatan” —así las llamaban en Cuba por esa época—, con cierta tristeza trancada en el rostro pero a la vez con un repunte de carcajada ante su propio rictus de solemnidad, y, por supuesto, con el debido fondo de barrio proletario del Tercer Mundo, el novelista Luis Rafael Sánchez nos mira con sorna desde su país natal —“esta desamparada isla de cemento nombrada Puerto Rico” (124)—: así se nos presenta este autor en retrato, como en la ventanilla delantera de un libro-ómnibus donde todos sus compatriotas caben y encajan —porque “todo parece entrar en la narración” (20)—, al compás bacumbanchero de *La guaracha del Macho Camacho*.

¹ Adorno, T.W. *On Lyric Poetry and Society*. En: *The Lyric Theory Reader, A Critical Anthology*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2014, pp. 339-350.

² Sánchez, L.R. *La guaracha de Macho Camacho*. Ediciones Cátedra, Grupo Anaya. Madrid, España. 2013.

Hito musical, hiato histórico por donde se escurren las notas de un relato colectivo, a ratos colectivizado por la radio nacional de la nación, donde las reiteraciones, ese remachaqueo retórico al punto de lo cacofónico, serán la piedra filosofal de una estética literaria que irrumpió como un hit popular en las carteleras del campo literario puertorriqueño. La foto en cuestión descrita antes, donde Luis Rafael Sánchez se nos presenta en pleno 1976, fue tomada por Carmen Vázquez Arce, pero eso ya no tiene la menor importancia, pues, a la postre, el autor de toda fotografía termina siendo el propio fotografiado y no la mano/mirada que hizo el clic.

En una *Introducción*² que por momentos amenaza con ser más extensa que la novela, Arcadio Díaz Quiñones nos provoca a “contar historias como quien canta y baila guarachas, o leer un relato como quien escucha novelas radiofónicas”. Según él, esta “narración está dirigida tanto al oído como al ojo, a la letra impresa y a los manejos del tiempo escénico” (18). Así el crítico postula la sinestesia de una especie de ecumenismo conceptual.

A estas alturas de la historia, tampoco se le puede pedir mucho más al respecto a nuestro contexto cultural: es ya casi un lugar común que, cada vez que un texto participa de ciertas peripecias performáticas y reta a ciertos tabús sociológicos, tanto con el lenguaje como con el imaginario, los críticos literarios tienden a emocionarse tanto con dicho texto que casi le escamotean precisamente su condición literaria: primero escritural, luego impresa. Y es que esta novela, como todas —incluso más allá de la intención que pueda explicitar cada novelista—, depende para su efectividad exclusivamente del hecho de ser consumida en silencio lectivo, nunca colectivo. Porque, por más que *La guaracha del Macho Camacho* transmita la ilusión de ser una composición oral, coral, estamos en definitiva ante un texto, y no ante un pentagrama musical ni un guión para los medios audiovisuales. Las novelas, no importa cuán experimental resulten, siempre serán vidas para leerlas.

Precisamente por esto es que de esta novela emana todo su inverosímil virtuosismo insonoro —pero nunca mudo—, su prestidigitación autorial que rebasa cualquier closet contenidista y categoría estructural, su polemismo político provocador, y, en resumen, su condición de novela *inédita* —en su acepción de *inaudita*, *audaz*— que de inmediato le trajo a Luis Rafael Sánchez un gratificante número de reimpresiones desde la edición príncipe de 1976 en Buenos Aires.

Tal como lo narra el propio novelista en uno de sus micro-capítulos, este álbum cínico de la “chabacanería desclasada que atraviesa como un rayo que no cesa la isla de Puerto Rico: aposento tropical de lo ordinario, trampolín de lo procaz, paraíso cerrado del

relajo” (137-138), en *La guaracha del Macho Camacho* casi no se puede narrar, describir, escenificar o reflexionar en nada sin antes hacer un cortocircuito creativo con el mundo de lo mediático y lo mercadual, que es el mundo que atraviesa en horizontal desde las élites hasta el populacho de esta isleta caribe, devenido estado libre-asociado a los Estados Unidos de América.

Declaradas o de contrabando, Díaz Quiñones en su *Introducción*² reconoce que el texto en pleno funciona como una tragicómica casa de citas: “decenas de referencias explícitas o enmascaradas” y un “minucioso inventario de anuncios y marcas de productos comerciales”, en un aluvión de “alusiones” que “eran perfectamente reconocibles para los lectores de los años setenta”, por tratarse de “iconos” y “mitos creados por el *star system* y sus efectos carismáticos”, (20-21) dentro de una cultura de masas que suma y subsume a la cultura popular.

Acaso las notas al pie de esta edición casi crítica sean lo más criticable: Díaz Quiñones parece ansioso en fijar para la posteridad el mapa referencial de *La guaracha del Macho Camacho* —como si la novela fuera fallida sin esa guía para lectores distraídos: más de 600 notas al pie en todo el libro—, como si fuera urgente educar al lector de la era digital con todo este universo analógico que ahora es apenas arqueología, y, en resumen, como si de la crítica dependiese re-canonizar a esta novela de excepción dentro de la tradición literaria puertorriqueña y latinoamericana: un texto que bien puede ubicarse sin la ayuda de semejante exégesis en el cruce de caminos entre la incorrección política y la experimentación poética. Y también entre lo entrañable y lo indolente, entre lo grosero y lo guarachero. Casi que entre la ciudad letrada y lo ilegible. Acaso entre la barbarie y el boom (en este caso, ya como reacción post- al boom). Esta es una novela breve que se basta a sí misma para dinamizar y dinamitar los límites de lo latinoamericano.

Luis Rafael Sánchez apela al espacio urbano para su narración, por ser éste el nodo por excelencia para las comunicaciones masivas y, como concede Díaz Quiñones, por ser “el emblema por excelencia de la modernidad” (28). De manera que la “novela hace visible y audible la violencia política de la ciudad moderna”: una violencia parodiada por el autor, captada y caricaturizada en toda su patética promiscuidad por “la yuxtaposición del habla callejera y el lenguaje ‘culto’”. Collage de registros fónicos que van del dislate al deleite, del delirio al delito. Álbum de atrocidades amables, donde la puertorriqueñidad no tanto es captada en mimesis como concebida ab ovo, desde sus ovarios y horrores, desde sus complicidades crueles y su buen corazón. Y todo esto sin caer en la necia necesidad de “proponer resistencias heroicas que sirvan de contrapeso” (17).

Es así que, al contrario de lecturas veladamente étnicas o de tesis predeterminadas contra el llamado orden neocolonial, por ejemplo, también es posible un acercamiento a *La guaracha del Macho Camacho* desde la guaracha del Macho Camacho en sí, desde ese texto lírico reproducido “íntegro” al final del libro —titulado *La vida es una cosa fenomenal*—, y que irrumpe con este par de versos mitad parejeros y mitad filosofía de a pie: “La vida es una cosa fenomenal / lo mismo pal de adelante que pal de atrás” (313).

Elogio violento de la vida. Fenomenología de una felicidad no por falaz menos festiva, y festinada. Catarsis colectiva de una ciudad que “lejos de caracterizarse por el movimiento”, al decir de Díaz Quiñones, “aparece paradójicamente inmovilizada” en un “tapón” o “embotellamiento” que “ocurre un miércoles cualquiera a las cinco de la tarde” (29-29). Justo en el día más atravesado de la semana, como se le llama a los miércoles en el contexto caribe y, por extensión, hispanoparlante (décadas antes, James Joyce había elegido un jueves para su monumental *Ulises*: el 16 de junio de 1904 en Dublín, Irlanda). Y justo a la hora pico o climática del tráfico vehicular. Orgasmo incivil, orgiástico. Es en la intensidad de ese set instantáneo donde transcurre la trama de la novela. O, de no existir un plot central en medio del maremágnum de parlamentos y acciones caóticas, es en este tiempo coagulado donde discurre entonces el trauma del discurso.

Se trata de una voz que es única e indivisible, a la par que radicalmente plural, deslocalizada. De ahí su cualidad inasible, que se le escapa al crítico acostumbrado a las camisas de fuerza formal e incluso a amordazar a la literatura con los maniqueísmos importados de la moral. Esta voz se nuclea alrededor de una veintena de módulos radiofónicos que, como altoparlantes orwellianos en un mundo teledirigido por ondas mientras más omnímodas y omniscientes más invisibles, le van confiriendo su cadencia de compases a esta escritura, su pentagrama polifónico (que a la par es casi un monólogo exterior), creando así de paso la confusión de que la novela misma es una suerte de monstruosa mega- o acaso meta-guaracha. Lo cual además es un (d)efecto cómico, muy cómico. Que incita a una carcajada anticonceptual al margen de teorías y teoremas de corte cultural, los que siempre han intentado prefijarle la prótesis de un significado social a esta catedral no tan barroca como barrueca donde, como en la propia letra de la guaracha del Macho Camacho, “la cosa no puede reposar” (313).

Es la “arrebatación del momento” (235). Aceleramiento hasta el absurdo del tiempo verbal. Vertiginoso sudar y alborotar: pura alteración de los sentidos y, en última instancia, del sentido. Demagogia local para “señoras y señores, amigas y amigos” y, muy en especial, por supuesto, para “el respetable público” (117) —“la audiencia sonreidísima, la

audiencia respetabilísima, la audiencia oidorísima” (153)—, esa entelequia anquilosada a la que apelan los medios masivos de difusión como a un significante vacío, vaciado. Viciado. Y sobre la cual se vierte como un gel gracioso y grasoso “esa letra de religiosa inspiración, esa letra que habla verdades, esa letra que habla las cosas como son y no como tú quieres” (193), porque ese “inmedible popularísimo” que es Macho Camacho, y que nos “pone a mirar la vida desde cerca y desde lejos” no es sino “un filósofo de los sentimientos que se sienten” (215). Y un profeta de lo popular, por supuesto. Y también un evangelista de los nuevos medios, que hoy serían ya viejos a pesar de los esfuerzos de Díaz Quiñones por hacernos leer con lupa su mapa de notas al pie.

Pero igualmente es cierto, como afirma el propio Díaz Quiñones, que “en una lectura que tenga en cuenta el contexto, es imposible disociar la escritura y la visión de *La Guaracha* del clima de las guerras de ‘liberación’ y de las utopías políticas, de la fiesta y la tragedia” (68). Sin embargo, desde el contexto de un siglo XXI globalmente multimediatizado, podría proponerse ahora una lectura con ínfulas de inversión: ¿qué sobrevive de esta novela (en tanto novela) si desconociéramos de pronto las descomunales introducciones escritas sobre ella, las decenas de reseñas que apuntalan/empalizan al texto, y esa compulsión académica de leer cualquier documento u objeto cultural como una crítica exclusivamente diseñada para denunciar al capitalismo y su hegemonía planetaria? ¿Queda novela después de semejante procedimiento de deslectura? ¿Hay algo específico en la novela *La guaracha del Macho Camacho* que la distinga, por ejemplo, de una arenga (también oral, probablemente radiofónica) de los voceros políticos puertorriqueños de su misma época: todos estimulados, al igual que Luis Rafael Sánchez según Díaz Quiñones, “no sólo por la lucha contra la guerra de Vietnam, sino también por la poderosa utopía cubana, por los comienzos del movimiento feminista y gay en los Estados Unidos, y por los nuevos movimientos cristianos”? (64)

Roland Barthes afirmó en una entrevista que “J’aime le Romanesque, mais je sais que le roman est mort”³ (210). Según Marjorie Perloff⁴, aquí Barthes no estaba más que expresando “su propia desconfianza en la mimesis a finales del siglo XX a la hora de crear o creer en eso llamado ‘el personaje’ como algo distinto de su creador” (467). El lenguaje limítrofe de Luis Rafael Sánchez sería identificable entonces con todos y cada uno de los personajes que saturan *La guaracha del Macho Camacho*. Por lo que sería comprensible

³ Barthes, R. *Le Grain de la voix: Entretiens 1962-1980*. Editions du Seuil, Paris, 1981.

⁴ Perloff, M. *Can(n)on to the Right of Us, Can(n)on to the Left of Us: A Plea for Difference*. In: *The Lyric Theory Reader, a Critical Anthology*. (Edited by Virginia Jackson and Yopie Prins.) Johns Hopkins University Press. Baltimore, 2014, pp. 460-476.

extraer de esas situaciones, comportamientos y diálogos ficcionales, unas conclusiones más o menos biográficas sobre la vida del autor en su Puerto Rico natal de finales de los años sesenta y mediados de los setenta (desde que la novela comenzó a ser escrita por Sánchez hasta su primera edición).

Pero, a pesar de lo anterior, la propia Perloff cita a Paul de Man en el libro *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism* (1985) con su noción a partir de la Escuela de Frankfurt de que “la primera tarea de un análisis es disolver el caparazón ideológico de la obra, al exponer cómo esta sirve a intereses particulares más que generales”. De manera que, “toda vez disuelto dicho caparazón, se supone que brillen las claves utópicas de la obra, un núcleo radiante de significados e imágenes que exprese los empeños y esperanzas de la humanidad” (468). En este caso, de la *humanidad* entendida como nuestra común *condición humana* en tanto individuos, más allá de las estadísticas de Estado en su relación siempre totalizante con las masas sobre las cuales manda. Una novela sólo puede entonces hablar por sí misma y de sí misma. Por eso no existen dos *La guaracha del Macho Camacho*, a pesar de que toda la población de Puerto Rico en principio habitaba dentro del mismo sistema. Porque su originalidad en tanto novela es específica, no siendo un producto secundario (ni un daño colateral) de la sociedad en que Luis Rafael Sánchez la escribió: antes bien, la obra es una manera de trascender a aquella sociedad que hoy es sólo archivo y memoria.

Un poco al estilo de Ezra Pound citado por Perloff, podríamos aceptar que lo poético en una obra literaria sería entonces esa “noticia que nunca deja de ser noticia” (475), aquello que permanece nuevo en tanto cualidad del texto (al margen de que haya sido descrita o “descubierta” por la crítica literaria): eso que no caduca con el paso del tiempo y, por consiguiente, no requiere demasiada explicación de expertos para seguir siendo apreciado.

No se trata de negar de plano a Díaz Quiñones cuando en su *Introducción*² afirma que “La guaracha nació en la polémica”. Al contrario, la cuestión sería intentar extender hasta sus últimas consecuencias su afirmación de que “se inscribe en un debate que viene de mucho antes, y que, por supuesto, ni es exclusivamente puertorriqueño ni puede reducirse a formulaciones demasiado unívocas”. Tan amplio debería ser ese debate, que han de quedarle muy estrechos los tres términos que a continuación prioriza Díaz Quiñones como contexto para debatir: “modernidad”, “colonía”, “emigración”; siempre pasando por el tenso tamiz de las “clases sociales” y por el persistente —a ratos, impertinente— tópico de la “identidad” (54). La literatura, por más sólida que parezca, en este punto comienza a

desvanecerse marxistamente en el aire. De la super-estructura al super-éter. De la imaginación otra vez de vuelta a la ideología. Las alucinaciones condensadas por Luis Rafael Sánchez en su novela quedan reducidas al campo de la alusión, de la alegoría. El autor es así sacrificado en el altar de una jerga técnica que será ahora la fuente de su legibilidad, confiriéndole de paso su cuota de legitimidad. La anquilosada conclusión sería que no se trata de la obra de un orate, no estamos ante la escritura de un grafómano mitómano, ni tampoco ésta es la novela de un perverso o un sociópata: así, la literatura sólo tendría un lugar reconocible dentro del catauro de términos intelectualizados, tales como “modernidad”, “colonia”, “emigración”, “identidad”, “clases sociales” y demás violencias extraliterarias.

Por supuesto que, en cualquier novela que intente esbozar el fresco lingüístico de una realidad social, ninguna materia prima resultará excesiva: no se trata de eludir, sino de escarbar. Del torremarfilismo a la minería en profundidad. Es como un involucramiento total, pero indirecto. Diferido por la ambivalencia abierta de lo ficcional, que es un manera mucho más incisiva de intervenir en lo real. De ahí que el autor de *La guaracha del Macho Camacho* parezca construir, de fragmento en fragmento, El Aleph del cuento homónimo de Jorge Luis Borges, pero afinado para captar la sinfonía de la simultaneidad ya no de lo ubicuo/eterno, sino de lo efímero/local: del ahora y aquí, del “instante fugaz” (como bien podría decir un compositor de boleros, baladas, guarachas, y demás géneros de la música más popular).

Sánchez siente la presión cambiante del tiempo heraclitano, y se resiste a esa náusea no mediante un tratado total de Puerto Rico como voluntad y representación, sino con la angustia nietzscheana de aferrarse frase a frase a su imperfecto ex-pañol, para, entre interjecciones y neologismos, ensayar la emancipación hilarante de no dejar títere con cabeza: una iconoclastia tan incómoda que el autor mismo intuye que será una lápida, pues “negar no he de que me apena la muerte repentina del sentido del humor”, como dice uno de sus personajes (308).

En esta vocación compilatoria, nada puede ser ajeno a un buen novelista, mucho menos los lugares comunes, así como los sobreentendidos y malentendidos que gravitan sobre la “verdad de la vida” (otra frase para una antología de la poesía popular). Lo literario se conforma así a partir de las materias primas no literarias, de la contundencia de los objetos. Las más de las veces, de residuos contra-literarios. De ahí la “grandeza” de ese “moverse más allá” que Adorno reserva para el territorio del arte. Díaz Quiñones acierta en reconocer que “la novela trabaja literariamente con esos estereotipos”. Pero al

apropiarse de ellos con estilo de autor muy peculiar, la novela “a la vez se mofa de ellos, revelando lo inútil de las imágenes positivas o negativas que no pueden dar cuenta de la multiplicidad de experiencias” (56). El éxito de una gran novela es siempre exponer en sí misma su más estrepitoso fracaso: su desesperación desorientada en busca de una finalidad que a la postre ha de quedar inconclusa. Nada más alejado del cartesianismo académico de coordinar coordenadas para demostrar un fin determinado. Nada más cercano a la íntima e intimidante libertad del espíritu humano, que es el último refugio de nuestra humanidad individual.

De manera que, precisamente por su condición estética de novela, *La guaracha del Macho Camacho* todavía hoy trasciende a los debates que se le han impuesto. “Los ritmos de los procesos culturales, como se sabe, no coinciden siempre con los políticos”, admite Díaz Quiñones, así que “la ‘isla del encanto’ puede ser, a la vez, un mundo claustrofóbico, un universo cerrado que da vueltas en torno a sí mismo. Pero la ‘colonia yanqui’ es también un país moderno, cualitativamente heterogéneo y complejo. Debido a ello, Puerto Rico puede ser, simultáneamente, paradigma de lo colonial y lo postcolonial: ‘para (post) colonial’, ha escrito Carlos Rincón” (56). E, incluso, en nuestra opinión, el Puerto Rico de Luis Rafael Sánchez en esta novela puede asumirse como alternativo a los meta-relatos de lo colonial, lo postcolonial, lo para(post)colonial, y demás etiquetas ante las que la novela sólo puede responder con una carcajada pantagruélica y un remeneón de caderas, acaso al ritmo irracional y para nada racial —ni post-racial o para(post)racial— de “que la negra quiere sudar, / que la negra se va a alborotar” (313).

Toda vez liberado de la obligación de hacer justicia a los “damnés de la terre”, así como de toda tentación étnica, el texto literario, al decir de Paul de Man citado por Marjorie Perloff, queda por fin libre de caparazones ideológicos para brillar entonces en toda su polisemia provocadora, donde *lo* político puede ser parte de su propia poética, pero *la* política quedará circunscrita a lo circunstancial. *Lo* político es la pura participación del uno, esa enorme minoría. *La* política es apenas parodia, caricatura de corruptelas y complicidades hasta el cansancio.

Así, por más que el autor nos narre un embotellamiento del tránsito como eje dramático descentrado, igual su prosa progresa en espirales hacia el incomparable coda de la debacle. La trancazón de *La guaracha del Macho Camacho* está saturada de potencialidades. Ocurre de todo a la vez, de ahí que no pase nada. Ciclos de combustión externa, que se reproducen por obra y gracia de la reproducibilidad técnica moderna. Por más que la claustrofobia de Sánchez compile un mar de marcas comerciales que hace

ilegible a la realidad (y de algún modo hace intraducible a su novela), igual la sociedad puertorriqueña rebulle violentamente de vida en su obra, y se presenta a sí misma plena de posibilidades dramáticas en el entrecruce de lo trágico y la comedia. Es esta una sociedad suciamente culta, abierta a todo tipo de referencialidades, promiscua y repetitiva, incapaz de estabilizarse excepto en esa misma mezcolanza que subvierte jerarquías al por mayor, aunque sólo sea para a la postre legitimarlas. El exceso toca los bordes de lo excelso. Metafísica de muñequitos. Por lo que *La guaracha del Macho Camacho* termina siendo una novela irreductiblemente revolucionaria: en el sentido de que, siempre que no sea leída desde lo “no verdadero, la falsa conciencia, lo engañoso”, es, como todo arte, inútil historia para hacer la Revolución. No se deja del todo instrumentalizar. La novela sería, otra vez, estéril en el campo de la política. Pero fértil en la urbe de lo político.

Este desbordamiento pseudoenciclopédico de Sánchez no tendría por qué ser solamente un rasgo muy caribeñamente criollo, sino también, por ejemplo —en sus aparentes antípodas—, acaso una característica del estilo *camp*. ¿Por qué no? ¿Quién dictamina las fronteras y se aterra de descubrir que son frágiles? ¿Cómo escapar del corsé conceptual que clausura de antemano nuestra libertad de lectura? ¿Es el *camp* menos puertorriqueño que el capitalismo? ¿No se da bien el *camp* entre los sujetos subalternos, que se suponen tengan otras preocupaciones más terrenales que en el Primer Mundo?

En ocasiones, la compulsión por criticar a una cultura canibalizada por la “commodification” termina por ignorar a los cuerpos involucrados en ella, descartándolos de la ecuación precisamente por haberse dejado convertir en una “commodity” más. Pero esta novela no sólo es la novela de una incontinencia sonora y visual —“alaridos y berridos que se escuchan y las imágenes hiperbólicas recuerdan el rito de coronación y destronamiento descrito por Bajtín”, nos dice Díaz Quiñones (35)—, sino que es también la novela de lo corpóreo — “ritmos que fluyen desde un pasado: baile, memoria y saber del cuerpo” (26). Asimismo, el placer —dilapidatorio por naturaleza— resulta sospechoso bajo la óptica del deber, y es incluso punible ante el panóptico del poder (un poder que todo lo mira y todo lo mina). De ahí tal vez la rigidez de ciertas lecturas implementadoras de lo ideológico desde los entretelones de este o aquel saber especializado de rigor, que a ratos raya en el rigor mortis.

A los efectos de ese tipo de crítica, las cicatrices genéricas del *camp*, que son exhibidas casi pornográficamente por *La guaracha del Macho Camacho*, han resultado invisibles. Lo que es más, fueron invisibilizadas por la penetración de otras metanarrativas que ocupan al texto como pretexto para insertarle sus insignias ideológicas (en este caso,

casi exclusivamente de izquierdas), tales como, según las enumera Díaz Quiñones (63): “las renovadoras corrientes en el interior de la Iglesia católica y los movimientos ecuménicos”, “la lucha por los derechos civiles”, “el movimiento del Black Power”, la militante oposición que generó la guerra de Vietnam” y, por supuesto, “el desafío planteado por la Revolución Cubana en torno a la ‘cuestión nacional’”⁵.

Susan Sontag, en su ya clásico ensayo de 1964, *Notes On “Camp”*⁶, perfila de manera sucinta algunos rasgos propios de la estética *camp*, esa “sensibilidad, inconfundiblemente moderna”, que es “una variante de la sofisticación pero nunca idéntica a ésta”. Para Sontag, “la esencia del *camp* es su amor por lo innatural: el artificio y la exageración. Y lo *camp* es esotérico, tiene algo de código privado, incluso de marca de identidad entre pequeños círculos urbanos”, capaz así de, “entre otras cosas, convertir lo serio en frívolo”, por lo cual para esta autora sería muy “embarazoso ser solemne y usar una forma de un tratado para lidiar con lo *camp*”.

Sontag postula entonces una larga lista de 58 enunciados⁶, algunos casi aforísticos, que focalizan lo *camp* no tanto “en términos de lo bello sino en términos del grado de artificio, de estilización”, siendo así un “arte decorativo que enfatiza la textura, la superficie suntuosa, y el estilo a expensas del contenido”: es decir, que “contrasta entre un contenido tonto o extravagante y la riqueza de forma”. Para ella, lo *camp* “encarna la victoria del ‘estilo’ sobre el ‘contenido’, de la ‘estética’ sobre la ‘moralidad’, de la ironía sobre la tragedia”. Aquí sería casi inevitable conectar el espíritu estilizadamente amoral y anti-trágico de la guaracha *La vida es una cosa fenomenal* en la novela *La guaracha del Macho Camacho*, con el estribillo de este popularísimo éxito musicalailable de la cubana Celia Cruz: *Ay, no hay que llorar, / que la vida es un carnaval / y las penas se van cantando*⁷. En ambos casos, la invitación concreta es a sobrevivir, sea o no factible, sin detenerse en disquisiciones abstractas.

⁵ Un desafío del que, por cierto, los sujetos dentro de la Revolución Cubana nunca han participado de pleno derecho. Mientras que en Puerto Rico, con todas las garantías constitucionales propias de una democracia, se ha plebiscitado cada cierto tiempo el estatuto político de la nación respecto a los Estados Unidos de América, entre otros temas, en Cuba desde 1959 jamás se han convocado elecciones libres y plurales, anquilosando así a un régimen de partido único consagrado hasta por la Constitución vigente. En la práctica, mientras Puerto Rico cambiaba de administraciones, a la par que evolucionaba e involucionaba, según los bandazos de las crisis económicas y políticas, el gobierno de los hermanos Raúl y Fidel Castro en Cuba mantenía su estabilidad con un poder inconsulto de facto, al margen de la opinión y la voluntad popular, que incluye el secuestro no sólo de todos los medios de difusión masiva por parte del Estado, sino incluso leyes que prohíben la tenencia de equipos domésticos de reproducción de texto, audio e imagen (fotocopiadoras, impresoras, cámaras, micrófonos, videocaseteras, etc.).

⁶ Sontag, S. *Notes On “Camp”*, 1964. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>

⁷ Cruz, C. *La vida es un carnaval*. <http://www.azlyrics.com/lyrics/celiacruz/lavidaesuncarnaval.html>

Entre los argumentos más polémicos y productivos de Sontag⁶, a los efectos de la novela de Luis Rafael Sánchez, estaría que, como el *camp* “enfatisa el estilo para aligerar el contenido, o para introducir una actitud que es neutra respecto al contenido,” esto redundaría, según Sontag, en una “sensibilidad no comprometida, despolitizada, o al menos apolítica”, pero que igual “cuenta con el poder de transformar las experiencias” —rechazo de la política para propiciar lo político—, a pesar de esa “visión del mundo en términos de estilo” y cierta veneración material pero por las “things-being-what-they-are-not” —por las apariencias, por el objeto en su virtualidad significante. Para Sontag, esto implica al final que el *camp* es “una visión cómica del mundo” que, al contrario de la tragedia como “experiencia de hiper-involucramiento”, termina siendo “una experiencia de sub-involucramiento”. De lo cual ella concluye que el *camp* es el “dandismo moderno”: una respuesta a “cómo ser un dandy en la era de la cultura de masas”.

No por gusto se ha estudiado el *camp* en su relación con el *pop* y el *kitsch*⁸. Y, por supuesto, todo lo anterior sin perder de vista que, tal como Anna Malinowska⁹ nos lo recuerda, originalmente lo *camp* “era un término puramente homosexual, que ‘significaba abierta y escandalosamente queer’, e ‘implicaba una vestimenta travestida’” (10-11). Sontag⁶, por su parte, en su ensayo postula que “hay sin duda una afinidad peculiar y un solapamiento” entre lo *camp* y el “gusto homosexual”. Sin necesidad de indagar mucho en la sexualidad del novelista Luis Rafael Sánchez, de pronto *La guaracha del Macho Camacho* podría encontrar en el *camp* una línea de fuga lectiva hacia espacios interpretativos menos claustrofóbicos que el provincianismo neo- o post-colonial de Puerto Rico en el último tercio del siglo XX: un país atrapado hasta el aburrimiento entre un independentismo tan violento como impopular en las urnas y un ejército norteamericano que ocupó partes de la isla como polígono balístico.

Tal como se define al *camp* en el ensayo de Malinowska⁹, tendríamos que estar al tanto de lo “histriónico” —cuando no lo histérico—, lo “aparatoso” —las candilejas de lo mediático como modo de habitar—, lo “pegajoso” —¿hay algo más pegajoso que los versitos fáciles de una guaracha?: “Ay sí, la vida es una nena bien guasona, / que se mima en un fabuloso Cadillac.”— y, obviamente, reparar en lo “profundamente irónico” (11) —que en *La guaracha del Macho Camacho* es una sensación consustancial con el texto en sí.

⁸ *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. (Justyna Stępień, editora.) Cambridge Scholars Publishing, Reino Unido, 2014. <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/61815>

⁹ Malinowska, A. *Bad Romance: Pop and Camp in Light of Evolutionary Confusion*. En: *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. (Justyna Stępień, editora.) Cambridge Scholars Publishing, Reino Unido, 2014, pp. 9-22. <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/61815>

Díaz Quiñones² anota que, más que de su identidad y otros ideologemas cargados de ideología, de lo que la parafernalia de personajes de esta novela “hablan y nombran” son “sus fantasmas”, todos “juegan con el límite de lo prohibido y lo permitido, lo sexual y lo racial”. La transgresión como tentación. La incorrección parece aquí ser la norma, pero sin intentar normalizarse. Es decir, más allá de las marcas de las mercancías y de las marcas propias de los géneros discursivos que los medios de comunicación explotan —el escenario por excelencia de la novela—, el novelista hace que sus personajes no dejen “de hablar del cuerpo y de las funciones corporales” (31). La somatización parece de algún oponerse a la socialización, si bien la primera es parte elemental de esta última.

Se trata, pues, del cuerpo como un objeto micropolítico y microbiográfico. Cuerpos que no encajan cómodamente en el sopor macro del colectivo, sino que se aceleran —mientras se repiten y esperan, y a la postre nunca pasa nada— como partículas de gran potencial osmótico, capaces de colarse por entre cualquier rendija retórica. Cuerpos que a veces se desdoblan en sus roles —la China Hereje en Madre, el Viejo en Senador Vicente Reinoso—, lo que “supone cambios de lenguaje que van constituyendo alternativamente la identidad de cada uno de los personajes como en un gran baile de máscaras”, todos “empeñados inútilmente en fijar una identidad elusiva” (31).

Esto es en parte lo que Susan Sontag en su ensayo de 1964⁶ ya asocia al estilo *camp*: “la convertibilidad del ‘hombre’ y la ‘mujer’, de la ‘persona’ y la ‘cosa’”. Lo cual, según ella, siempre “descansa en la inocencia” y “revela una inocencia, aunque también, cuando puede, la corrompe”. El autor como un infante que inventa, un *enfant-terrible* que expone al público ingenua e ingeniosamente las tripas de sus juguetes, sin esperar a cambio de su performance textual ningún tipo de lástima o reparación, pues la obra literaria no se propone devenir en panfleto de denuncia movilizador de las multitudes —ni aunque así explícitamente lo anuncie—, sino develar la complejidad miserable y maravillosa de la experiencia humana, sea en el Puerto Rico guarachero de 1976 o en un hipotético asteroide PR-1976 de alguna ciencia-ficción todavía por escribirse.

Desde estas coordenadas, Luis Rafael Sánchez en *La guaracha del Macho Camacho* ensaya, pues, un elogio del placer antes que una elegía al deber. No se trata de euforias o frustraciones sociales, sino del triunfo del lenguaje como máquina de guerra referencial. Culto a la acción vital, resuelto desde una acción en letras, pero evaporando el peso de lo letrado, pretendiendo huir de las tendencias y tradiciones letradas para así apropiarse y

proponer nuevas formas de contener y contestar a lo letrado. Más allá de los prototipos de Ángel Rama¹⁰ de una ciudad ordenada, letrada, escrituraria, modernizada, politizada, y revolucionada, la de Sánchez diríase que es una ciudad deslenguada, con todos los peligros que atañe ese ser “tan franca de palabra” que un personaje le recrimina a otro en *La guaracha del Macho Camacho* (299). Como en la radio misma, cualquier ocurrencia cabe y cava hasta encontrar un lugar en la cultura o acaso la costumbre del *gag*, el *camp*, lo *kitsch*, lo *pop*, el *cartoon* y otras onomatopeyas foráneas.

Así, en una suerte de contrapropuesta de lectura para esta novela, sería interesante entender la apoteosis radiocéntrica de *La guaracha del Macho Camacho*, su apropiación de los tics típicos de la radiofonía local, así como su posible poética de rasgos *camp* de desinvolucramiento y deconstrucción, como un gesto de negociación de Sánchez entre lo escritural y lo oral, entre lo privado y lo público, entre la literatura y la radio, entre el ayer y el hoy de entonces (que ahora sería también otro ayer).

Igualmente, a la luz de las inconclusas reflexiones de Italo Calvino y sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985)¹¹, la novela de Sánchez, al margen de subtextos y contextos, desde el mismo 1976 se inscribe inmediatamente en la futuridad del siglo XXI actual: “levedad” —a partir de un tono incisivamente irreverente que desmonta los mitos que parece ratificar, a la par que reafirma las convenciones que son negadas—, “rapidez” —no sólo su brevedad en tanto texto, sino su inmediatez narrativa, donde nada parece posponerse sino ejecutarse al instante, en un presente continuo ante el lector—, “exactitud” —su poder se focalización para narrar justo lo más intencional de cada escena, sin preocuparse por una jerarquía de tramas y subtramas que apunten hacia una y solo una resolución racional—, “visibilidad” —como en una transmisión radial que resuena en cada uno de los radorreceptores al unísono, accedemos no sólo a las palabras y acciones concretas, sino también a los cuerpos involucrados como tal, en todas sus sensuales o siniestras contradicciones—, “multiplicidad” —una narración fractal, donde cada voz da cuenta de sí misma (si bien todas contagiadas con la voz de un narrador que no se preocupa por mimetizarlas una a una, sino en tanto mascarada homogénea)— y “consistencia” —aunque Calvino no llegó a escribir esta reflexión, podemos especular que una novela consistente sería aquella que funda su propia lógica y experimenta entonces al máximo con esas convenciones creativas, al margen de lo tenido por canónico en cada tradición literaria.

¹⁰ Rama, Á. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, Hanover, USA, 2002.

¹¹ Calvino, I. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Editorial Siruela, Madrid, 2014.

Puerto Rico nunca fue en su historia una sociedad totalitaria, pero igual no está de más recordar la preocupación del sociólogo Paul Lazarsfeld ante “los efectos monopolizantes de la radio”, en una cita hecha por Marshall McLuhan en su fundacional libro *Understanding Media*¹² (399). A McLuhan, a su vez, le concierne “el tambor tribal de la radio que extendía el sistema nervioso central de la gente para crear un profundo involucramiento en todo el mundo” (399-400), dado que “la radio afecta íntimamente a la mayoría de la gente, persona a persona, ofreciendo un mundo de indecible comunicación entre el escritor-hablante y quien escucha. Ese es el aspecto inmediato de la radio. Una experiencia privada”, que cuenta con el “poder de convertir a la psiquis y a la sociedad en una única cámara de ecos”. (401) Y en el Puerto Rico ciertamente democrático de *La guaracha del Macho Camacho*, por más que la novela no nos describe apenas a la ciudad donde transcurre, esa ciudad es una cosa tácita que lo atraviesa todo, como las ondas hertzianas en la modernidad, hasta que lo público permee cada refugio de lo privado y lo privado sea apenas entonces otra pose para lo público.

Díaz Quiñones² asume también que la ciudad “está ahí, nombrada y desplegada en un mapa muy selectivo, incitando a pensarla” —lo político es precisamente pensar por uno mismo, acaso esquizofrénicamente—, y en tanto ciudad “aparece como una suma de relatos que se van contando y contradiciendo unos a otros” —la polisemia es el antídoto contra la política, resistiéndose a toda paranoia interpretativa—: ficciones y fricciones de una urbe-orbe que, “ante todo, está constituida por el habla, por relaciones de poder y fuerza, y por relaciones imaginarias entre los cuerpos” (29).

La urbanidad de *La guaracha del Macho Camacho* es, pues, “un espacio penetrado por la nueva cultura de masas”, si bien todavía “lleno de reminiscencias de un mundo anterior, rural y cimarrón” (29). Collage de un plano de inmanencia literaria donde literalmente todo es aún concebible para un lector sin prejuicios, y no sólo ese recurrente resentimiento intelectual que diríase programado para criticar al imperialismo norteamericano, a la corrupción de las democracias del hemisferio, y a la cultura del consumo más o menos global de “commodities”. Todo esto sin importar demasiado si se está haciendo crítica de una obra artística o de un panfleto partidista. Por lo que la libertad residual de leer entrelíneas tiende a cero, ya que de la mediocridad guarachera del capitalismo sólo salen locas líneas de fuga hacia el futuro —que podrá ser fértil o fósil, según la suerte o el azar—, pero de una guaracha groseramente ideologizada nunca volverá a salir ni a entrar ya nada. Y ese sí sería el “embotellamiento de tránsito” por

¹² McLuhan, M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Gingko Press, Berkeley, 2015.

autonomasia: incluido el estancamiento espiritual, la sospecha en contra del placer, el desprecio por el derroche y, en última instancia, la cooptación de *lo* político en el arte por parte de *la* política.

Ya en los años treinta del siglo pasado, Walter Benjamin¹³ se cuestionaba las implicaciones del hecho de que “el oyente de radio, contrario a todos los otros tipos de audiencia, le da la bienvenida a la voz humana como a un visitante dentro de su casa”. Benjamin insistía en los efectos que provoca un medio como la radio moderna, en cuyo “espíritu” está el intentar “poner a tanta gente como sea posible frente a un micrófono en cada ocasión posible”, convirtiendo así al “público” en un “testigo” que también tendrá su propia “oportunidad para hacerse escuchar”. Sólo que las consecuencias de semejante impulso, en principio democratizante, podrían ser del todo contraproducentes en términos de la educación de las masas, según Benjamin, al fomentar esa “indolencia de las masas” —“las torpes, inarticuladas masas”— a partir de su conversión en un “público (en el sentido más estrecho de la palabra) que no dispone ni de los criterios para juzgar ni de un lenguaje para los sentimientos” (391-392). Un público que parece participar, a pesar de ser la función una farsa, como mismo todos rumian el estribillo de la guaracha radiada que acompaña a todos en la novela de Luis Rafael Sánchez.

Finalmente, fuera del carácter performáticamente lúdico de *La guaracha del Macho Camacho*, cualquier aproximación teórica casi siempre tenderá a sublimarla en tanto documento social. Se emblematiza su estética, al punto de hacer incluso innecesaria la lectura de la novela, dado que la convicción conceptual de los consensos —ese saber/poder especializado, de élite ilustrada que se apropia de lo popular para disfrazar sus privilegios epistemológicos— sustituye hoy a la experiencia transformadora del individuo que lee para sí. Así, todo descubrimiento desestabilizador de ideologemas entronizados, diríase que nace desacreditado si cae fuera del “marco adecuado” de, en este caso, “el campo intelectual puertorriqueño de los años 60 y 70”, donde Díaz Quiñones menciona “los términos clave —nacionalismo, populismo, marxismo” (66): precisamente las tres grandes solemnidades de Latinoamérica a lo largo (o a lo corto) de su historia; las tres siendo grandes prohibiciones de jugar con inocencia incisiva dentro de ese laberinto latinoamericano donde *soledad* y *sociedad* se disputan nuestra condición humana (las más de las veces, en un despótico duelo a muerte entre *identidad* e *individualidad*).

¹³ Benjamin, W. *Reflections on Radio y Theater and Radio*. En: *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge y Londres, 2008.