

## DE LA TRADICIÓN A LA RUPTURA EN TRES OBRAS NARRATIVAS DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

**Yanira Yáñez Delgado**  
(UPEL-IPC)  
yanirayanez@hotmail.com

### Resumen

La obra narrativa de Luis Rafael Sánchez se inicia en la década de los sesenta con la publicación de *En cuerpo de camisa*, una antología de cuentos. Posteriormente publica dos novelas, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989). En cada una de ellas se aleja de los criterios totalizadores de la literatura puertorriqueña considerada hegemónica hasta la década de los sesenta, e inaugura una praxis subversiva del orden establecido en su campo cultural. El proyecto creador del narrador se concreta con la construcción de la identidad puertorriqueña y caribeña. Encontramos en este corpus rupturas discursivas, incorporación de géneros subalternos y personajes marginales, así como una constante problematización de la literatura puertorriqueña desde la ironía y el humor. Todo esto conduce la obra de Sánchez por el camino de la hibridación, el mismo en el que se configura la identidad de Puerto Rico y El Caribe.

Palabras clave: narrativa caribeña, hibridación, géneros subalternos.

## FROM TRADITION TO RUPTURE IN THREE NARRATIVE WORKS OF LUIS RAFAEL SÁNCHEZ.

### Abstract

The narrative work of Luis Rafael Sánchez starts in the 60s with the issue of *En cuerpo de camisa*, an anthology of short stories. Later, he published two novels, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) and *La importancia de*

**Recepción:** 11-01-08 **Evaluación:** 22-05-08 **Recepción de la versión definitiva:**  
27-02-09

llamarse Daniel Santos (1989). In each work he departs from the totalizing criteria of Puerto Rican literature that was considered hegemonic until the 60s, and initiates a praxis that subverts the established order in its cultural field. The narrator's creative project becomes realized with the construction of Puerto Rican and Caribbean identity. In this corpus we have found discursive ruptures, the incorporation of subaltern genres and marginal characters, as well as a constant problematization of Puerto Rican literature from irony and humor. All of this leads the work of Sánchez through a path of hybridization, the same path that configures Puerto Rican and Caribbean identity.

**Key words:** Caribbean narrative, hybridization, subaltern genres.

## DE LA TRADITION A LA RUPTURE DANS TROIS OUVRAGES NARRATIFS DE LUIS RAFAEL SANCHEZ

### Résumé

L'œuvre narrative de Luis Rafael Sánchez commence dans les années soixante avec la publication de *En cuerpo de camisa* (*En manche de chemise*), une anthologie de récits. Ensuite, il publie deux romans *La guaracha del Macho Camacho* (1976) (*La rengaine qui déchaîne Germaine*) et *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989) (*L'importance de s'appeler Daniel Santos*). Dans chacun de ces ouvrages, l'auteur s'éloigne des critères totalisateurs de la littérature portoricaine considérée comme hégémonique jusque dans les années soixante, et inaugure une pratique subversive de l'ordre établi dans son champ culturel. Le projet créateur du narrateur se matérialise avec la construction de l'identité de Porto Rico et de la Caraïbe. On trouve dans ce corpus des ruptures discursives, l'incorporation de genres subalternes et des personnages marginaux ainsi qu'une problématisation constante de la littérature portoricaine depuis un point de vue ironique et humoristique. Tout cela conduit l'œuvre de Sanchez sur le chemin de l'hybridation, celui-là même où l'identité du Porto Rico et de la Caraïbe se configure.

**Mots clés :** récit caribéen, hybridation, genres subalternes.

## DALLA TRADIZIONE ALLA ROTTURA IN TRE OPERE NARRATIVE DI LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

### **Riassunto**

L'opera narrativa di Luis Rafael Sánchez comincia nella sesta decada del XXesimo secolo, con la pubblicazione di *En cuerpo de camisa*, un'antologia di racconti. Posteriormente pubblica due romanzi: *La Guaracha del Macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1980). In ognuna di queste opere si allontana dai criteri totalizzatori della letteratura portoricana considerata egemonica fino a quell'epoca, e inaugura una prassi eversiva dell'ordine stabilito nel proprio campo culturale. Il progetto creatore del narratore si concreta con la costruzione dell'identità portoricana e dei Caraibi. Troviamo in questo corpus rotture discorsive, incorporazione di generi subalterni e personaggi marginali, così come una costante problematicità della letteratura portoricana che vanno dall'ironia all'umore. Tutto questo conduce l'opera di Sánchez lungo il cammino dell'ibridazione, lo stesso cammino sul quale si configura l'identità del Puerto Rico e dei Caraibi.

**Parole chiavi:** narrativa dei Caraibi, ibridazione, Generi subalterni.

## DA TRADIÇÃO À RUPTURA EM TRÊS OBRAS NARRATIVAS DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

### **Resumo**

A obra narrativa de Luis Rafael Sánchez inicia-se na década de sessenta com a publicação de *En cuerpo de camisa*, uma antologia de contos. Posteriormente, publica dois romances, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) e *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989). Em cada uma delas afasta-se dos critérios totalizadores da literatura porto-riquenha, considerada hegemónica até à década de sessenta, e inaugura uma praxis subversiva da ordem estabelecida no seu campo cultural. O projecto criador do narrador concretiza-se com a construção da identidade porto-riquenha e caribenha. Encontramos neste corpus rupturas discursivas, incorporação de géneros subalternos e personagens marginais, assim como uma constante problematização da literatura porto-riquenha através do recurso à ironia e ao humor. Tudo isto conduz a obra de Sánchez pelo caminho da hibridação, o mesmo no qual se configura a identidade de Porto Rico e do Caribe.

**Palavras-chave:** narrativa caribenha, hibridação, géneros subalternos.

## 1.- Introducción

La literatura puertorriqueña posterior a los setenta responde a nuevos valores y expectativas del recién constituido público lector. En las décadas anteriores, las intenciones de la hegemonía literaria orientaban los discursos por otros derroteros. De igual forma, los análisis de la(s) cultura(s) caribeña(s) solían minimizar las diferencias lingüísticas, los sistemas de gobierno, las distancias históricas, la religión, las costumbres y la conformación de la población, algunos de los elementos que alertan hacia la conformación de la cultura caribeña como una totalidad.

Entre las Antillas Mayores el caso de Puerto Rico es muy particular, no sólo por su condición de Estado Libre Asociado, sino por el sistema literario que se ha gestado desde los sesenta. Luis Rafael Sánchez ocupa una posición privilegiada en ese sistema: crítico literario, profesor universitario, narrador de reconocidos méritos.

El *corpus* de este ejercicio crítico está comprendido precisamente, por tres de las obras narrativas de Sánchez, y la mirada sobre estas obras determinará de qué manera el autor inaugura en Puerto Rico una nueva praxis que se distancia de los estudios literarios tradicionales, para convertirse posteriormente en la praxis de la hegemonía literaria de la isla.

La primera de las obras analizadas es una antología de cuentos publicada en 1966, *En cuerpo de camisa*, donde el autor aborda lo puertorriqueño desde una perspectiva novedosa: la incorporación de lo no dicho en las sociedades caribeñas en relación con la cotidianidad de una clase marginal, dando así inicio a un proyecto creador que revela ambiciones estéticas cada vez mayores. Se determina, en consecuencia, el lugar de Luis Rafael Sánchez en el campo cultural puertorriqueño y sus estrategias para alcanzar la hegemonía en dicho campo cultural. En este sentido, las consideraciones teóricas de Pierre Bordieau al respecto constituyeron un apropiado marco teórico, así como las propuestas de Foucault acerca de producción del discurso, regularidades discursivas, enunciados, estrategias y rupturas.

Seguidamente, se analizarán las novelas del autor puertorriqueño. En el caso de *La guaracha del macho Camacho*, la mirada se orienta hacia la incorporación de diversos registros de lenguaje y géneros extraliterarios que determinan la problematización de la identidad puertorriqueña en función de la presencia de procesos populares urbanos. Los planteamientos de Bor-

dieu acerca del campo intelectual, así como las ideas de Graciela Reyes acerca de las voces en el texto orientaron la lectura de esta novela.

Por último, el análisis de La importancia de llamarse Daniel Santos se orienta hacia la afirmación de la transgresión como estrategia para problematizar géneros, culturas, modernidades. Algunas propuestas de Bajtín serán pertinentes en torno a la problematización del género. Otro de los aspectos abordados es el cuestionamiento a la identidad caribeña y latinoamericana desde la hibridación y lo popular, así como el manejo de los niveles de lectura que se maneja en esta novela.

## 2.- Autodefinition: Reclamando un espacio

Hasta la llegada de la década de los setenta, la hegemonía literaria puertorriqueña era detentada, entre otros autores, por Enrique Laguerre y René Marqués: El primero es un feroz defensor de la clase política de los hacendados, que al perder la hegemonía económica no fue capaz de reordenar la sociedad de acuerdo a sus intereses de clase. El control que Estados Unidos ejerció sobre la producción colonial se tradujo en una política antihacienda y en el quiebre ideológico y cultural de los hacendados, quienes constituían un obstáculo para la nación dominadora. Esta situación la evidencia Laguerre en *Solar Montoya* (1974), una de sus más leídas novelas, donde se expresa la idea de que solo el jíbaro, padre e hijo de todas las virtudes, puertorriqueño ejemplar, católico e hispanista, tiene posibilidades de rescatar el país. Por su parte, René Marqués evidencia su proyecto creador –ético y político- al separar la civilización de la cultura, entendidas como bienes materiales y culturales respectivamente. Si bien Laguerre propone al jíbaro como estandarte de la nacionalidad, Marqués nos presenta un puertorriqueño degradado, cuya docilidad es la responsable de la situación colonial de la isla. En **El puertorriqueño dócil** (1962) este autor descalabra a su pueblo al dejarle como única opción el suicidio físico o moral. Esta obra solo plantea el problema del puertorriqueño, sin exponer salidas para esta sociedad en crisis, reduciendo los conflictos de la misma a la cualidad de “dócil” de quienes la conforman.

Si bien es cierto que la narrativa de René Marqués no rechaza las nuevas corrientes, a sabiendas de la necesidad de incorporar un nuevo lenguaje a la tradición literaria, tanto él como Laguerre, conscientes de su pertenencia a la hegemonía cultural, manejan una marcada diferenciación entre el lengua-

je del narrador, siempre culto e impecable, y el lenguaje de sus personajes. Logran así un distanciamiento que produce un efecto de realidad. Pretenden hablar como puertorriqueños desde su proyecto de construcción de la identidad, pero todavía el narrador no ingresa al lenguaje de sus personajes.

Piere Bordieu (1967) propone que el campo cultural es el “sistema de relaciones que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos (135). En los sesenta eran Laguerre y Marqués los portadores del sentir de los intelectuales, y ocupaban una posición hegemónica en el campo cultural. Se evidencian así los fuertes mecanismos de poder que permiten la aparición de determinadas obras en cada período. La praxis de Luis Rafael Sánchez constituye así, desde la publicación de su antología de cuentos, una lucha por lograr la hegemonía de ese campo cultural: Es la inauguración de un discurso discontinuo que, mediante el cuestionamiento de los valores de la cultura oficial, enfrenta a la hegemonía de la época reclamando un lugar.

Consciente de la importancia del discurso en la administración del poder, la sociedad moderna pretende controlarlo, organizarlo, exiliar de él los elementos que impliquen desorden, discontinuidad, violencia o peligro. De esta forma, en términos de Foucault (1990b), el discurso puede definirse como “un conjunto de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación” (Ibidem, 181). Plantea el autor francés que la génesis de este discurso está asociada a sistemas de exclusión: lo prohibido, el discurso del loco y la voluntad de verdad (1990a). El primero de estos sistemas consiste en la incapacidad de todo el mundo de hablar de cualquier cosa, y obedece a que el discurso no sólo expresa las luchas o el poder, sino que es aquello por lo que se lucha, el poder del que hay que adueñarse. ¿No es esto lo que hace en sus novelas Enrique Laguerre, al atemperar la responsabilidad de los hacendados en la colonización estadounidense? ¿O el mecanismo de Marqués al no incluir personajes femeninos en sus obras, o cargarlos negativamente, responsabilizando a la mujer de haber abandonado el rol de transmisoras de la tradición? El segundo de los mecanismos de exclusión, el discurso del loco, apunta hacia el marginal, aquel al que no se le escucha o se le da carácter de sobrenatural, creyéndole revelador de verdades ocultas. Por último, la voluntad de verdad, el mecanismo de exclusión más fuerte, implica la coacción y la presión ejercida sobre el discurso, y se apoya en un soporte institucional y en la forma en que el saber se pone en práctica en una sociedad. Pensemos en Marqués cuando, desde las alturas de la élite intelectual, acusa al puertorri-

queño de dócil, o en Laguerre, quien mediante los efectos de verdad provoca el espejismo de un jíbaro todo virtudes.

La fisonomía geosocial del Puerto Rico de los sesenta ya no tenía la estructura aquella conformada por hacendados y jíbaros. La sociedad se hacía cada vez más urbana y la industrialización ya había dado por tierra la ruralidad evocada por Laguerre.

Con *En cuerpo de camisa* comienza en Puerto Rico la incorporación del discurso de los marginados, de cuanto no forma parte de lo establecido, de lo popular y lo subalterno. Esta vinculación con la periferia, que termina por imponerse en la literatura de la isla en la década de los setenta, es una respuesta contestataria a lo hegemónico y una nueva perspectiva para la conformación de la tan cuestionada identidad puertorriqueña.

La antología confirma que cada narración determina su discurso, y al variar la historia hay variaciones en la manera de estructurar ese discurso. Sin llegar al cuestionamiento de lo propiamente narrativo, encontramos en esta obra nuevos temas y nuevas voces que exigen un nuevo lenguaje: es el punto de partida del proyecto creador de Sánchez, en términos de Bordieu (1967:46).

Según Efraín Barradas (1981), quien ha realizado un exhaustivo análisis del discurso en esta obra, el proyecto creador de Sánchez se inicia, precisamente, captando la vida y el lenguaje del proletariado urbano puertorriqueño y del individuo rural que, si bien poco o nada tiene que ver con el jíbaro de sus predecesores, no aparece en sus próximas narraciones. En este proyecto, el narrador toma el lenguaje popular como materia prima y lo reelabora hasta convertirlo en una lengua nueva y verdaderamente literaria. Efraín Barradas, señala la anteposición de formas coloquiales a formas cultas para producir un choque humorístico. Esta propuesta de Barradas acerca del manejo del lenguaje en la antología puede observarse en el relato “Memoria de un eclipse”, donde se combinan los giros literarios con sustantivos coloquiales:

El genterío crece como fuego, anidan las letanías en los hocicos, los ojos doblan cantando el glorioso ya lo sabe. Viene el cura jadeando, levantando la sotana hasta enseñar las piernas gambas, viene el alcalde volando. La letanía ronda al ciego hasta que el cura llama a silencio. Callan los picos, dentellea terrible el fingido, sube apocalíptica, exultante, regocijada, la palabra del

cura que anuncia con gloria y fanfarria que durante la mañana se completó la colecta iniciada el día de los inocentes para operarle los ojos a este buen hombre (Sánchez, 1984, p.15).

La situación es en sí misma irónica y burlesca: un desempleado se finge ciego y pide limosna, sin contar con que el pueblo haría una colecta para curar su ceguera. El humor se acentúa en medio de la confusión y voces dispersas; el catolicismo hispanizante de Laguerre es sustituido por las “piernas gambas” del cura, y la gran broma de la que participan por igual el narrador y los personajes. Se trata de expresiones y estructuras inauguran el nuevo lenguaje de su autor.

Otra de las técnicas estudiadas por Barradas en *En cuerpo de camisa* son las repeticiones de rasgos de los personajes, de frases u oraciones que nos remiten a la música popular caribeña, en la que se establece un intercambio entre el coro y el solista. El crítico puertorriqueño señala también el uso de los neologismos, elaborados a partir de palabras populares a las que añade sufijos de tono despectivo. En el cuento *¡Jum!* el lenguaje se organiza en un contrapunteo de voces que marginan y cercan al protagonista, primero con murmullos, luego con gritos que lo empujan a la autodestrucción. Esas voces sirven de sostén estructural a la historia que se cuenta al marcar los momentos narrativos con los que se intercalan. Desde la primera línea “El murmullo verdereaba por los galillos” (p.55) el narrador nos muestra cómo los comentarios acerca de la identidad sexual del protagonista empiezan a brotar como plantas nuevas de todas las gargantas y se extienden por todo el pueblo, por portales, anafres y garitos. En todas partes el hijo de Trinidad era objeto de burlas, y hasta la naturaleza, en un despliegue metafórico, se hace solidaria con quienes lo juzgan: “hasta el eco casquivano desnudó su voz por el río con un inmenso jji uuu mmm” (p.56). En esta expresión, que podría considerarse estructuralmente cercana a la más castiza poesía española, ese jum deletreado y alargado produce un alejamiento casi brechtiano, y pasamos del posible Tajo de Garcilaso al más caribeño paisaje de Sánchez, burla y machismo incluidos.

La escritura en puertorriqueño es definitivamente un logro de este autor que se perfila en *En cuerpo de camisa* y adquiere su forma definitiva en las novelas publicadas posteriormente. En la misma línea de análisis, plantea la ensayista Luce López Baralt (1976) que el lenguaje de la narrativa de Luis Rafael Sánchez evidencia un sentido del humor que llama a “relajo” y en-



vuelve al lector y al narrador, a la vez que constituye evasión y defensa de una situación gravosa que no se puede resolver. En varios cuentos de esta antología la tragedia de los protagonistas, marginales, escindidos y fracasados, está diluida en el humor que rodea la situación. El narrador, por su parte, entra en el mismo juego, participando de las burlas, compartiendo la situación festiva que diluye lo serio y lo doloroso. Uno de los relatos de tema urbano, *Etc.*, nos trae al desempleado, a un ser escindido entre lo que es y lo que pretende ser, quien intenta dar cuenta de la historia que escuchó el día anterior:

La risa salió como un rechazazo. “Cada vez que vengo a la diecisiete me cuido el tú sabes porque ésta es su área de actividad”. Yo oía pasmado el milagro. “Pero lo fenómeno es que el sinvergüenza tiene una mujer guapísima que se la pega con un elemento que ella hace pasar por su primo”. Reían, (...) sin el comedimento que debe prevalecer cuando se está en la calle (...). Yo pensaba en el hombre suelto por la diecisiete mientras su mujer lo coronaba. Yo pensaba que hay hombres descuidados. Mire usted y que ponerse así así en evidencia. Dejarse saber así la maña (...). No, ése sería un pobre diablo, un infeliz sin oficio ni beneficio, un, un, un. (p.89).

La historia se va armando entre las voces de las mujeres que pasan cerca y los desordenados pensamientos del protagonista, que van y vienen de su presente en la avenida diecisiete a la difícil situación económica, su relación de pareja y hasta el descarado del primo de su mujer, que vive con ellos... pero es incapaz de darse cuenta de que la historia que escucha es la suya propia; su tragedia se diluye así en el humor que rodea la situación.

Estos nuevos protagonistas incorporados por Sánchez a sus cuentos nos hablan del nuevo ritmo interno de la sociedad puertorriqueña, semejante al de la mayoría de las ciudades latinoamericanas que recibieron oleadas migratorias del interior: los recién llegados eran individuos aislados que venían de cualquier parte, cuyo único vínculo era llegar a la ciudad. Ignorando las normas primero y desafiándolas después, los inmigrantes desarrollaron vínculos que los acercaban y se aglutinaron en grupos que destruían aquello de lo que no podían apoderarse, lo que aumentó el rechazo de la sociedad normalizada hacia los recién llegados (Romero, 1986: 331). Con el tiempo la nueva masa fue perdiendo esa inicial agresividad, sin que esto significase

la resolución de los problemas básicos: insuficientes fuentes de trabajo, salarios bajos, *ghettos urbanos*. Así, la masa anómica estuvo obligada a vivir casi sin nada en una sociedad opulenta, y quienes no lograron un lugar y apenas pudieron sobrevivir la cotidianidad se refugiaron en prácticas delictivas, violentando las normas de la sociedad normalizada y la paz relativa de la vivencia urbana (*Ibíd.*: 371). Son estos los seres fronterizos que Sánchez incorpora a su narrativa. *Etc.*, al igual que el cuento *Que sabe a paraíso* nos muestran dos personajes que bien nos hablan del nuevo ritmo interno de la sociedad puertorriqueña: el desempleado y el drogadicto. Ellos habitan el mundo que escapó a los proyectos socioeconómicos de progreso y bienestar social, y se acercan a una especie de esquizofrenia generada en las ciudades. Ellos dan cuenta de la nueva sociedad urbana y responden a la vez a las expectativas de la misma.

Pero *En cuerpo de camisa* incluye otros cuentos de temática rural: *Tiene la noche una raíz*, *La malamañosa* y *Ejemplo del muerto que se murió sin avisar que se mori*. Sólo que en ellos una nueva práctica literaria se evidencia en la adjetivación y los giros del lenguaje, en el humor que se produce por el encuentro de frases cultas y populares, en el desparpajo que arremete ante situaciones trágicas o solemnes, en el ambiente apenas esbozado a pinceladas y la marginalidad de los seres que habitan estos espacios.

### **3.- Voces que construyen una identidad.**

La irrupción de los marginados en la literatura puertorriqueña anula el viejo orden liderado por Enrique Laguerre y René Marqués. Escritores como Ana Lydia Vega, Olga Nolla, Edgardo Rodríguez Juliá, Rosario Ferré y Luis Rafael Sánchez sacudieron los cimientos del quehacer literario de la vecina isla e instauraron un nuevo orden. Entran a empellones en las nuevas páginas el ebrio, la prostituta, el brujo, la antes silenciosa mujer, el homosexual... Esta literatura que responde a los nuevos valores y las nuevas expectativas de la masa, y que no fue inicialmente bien vista –muchos de los “novísimos” debieron publicar en el extranjero por no encontrar cabida en el campo cultural puertorriqueño–termina siendo aceptada por la crítica. No podemos dejar a un lado que varios de estos escritores son también críticos y profesores universitarios, lo que les permite tener en sus manos otros espacios de legitimación. Todas las instancias de legitimación artística –editoriales, público, universidades, crítica– determinan la recepción de sus obras,

que ellos señalan como pertenecientes al “plebeyismo literario”, respecto al campo intelectual. A la vez, en la línea de ideas de Bordieu, estas instancias son necesarias para que dicho campo se consolide como un sistema independiente de las influencias externas y pueda, de esta forma, determinar qué es legítimo en el campo cultural (Bordieu, 1967).

*La guaracha del macho Camacho* es publicada por Luis Rafael Sánchez en 1976. Esta primera novela de Luis Rafael Sánchez está caracterizada por la incorporación de diversos registros de lenguaje y géneros extraliterarios que determinan la problematización de la identidad puertorriqueña en función de la presencia de los procesos urbanos y su relación con la modernidad. Editada por primera vez en Buenos Aires, en los años sucesivos numerosas reediciones dan cuenta del éxito alcanzado por esta obra que, paradójicamente, no encontró en un primer momento lugar para su publicación en Puerto Rico. Para entonces, pese al reconocimiento que parte de la crítica le dio a *En cuerpo de camisa*, la legitimidad del campo cultural puertorriqueño era detentada por otros autores. Será precisamente esta novela la que permitirá a Sánchez cambiar su posición dentro del campo cultural, y entrar definitivamente al juego de las industrias culturales. Se destaca una nueva práctica que surge a partir de un nuevo referente, la sociedad de masas. La marginalidad, los medios de comunicación masivos, la deficiente lectura de la realidad boricua de una generación política, reclamaron su lugar en la literatura e ingresaron a la misma en las páginas de *La guaracha del macho Camacho*.

Aquí se da cita un grupo heterogéneo: un prostituta, un político corrupto, un alienado mental, una vecina de barrio, una frustrada dama de sociedad... pero en el fondo se trata de seres miserables, muchos de ellos imposibilitados de ver su propia realidad, todos incapaces de cambiarla. Esta obra nos muestra un mundillo imperfecto, cuyos personajes no logran darse cuenta de que el fango que los sustenta es el mismo que ellos portan, así que resuelven su inconformidad en volátiles planes de futuro, impaciencia, lágrimas inútiles o aún más inútiles consultas psiquiátricas.

A lo largo del siglo XX las mujeres constituyeron una voz silenciada, apenas un lejano punto de referencia a un código religioso y moral que perdía validez en la sociedad que se alejaba de la vida rural. En las novelas de Laguerre, como antes se afirmó, ellas no tienen voz: sombra del hacendado, arquetipo carente de necesidades y deseos. En las de Marqués, además del silencio, se les impone la culpa de haber contribuido al descalabro social de

la isla. También silenciaron estas obras a la masa que conformó la sociedad puertorriqueña posterior a los cuarenta, y que con el transcurrir del tiempo conformarían el nuevo público lector, y darían la mejor acogida a la primera novela de Luis Rafael Sánchez.

*La guaracha* se inicia con una especie de aproximación cinematográfica a la protagonista, la China Hereje:

Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, con una calma o la sombra de una calma atravesándola. Cara de ausente tiene, cara de víveme y tócame, las piedras 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 zapato singular. (p.13).

Se trata de una prostituta que espera al hombre de turno mientras canturrea el estribillo de la guaracha de moda, irrupción de lo extraliterario: “la vida es una cosa fenomenal”. Este primer plano de la China Hereje, que progresivamente muestra en detalles el cuerpo de la mujer, constituye el tramo que el hablante quiere que contemplemos. Y desde esta reconstrucción ilusoria de la prostituta se inicia esta lectura de la identidad puertorriqueña. No hay en ella intención catequizante ni modelo de virtud, ya que su código moral se adecúa a la necesidad más inmediata: sobrevivir. De acuerdo a esto ella ha elaborado su propio esquema de valores; sin embargo, el narrador no permite que nos acerquemos demasiado al conflicto de la China, ni de ninguno de los personajes. El humor aparece para recordarnos que nada es real, así que cada uno de los personajes elige su camino de acuerdo a lo que mejor les acomode y la moral aparece relativizada. No hay identificación posible porque no hay buenos. La sexualidad desbocada, el desorden y el desparpajo aparecen como una disculpa para no acercarse a la propia problemática existencial. El humor deviene en un “relajo” que envuelve al lector y al narrador, y que se constituye a la vez en evasión y defensa de una situación irreversible, pero tóxica. En el mundo novelesco de Sánchez la risa no es sólo una salida para la problemática de estos seres miserables, sino también para los lectores, tan indefensos e impotentes como los personajes, acaso también como el mismo narrador.

El crítico José López Da Silva (1988) ha analizado la novela desde el punto de vista de la sexualidad y el racismo implícitos en la cotidianidad

de Puerto Rico. El crítico plantea que los marginados tienen vivencias más espontáneas en este sentido que la clase dominante, constituyéndose así en los portadores de la nacionalidad puertorriqueña. Según este autor, si hay esperanzas para Puerto Rico, éstas se encuentran en la clase marginal la cual, desde la espontaneidad que la caracteriza, puede estructurar un modo de vida más honesto. Tal es el caso de la China Hereje, quien guarachea sin conflicto mientras con su cuerpo resuelve los gastos y sueña con convertirse en vedette, nada menos que en Iris Chacón.

Otro de los personajes femeninos, Graciela Alcántara de Montefrío, esposa del amante de turno de la China, contrasta al mostrar cómo la clase alta no sólo parece incapaz de esta espontaneidad, sino que está paralizada en superfluos conflictos existenciales. Envuelta en sus clichés burgueses, en sus exacerbados recato y tradición, se acerca a la perspectiva victoriana y silencia su sexualidad en una suerte de intento castrador. Ella no puede aprehender su realidad, vive la ficción de sus revistas femeninas y, mientras la corteja de turno espera desnuda a su marido, está en el consultorio del psiquiatra, con su discurso pueril y descentrado. Frustrada en medio de la elegancia que siempre la rodeó, es frente a su analista que pronuncia la palabra, quizá, más auténtica que pronunciase jamás:

Graciela Alcántara y López de Montefrío necesita cuarenta y cinco años –los cuarenta y cinco años de su vida, minuto a minuto- para llegar a este instante. Graciela Alcántara López de Montefrío se siente pura, explícita, invencible, en el momento de preguntar: Doctor, ¿le gusta a usted la guaracha del Macho Camacho? (pp.232-233).

Graciela no se reconoce ni puede asumir riesgos, y deja transcurrir su vida entre estériles lamentaciones. No hay espontaneidad para esta clase dominante, como tampoco hay consciencia de sí o de los otros. La mujer que ha accedido a estas páginas es ahora quien, desde las voces que se entrecruzan, intenta resolver en el espacio de la ficción la tan cuestionada identidad puertorriqueña.

Una tercera mujer, doña Chon, se muestra doblemente marginal: vecina de la China y madre de un hijo preso por consumir marihuana, su pobreza está sazónada por una condición de mujer en un mundo que ella misma concibe fundamentalmente machista, limitando la existencia femenina a la

inferioridad respecto al hombre, y al perpetuo dolor aprendido de telenovelas y películas mexicanas.

La vida es un lío de ropa sucia- dijo Doña Chon: definidora, de la mirada se le colgó un hilo de tristura. La vida es un lio de ropa sucia pero de problemas- dijo Doña Chon: académica y juiciosa en la matización. Los hombres no se dan cuenta de que la vida es un lío de ropa sucia pero de problemas- dijo Doña Chon: discriminadora. (p.180).

La suya es una marginalidad ante todo impuesta por un orden socioeconómico del cual ella no participa, y al que apenas se asoma cada día cuando cocina para los taxistas que le traerán “los chavos” para pagar el abogado de su hijo. En sus conversaciones con la China la espontaneidad aflora, y pese a las posturas moralistas que a ratos asume, acepta quedarse con “el nene”, el hijo de su vecina, para que ésta vaya a su cita clandestina: el intercambio se trasmuta en algún dinero que abreviará la cuenta con el abogado. El camino de la solidaridad es tal vez el único que no se cierra para estos seres en riesgo.

Los personajes femeninos en *La guaracha* nos hablan de este intento de construcción de la identidad puertorriqueña a partir de la capacidad de la clase marginal no sólo de adaptarse a las nuevas condiciones socioeconómicas, sino de apropiarse de aquellos elementos que ellos consideran funcionales para su integración a esa nueva realidad. Ellos poseen metas claras: hacerse vedette o sacar a un hijo de la cárcel, y esas metas dan sentido a sus vidas miserables.

Otro de los personajes de la novela es el Senador Vicente Reinoso, esposo de Graciela. La jocosidad con que el narrador presentó a la China vuelve a ser esgrimida en la descripción del político corrupto, empeñado en dejar bien sentada su grandeza: “...se pregunta con un desconcierto que lo desconcierta: ¿Por qué seré tan formidable?, ¿qué estofa me ha estofado?” (p.93). Pero ya antes el narrador nos ha prevenido:

Visto con crasa objetividad, el hombre no se ve mal, pero tampoco se ve bien. Como que no se ve ni mal ni bien, que es una manera de verse como otra cualquiera. Aunque ustedes, que lo tienen ante ustedes, toda estampa garrida de anuncio de Glos-

tora, todo galanura apreciable de galán que traspone el umbral del Club man, deciden si se ve bien o si se ve mal o si no se ve ni bien ni mal (p.27).

Más allá de una invitación abierta al lector a burlarse un poco de este personaje, el narrador se regodea en los detalles de la imagen del senador, y nos invita a intervenir en la construcción de Reinosa. Fiel representante de la decadencia política latinoamericana, Reinosa ve la masa con el recelo que caracteriza a la ideología de la extrema derecha, seguro del riesgo que la misma constituye para sus privilegios sociales y culturales. Sin embargo, está consciente de las ventajas de tener el favor del genterío, así que el disimulo es su fuerte. Más allá de sus ambiciones de poder y reconocimiento el país queda desdibujado. No hay, por tanto, posibilidad alguna de idealizar el universo político puertorriqueño ni los sujetos que ejercen el poder. La literatura amplía su propio mapa de límites y, dueña de sus discriminaciones e inclusiones, abre paso al político populista, protagonista del espacio político de América Latina desde el siglo XIX. El que aquí encontramos está en medio del tráfico boricua, rumbo al encuentro con su corteja de turno. Participamos de la intimidad del personaje y en cierta forma nos hacemos sus cómplices.

El registro de éstos y otros personajes de *La guaracha del macho Camacho* es una gran celebración en la que el anfitrión es el lenguaje. Todo el universo novelesco, como lo plantea Julio Ramos (1982), se construye a partir de una oralidad enmarcada en la ficción: Consumimos sólo enunciados que nos hacen creer que estamos ante imágenes y presencias reales de las cuales somos espectadores, pero las referencias directas del narrador a estos lectores-espectadores sólo descubren la máscara de la oralidad. La convención es transgredida desde la escritura misma, y la ficción se impone a la realidad de la situación comunicativa.

En la praxis literaria de los novísimos puertorriqueños encontramos diversidad de perspectivas, las cuales no sólo problematizan el quehacer literario de una generación anterior, sino que constituyen la respuesta a una realidad que se impone desde su complejidad. Algunos ejemplos los encontramos en *Maldito amor* de Rosario Ferré, donde las voces se desdican y se entrecruzan, hasta destruir la creencia en la fiabilidad del narrador; en *Pollito chicken* Ana Lydia Vega introduce el estilo indirecto libre y el *spanGLISH*, en una suerte de parodia de la tan nombrada esquizofrenia del puertorriqueño; y en *El entierro de Cortijo* Edgardo Rodríguez Juliá se acerca al oficio del cronista desde su posición de intelectual.

En *La guaracha del macho Camacho* Sánchez no sólo debió elegir entre las posibilidades que le brindaba un nuevo referente, sino que también se vio en la obligación de buscar nuevos puntos de vista desde los cuales representar dicho referente en sus obras. Su perspectiva en esta primera novela se nos ofrece múltiple y compleja: voces que se entrecruzan, se dicen y desdicen, dialogan... la suya es una elección que le enajena y determina a la vez su presencia y ausencia del texto, su compromiso y separación del mismo.

Plantea Graciela Reyes en el *Polifonía textual* (1984) que la operación lingüística cotidiana es la citación, que se caracteriza por mostrar el lenguaje en alguna medida, y en consecuencia por su capacidad comunicativa. Para la autora, el discurso literario es un mundo puesto entre comillas, capaz de ofrecer múltiples posibilidades a la relación entre el discurso, la realidad y otros discursos, y por tanto, es lenguaje mostrado que representa no sólo nuevos mundos, sino también nuevos lenguajes. En el lenguaje literario el que cita es el autor: otros discursos posibles, reales, ficticios, nada parece escapar a su capacidad citatoria.

En *La guaracha del macho Camacho* Luis Rafael Sánchez finge reproducir un discurso que es realmente inventado, y que se elabora en función de la citación indirecta de los personajes. Pero es un yo –el del autor– el que trabaja todas las voces que conviven en el espacio de la ficción. Se trata de una concepción del narrador que da forma a una serie de constructos lingüísticos, los personajes, que en esta novela obedecen a la voluntad teórica del auto de escribir “en puertorriqueño”, revalorizándose así el rol de lo popular en la cultura de masas.

Será justamente la presencia constante de ese autor virtual la que distancia estos personajes de Sánchez de los de la novela polifónica, en términos de Bajtín (1988). Estos conservan su independencia porque son entes discursivos con respecto a los cuales el autor mantiene una voluntad de distanciamiento, sin que esto signifique una posición neutral. Plantea también Bajtín que, pese a que la independencia de los héroes es relativa, pues su libertad es afirmada dentro de los límites de la concepción del autor, toda creación literaria tiene una especie de lógica interna que no permite arbitrariedades, lógica a la cual se ve sujeto el autor (1988: 95). Considero que los personajes de la novela de Sánchez son entes discursivos a los que el autor otorga esa “libertad” relativa, pero esa voz del autor los distancia de la concepción bajtiniana. Es el autor quien se toma la licencia de desmentir a Doña Chon



diciendo que es más gorda que lo que ella misma afirma, que nos permite mirar a la prostituta sin que ésta se percate; la voz virtual de Sánchez, quien deja escapar su dosis de burla hacia el asco de Graciela por el sexo: voces que se entretejen, espacio de la hibridación.

*La guaracha del Macho Camacho* permite replantear la identidad puertorriqueña. El autor, al cuestionar la relación de élite y subalternos, problematiza la visión occidental del progreso: ante la imposibilidad de inaugurar un nuevo orden, nuevamente la risa es la única opción de la galería de fracasados que interviene en esta novela. El humor se impone, pretendiendo diluir en el rictus amargo las miserias de todos. Se evidencia así la ironía presente en la posición del autor respecto a lo marginal, cuya interpretación dependerá sólo del lector.

#### 4.- Antinsularidad, géneros, modernidad y posmodernidad

*La importancia de llamarse Daniel Santos*: fábula abierta, novela de las transgresiones, elaboración del constructo ideológico de los rasgos de la cultura caribeña desde lo marginal. La praxis del autor, consolidada aquí como hegemónica, trasciende las fronteras hacia un mercado más amplio. En esta novela, publicada en 1989, la ficción tiende sus hilos más allá de las costas de la isla y, al abarcar una zona que por herencia histórica, intercambios y cercanías, presenta un mismo perfil cultural, lo caribeño supera la limitación de la insularidad y se extiende hasta el continente.

Luis Rafael Sánchez dialoga en su segunda novela con concepciones, teorías, prejuicios, planteamientos... Uno de estos diálogos lo establece con Antonio Pedreira, escritor puertorriqueño del siglo XIX quien publica en 1934 un ensayo titulado *Insularismo*. Allí se resuelve la oposición entre civilización y cultura identificando la hispanidad con los valores de la élite aristocrática: El catolicismo, el vínculo con España y en especial la blancura de la piel se hicieron los estandartes de la puertorriqueñidad. Éste es el inicio de la exaltación del jíbaro, criollo puertorriqueño, y el rechazo al negro y al mestizo todo en medio de una mirada interiorizante, en un plegarse de la isla sobre sí misma, como se deriva del título del ensayo. Es uno de los personajes de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Guango Orta, conocedor de Santos y de su público, quien dialoga con la concepción de Pereira

y cuestiona los prejuicios raciales que este autor manifiesta. La blancura de la piel, desde la perspectiva de Luis Rafael Sánchez, es un obstáculo para la autenticidad:

La tristeza patrulla la tristeza de los blancos. ¿No has notado que los blancos la cagan, a la entrada o a la salida, con su jodida tristeza? Pero, como son blancos pero no pendejos, le han inventado profundidad a su tristeza. La han infatuado con sentido trágico. (p.65).

El texto de Pereira se desplaza a lo largo de la historia, hasta el diálogo abierto que Sánchez estructura al superar las barreras raciales y la concepción occidentalista de la cultura. *La importancia de llamarse Daniel Santos* nos muestra los variados escenarios de las hazañas del bolerista, desde La Habana hasta Lima. En las noches de Caracas, México o Santo Domingo descubrimos al público de Daniel Santos, transgresor, mestizo, popular y barriobajero: verdadero protagonista de la obra, e hilo conductor del nuevo espacio de la ficción.

Aquí la cultura de El Caribe deja atrás la frontera de la continentalidad, y deviene desparpajo, bullanga, relajo:

La bullanga explosiva, pregonada y riente, la vitalidad, los deberes del ritmo, el escepticismo jodedor a todas horas, son los vuelcos intelectuales del negro, del mulato, del caribeño; son los callejones de su dispar sentido trágico. (p.65).

Ya, en 1989, la de Sánchez es la praxis de la hegemonía, lo que le hace acreedor de una beca de la fundación *Guggenheim* de Nueva York, y otra de la *Deutscher Akademischer Austauschdienst* de Berlín: Europa interesada nuevamente en lo caribeño, en lo exótico, pero no en la construcción de un nuevo Macondo, pues la cotidianidad que Sánchez construye está exenta de otra magia que no sea la de la sonoridad, la del vaivén de una prosa musical y polícroma, la de los caminos de la imaginación que permiten fabular a Daniel Santos mientras se desmitifica el pueblo que lo aclama.

Al inicio de su novela, en el *Método del discurso*, Sánchez nos advierte sobre su quehacer estético: verdad racionada, invención, persecución a Santos a lo largo de la “América amarga, la América descalza, la América en

español que lo idolatra” (p.14). Se trata de una transgresión geográfica a la insularidad que involucra al idioma: Sánchez ya no habla puertorriqueño, a excepción de aquellas páginas destinadas a Puerto Rico:

Una prosa danzadísima me impuse, una prosa que bolearé con vaivenes. Los apremios de la carnalidad, el cuerpo que tatúa otro cuerpo con los filos de la caricia, la legalización de la cursilería, las absoluciones del melodrama, son algunos de los escaparates verbales que iluminó tal imposición (p.16).

Y es ésa la prosa que leemos. Y más allá del bolero se cuelan también en esta novela endecasílabos cortesanos: “Que en burdel la alegría rezonga sus miserias, la ilusión es sedante que habitúa y el placer tiene precios que hipotecan” (p.18). Otras danzas literarias subvierten el orden: poetas, dramaturgos, narradores, guaracheros, americanos o europeos, todos se dan cita en este discurso de la citación.

Y no es el lenguaje el único terreno movedizo, ruptural. A partir de la misma posición irónica que puede observarse en *La guaracha del Macho Camacho*, la procacidad de Santos y el descalabro genital que éste levantara a su paso permite una deconstrucción de América Latina desde la perspectiva de lo popular: la transgresión se inicia cuando Sánchez nos ofrece una fabulación del cantante, y al hacerla elabora la biografía de un pueblo dejado a un lado por los procesos modernizadores y la cultura oficial. Esta novela se inscribe en un género híbrido y fronterizo según palabras de su autor. Lo puertorriqueño se define aquí desde la modernidad de la América Latina que aún no se desprende de su pasado feudal y es lanzada al torbellino de nuevos procesos, acaso no totalmente digeridos.

La situación socioeconómica del Puerto Rico de los setenta no sólo reveló el fracaso de un proyecto político y económico, sino la conformación de una nueva realidad social alejada de las expectativas de la clase dominante: migraciones a la metrópoli, desempleo, elevación de los índices de pobreza, marginalidad. Los proyectos sociales en el resto de Latinoamérica y El Caribe no distan mucho de esta situación: Lo inconcluso, el eterno volver a empezar, la inestabilidad de la mayoría de las instituciones son características de estos pueblos de las que no poco se ha hablado. *La importancia de llamarse Daniel Santos* es capaz de plasmar el devenir puertorriqueño, caribeño y latinoamericano porque esta novela es un continuo hacerse, una inauguración

genérica. La hibridez, su sino, abarca desde la construcción lingüística hasta la deconstrucción de discursos teóricos. En la frontera entre la novela y el ensayo, esta obra se acerca a la categoría del género discursivo que, sin apartarse por completo de lo tradicionalmente propio de la novela, da cabida a nuevas propuestas.

Para 1941, Bajtín afirmaba que la base genérica de la novela aún no se consolidaba, por lo que aún no se podían prever todas sus posibilidades plásticas. Joven, novedosa, engendrada por la nueva historia mundial, en sus comienzos marginada de la gran literatura, la novela, a lo largo de su evolución, no se ha avenido bien con los demás géneros: los desenmascara, los parodia, los desaloja o incluye a su antojo, los estiliza periódicamente. Éste es, según Bajtín (1986), un rasgo propio de la novela como género en desarrollo (p.516).

Para el teórico ruso, si bien toda manifestación cultural tiende al cambio, en el caso de la novela esto es mucho más marcado y frecuente (p.546). Esta reflexión nos remite a *La importancia de llamarse Daniel Santos*: la sociedad puertorriqueña, así como la latinoamericana, han precisado un nuevo lenguaje para su representación. De allí que el narrador se decidiera por el camino de la hibridación: En la frontera entre la novela y el ensayo, esta novela da cabida a nuevas propuestas. Transgresor confeso desde el “Método del discurso”, Sánchez plantea que la suya es “una narración híbrida y fronteriza, mestiza, exenta de las regulaciones genéricas. Como fabulación, nada más, debe leerse” (p.16).

Pero la transgresión va más allá de la ruptura con estructuras tradicionales del género. La fabulación del bolerista nos remite a la elaboración del personaje novelesco: Las razones que provocan la exaltación de las multitudes revelan el tinte de ironía de la visión que de Santos nos ofrece el autor, lo que deviene su ambigüedad. Después de todo, como Sánchez nos advierte,

nuestro hombre no es el ayer que reposa en los oros del recuerdo ni el hoy consumido en las llamas de la actualidad ni el mañana gobernado por la adivinanza (...) Lo que se venera es su paso sin tiempo por el tiempo. Lo que se venera es su cumplimiento en el exceso. Lo que se venera es su inclinación abierta a las tres bes: bolero, borracheras, barraganas (pp.58-59).

La elaboración de Santos en la novela está orientada hacia la construcción del mito: macho, procaz, irreverente. La atemporalidad que el narrador le otorga permite al personaje deslizarse por los vericuetos de la modernidad caribeña mientras Sánchez, al paso del boquerón, la problematiza. Todo esto, aunado a la reelaboración de los rasgos de la cultura caribeña desde lo marginal, la trascendencia de la insularidad y el cuestionamiento del género, determina que la decisión sobre la forma de esta fábula, como ya se ha planteado, dependa de la competencia intertextual del lector. Es su experiencia lectora la que en definitiva permitirá trascender la figura del boquerón.

Asistimos, como en **La guaracha**, al espectáculo del lenguaje que aquí pone en escena el imaginario que en El Caribe se tiene del macho: procaz, dueño de una golosa sexualidad, imbatible, mujeriego, borracho. Daniel Santos se eleva a la categoría del mito, y se precisa la identificación que con el cantante establece el público que lo sigue: la miseria, el hacinamiento, la periferia.

La procedencia barriobajera enseña a atreverse a todo: subvertir el tabú lo primero, subvertir los convencionalismos lo segundo. A Daniel Santos posiblemente y a quien no es Daniel Santos sobre seguro. Areverse en público y atreverse en un rincón del alma. La barriada que mixtura la miseria y la pobreza y amadrina la procazidad del cuerpo, los tempranos desórdenes (p.134).

El imaginario del macho caribeño pertenece, más que a ningún otro estrato social, a la marginalidad, desde donde se proyecta con fuerza y le da la cotidianidad sin literatura que allí se vive. Esta identificación es mediatizada por la gramática propia del bolero, género que articula el mencionado imaginario. Sujeto que permite la construcción de metarrelatos, Daniel Santos concentra en sí el punto de partida del cuestionamiento de Luis Rafael Sánchez acerca de la modernidad caribeña y latinoamericana.

La crítica que hace Luis Rafael Sánchez a la modernidad en *La importancia*, se inicia en la concepción misma de la novela como praxis perteneciente a un género híbrido. La problematización del género reproduce así la estructura de un mundo en conflicto en el que ya no funcionan las verdades absolutas. Se inicia así un cuestionamiento a estructuras de pensamiento que pretendieron marcar la pauta en lo que a la concepción de nuestro mundo se refiere, específicamente a los planteamientos de Levy-Strauss. Al debatir

sus posturas, Sánchez cuestiona la concepción respecto al rol que la cultura oficial-blanca, europea, occidentalísima- ha asignado a lo popular y al color local en nuestras sociedades: “El inquieto anacobero Daniel Santos es moderno es moderno es moderno, inevitablemente inevitablemente inevitablemente, por su cuenta y riesgo por su cuenta y riesgo por su cuenta y riesgo” (p.86). El bolerista se regodea en el ser moderno. Por eso sus canciones atenúan dolores, despiertan esperanzas: actitud afirmativa de la modernidad tradicionalmente alabada o cuestionada.

La construcción de la identidad desde el modernismo del bolerista que redefine el ser caribeño a partir de la hibridación cultural, y la presencia del bolero y su carácter híbrido, contaminado por la sociedad industrial y los intereses de la industria discográfica, son algunos de los rasgos posmodernos que Sánchez incorpora a la discusión.

Otro cuestionamiento del autor tiene que ver con las diferencias alcanzadas por los procesos de modernización en los distintos países latinoamericanos: diferenciación cultural y coincidencia de temporalidades diversas. Ante los caminos que se pretendieron allanar con ideologías totalizantes, Sánchez proclama la irreverencia de Latinoamérica. Serán los medios de comunicación los capaces de articular estas múltiples temporalidades de América Latina: el pasado y el presente convergen en Quito cuando un indio –mutismo, ritual, impavidez– libera la magia de un bolero de Santos presa en una modernísima grabadora:

¿Por qué cielos de tristes alegrías peregrina ahora el indio?- tal como si apurara un remontante de coca, una pipa de opio, como si mudara a los pulmones un tabacón de marihuana, como si masticara hongos. Pasajeros de la interrogación son los ojos del indio cuando Daniel Santos confía –*Tan lejos de ti, Me voy a morir* (p.185).

Al pensar en América Latina en términos de modernidad o posmodernidad, nos salen al paso la cuestionable eficacia de los procesos sociales y políticos son algunos elementos que impidieron pensar en una verdadera modernidad en los países latinoamericanos; o al menos en una modernidad al estilo de la europea. En las últimas décadas la modernización ha sido llevada a cabo por industrias culturales lideradas por empresas privadas, lo que obliga a la reubicación de los actores en el campo cultural. Nuestras propias

contradicciones históricas y culturales, dan a la modernidad latinoamericana su propia especificidad.

También la construcción de las identidades nacionales es cuestionada en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. En el espacio cultural que Sánchez hace objeto de su estudio, ciencia, moralidad y arte no tienen un desarrollo paralelo en función de la heterogeneidad histórica y cultural de la que ya se ha hablado:

La modernidad como tiranía. La modernidad inauténtica. La modernidad como pendejada pasajera. Tanta contradicción, tanto cambio del norte y de la brújula, tanto borrón y cuenta nueva, hacen la modernidad apetecible a falsificaciones y verdaderos... Y también la hace apetitosa la pastoral de ruptura que ella clama, la herejía inicial en que se instala. Que, más tarde o más temprano, se vuelve pataleo dócil, se vuelve *Periódico de ayer...* (p.81).

Solo la amplitud de criterios permite la aproximación a procesos culturales que, por su inherente complejidad, no pueden ser pensados desde la óptica europocentrista. Sánchez hace crítica de la modernidad al subrayar su carácter destructor y contradictorio. Adscribe así su obra a la literatura posmoderna, subrayando la inutilidad del gesto moderno, el vacío que éste deja a su paso.

La reflexión acerca del ser moderno de Santos revela, por otra parte, una actitud irónica hacia el boquerista: Santos es moderno por su origen barriobajero y marginal. Por eso el autor se acerca a la barriada, hija de la modernidad, y cuenta sus miserias y los males que trajo consigo: algo salió mal.

Distante, levantada en las vigiliadas de las noches clandestinas, por el Carajo viejo queda la barriada. (...) En el seco que empantana si llovizna, en las jaldas del basurero municipal y espeso. Donde cunde el desempleo. Donde es fácil el atrecho hacia la cárcel. Donde la sabandija es ley. Donde se llora golosamente y golosamente se ríe. En cuanta periferia sufridora y cuanta marginalidad que puya y saja, queda la barriada (pp.83-84).

En ella la modernidad llega al atrevimiento ante lo establecido, pero nada construye. Sólo el atreverse a todo de Daniel Santos lo eleva por encima

de sus iguales. Pero a pesar de la barriada, el Puerto Rico de los ochenta se había sumado a la modernización social y económica, y la literatura de los novísimos modernizó la concepción de la literatura de la isla, a la vez agenció la redefinición del espacio ocupado por los actores del campo cultural.

Las prácticas sociales de los personajes de Luis Rafael Sánchez no son puestas en tela de juicio, ni por los mismos personajes, ni por el autor implícito. Hay en estos personajes algo de la conciencia colectiva que los origina y en sus historias se materializan los valores que les pertenecen. La de ellos es la historia que la oficialidad no ha querido reconocer y su marginalidad nos remite a una cotidianidad abrumadora.

Pero las estrategias de transgresión presentes en *La importancia de llamarse Daniel Santos* no limita la recepción de la obra a la élite intelectual: Esta novela alcanza al lector no experimentado, quien acaso disfruta el texto sin trascender la anécdota, hasta llegar al estudioso de la literatura o de la cultura, para quienes el autor reserva otras reflexiones: intertextualidades y metacrítica, entre las múltiples transgresiones discursivas. Los niveles de lectura permiten a la literatura ganar lectores y reafirmar un espacio propio, a la vez que se hace eco de las controvertidas propuestas de la modernidad.

## 5. Últimas consideraciones

La literatura puertorriqueña posterior a los setenta responde a nuevos valores y expectativas del recién constituido público lector. Así mismo, una nueva generación de especialistas la ha hecho, merecidamente, objeto de su legitimación. Muchos de estos logros literarios se inician con la publicación, en 1966, de *En cuerpo de camisa*, inauguración de un discurso discontinuo que, mediante la vocación de escribir en puertorriqueño, la irrupción de los personajes marginales y el humor, constituye la inauguración del proyecto creador de Luis Rafael Sánchez.

Este proyecto, basado en estrategias subversivas, es continuado con *La guaracha del macho Camacho*. Relectura de lo puertorriqueño desde el espacio de la oralidad, la novela revaloriza el rol de lo popular en la cultura de masas y problematiza la visión occidentalista del progreso: la risa es la única opción de un puñado de personajes ante su incapacidad de ver su propia vida, menos aún de inaugurar un nuevo orden.

*La importancia de llamarse Daniel Santos* plasma el devenir del puertorriqueño desde la inauguración genérica. Frontera entre la novela y el ensayo,



hibridación que abarca desde la construcción lingüística hasta la metacrítica. El tratamiento dado a Santos constituye un elemento de ruptura que a la vez constituye la construcción del imaginario del macho, elevando al personaje a la categoría del mito. Esta novela se erige así como cuestionamiento, desde la perspectiva posmoderna, a los criterios totalizadores de la modernidad.

La narrativa de Luis Rafael Sánchez obedece a un proyecto orientado hacia la redefinición de lo puertorriqueño y lo caribeño desde una perspectiva literaria abierta, flexible, más cercana a la cotidianidad de nuestros países. A partir de la publicación de *En cuerpo de camisa*, lo que era emergente se convierte en hegemónico. En los años sucesivos los novísimos constituyeron la nueva élite intelectual puertorriqueña capaz de dar cabida en sus obras a lo popular, lo culto y lo masivo, permitiendo a la hibridación ocupar el espacio de la antigua rigidez. Al levantar el silencio que sobre la heterogeneidad de Puerto Rico y El Caribe se imponía, el discurso literario cambió de rumbo. Después de Sánchez el cuestionamiento acerca de la identidad caribeña desde las páginas literarias parece menos retórico y más certero.

## Referencias

### *Referencias de fuente directa*

- Sánchez, L. R. (1984). *En cuerpo de camisa*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultura.
- Sánchez, L. R. (1976). *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- Sánchez, L. R. (1989). *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Bogotá: Diana Literaria.

### *Referencias de fuente indirecta*

- Bajtín, M. (1986) *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Bajtín, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barradas, E. (1981). *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Río Piedras, Puerto Rico. Editorial Cultural, 1981.
- Bordieu, P. (1967) *Problemas del estructuralismo*. Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores.

- Daroqui, M. J. (1993). *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Daroqui, M. J. (1998). (Dislocaciones). *Narrativas híbridas del Caribe hispano*. Madrid: Blanc Le Blanc.
- Foucault, M. (1990a). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Foucault, M. (1990b). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Giménez, L. (1991). *Caribe y América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Laguerre, E. (1974). *Solar Montoya*. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- López Baralt, L. (1976). “La prosa de Luis Rafael Sánchez escrita en puertorriqueño”, en: *Revista Ínsula*, N° 356-357, julio-agosto 1976, p.6.
- López Da Silva, J. (1988). “Luis Rafael Sánchez: tres personajes femeninos portadores de la esperanza”, en: *Homines*, nro. 1 y 2, Volumen 12, 1988-89, pp. 214-224.
- Marqués, R. (1962). “El puertorriqueño dócil”, en: *Cuadernos americanos*, vol. CXX, nro. 1, año XII, enero-febrero 1962, pp. 144-195.
- Ramos, J. (1982). “La guaracha del Macho Camacho, texto de la cultura puertorriqueña”, en: *Texto crítico*, nro.24-25, año VIII, enero-diciembre 1982, pp.171-183.
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Romero, J. L. (1986). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.