

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Theses, Dissertations, Student Research: Modern
Languages and Literatures

Modern Languages and Literatures, Department of

May 2006

POÉTICA DE LO SOEZ: Luis Rafael Sánchez: IDENTIDAD Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA Y EN EL CARIBE

Julio César Sánchez Rondón

University of Nebraska, jsr2021@yahoo.com

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Sánchez Rondón, Julio César, "POÉTICA DE LO SOEZ: Luis Rafael Sánchez: IDENTIDAD Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA Y EN EL CARIBE" (2006). *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*. 1.

<http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/1>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

POÉTICA DE LO SOEZ
Luis Rafael Sánchez
IDENTIDAD Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA
Y EN EL CARIBE

by

Julio César Sánchez Rondón

A DISSERTATION

Presented to the Faculty of
The Graduate College at the University of Nebraska
In Partial Fulfillment of Requirements
For the Degree of Doctor of Philosophy

Major: Modern Languages and Literatures (Spanish)

Under the Supervision of
Professor Harriet Turner

Lincoln, Nebraska

April, 2006

POÉTICA DE LO SOEZ
Luis Rafael Sanchez
IDENTIDAD Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA
Y EN EL CARIBE

Julio Cesar Sanchez Rondon, Ph.D.

University of Nebraska, 2006

Adviser: Harriet Turner.

La obra del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez ha sido estudiada desde diferentes ángulos críticos y perspectivas metodológicas. Ensayistas y académicos se han abocado al estudio de su obra, con el objeto de indagar sobre la visión que él tiene no sólo del arte narrativo, sino también acerca de su concepción política y social, su visión de la vida y del mundo que le rodea.

Una parte de esta crítica ha tratado de indagar sobre la situación histórica de Puerto Rico; país que ha soportado 400 años de colonialismo español, y que desde 1898, con la presencia norteamericana en la isla, se ha visto forzada a asumir patrones de conducta y formas de vida que muy poco benefician el desarrollo de una auténtica nacionalidad; creando en los hombres y mujeres del país conflictos de identidad que no tienen parangón en el resto del Caribe, ni en Latinoamérica.

De ahí, de esas condiciones políticas y sociales, de esa incertidumbre que empaña y pone en cuestionamiento la idiosincrasia del nativo, surge la gran preocupación política y estética de Luis Rafael Sánchez. Y ese va a ser precisamente el aspecto que se convierte en un punto de honor, ideológico, en toda su obra. Se propone el escritor reivindicar a su país, y sensibilizar a sus conciudadanos sobre esa grave situación. Para ello, con el fin de rescatar la identidad, recurre a los bajos fondos, a la cultura de los marginales y las clases desposeídas y plebeyas, en lo que luego llamará *Hacia una poética de lo soez*.

En esta investigación nosotros partimos de esa tesis poética para demostrar cuáles son sus aspectos determinantes, y cómo se aplica en el corpus creativo del escritor. La muestra abarca los cuatro géneros: ensayo, drama, cuento y novela.

INDICE

I

Poética de lo soez.....1

II

La reflexión ensayística.....11

III

Dramática por una identidad nacional.....26

3.1 La farsa del amor comprado.....28

3.2 La hiel nuestra de cada día.....33

3.3 Los ángeles se han fatigado.....40

IV

Del drama al cuento.....49

4.1 Aleluya negra.....49

4.2 Los desquites.....52

4.3 Los negros pararon el caballo.....54

V

Rumba pa' ti. Tonalidades y discursos de identidad.....58

5.1 Amor es el consuelo de la vida.....61

5.2 Yo no he visto a Linda.....65

5.3 Terraza bar Atarazana.....69

5.4 Los riesgos de la adivinación.....72

5.5 Yo soy, aunque no quiera, esclavo de sus besos.....75

5.6 La fiesta del placer y del amor.....81

5.7 La ortodoxia de vivir en varón.....85

5.8 Rostros y ritos de identidad.....88

5.9 Fichas negras.....92

5.10 Ese bolero es mío.....98

5.11 Cuando un amor se va.....103

5.12 Borinquen. Añoranzas y quimeras.....105

5.13 Me envolverán las sombras.....111

5.14 Dos gardenias para ti.....114

5.15 Amor.....117

VI

Conclusiones.....119

VII

Apéndice.....123

VIII

Bibliografía.....137

POÉTICA DE LO SOEZ

Para entender una cultura hay que tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más oscuro.

Julio Cortázar.

En el verano de 1983, durante su estadía en el Woodrow Wilson Center for Scholars en Washington, Luis Rafael Sánchez escribió lo que sería su credo poético y literario: *Hacia una poética de lo soez*.¹ En este ensayo, que él denomina de “humor zafío”, hace una amplia disertación acerca de la cultura marginal y plebeya, acerca de su propia formación hogareña o doméstica, y la influencia que la radio, la televisión y el cine ejercieron en su “educación sentimental”.

A partir del advenimiento y evolución de estos productos de la tecnología y de las ciencias, particularmente determinantes en la formación de la conciencia, la visión del mundo y de una sensibilidad que colinda con lo cursi y con lo banal, el autor elabora la teoría de su propio arte narrativo, pues éste no es sino la puesta en escena ficcional de esas mismas teorías.

Lo soez, desde la perspectiva planteada por Sánchez, tiene dos formas de representarse en la literatura. En primer lugar está aquella relacionada directamente con lo más ruin, con lo fecal, lo abyecto, lo bajo y lo escatológico. Su asociación es con los grupos paupérrimos de la sociedad, cuyas costumbres apuntan permanentemente hacia la vociferación indiscriminada de sus experiencias sexuales y la expresión de las funciones genitales.

¹ *Hacia una poética de lo soez*, fue leído en varias universidades norteamericanas. Para este trabajo he realizado una transcripción de la copia en VHS de la lectura que realizó el autor el 29 de abril de 1987 en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, y que me fue gentilmente concedida por Violeta Guzmán, bibliotecaria de la Universidad de Humacao. Todas las citas son tomadas de ahí. Véase el *Apéndice 1*.

Por el otro lado están “lo soez transvertido de solemnidad, y lo soez que solapa con la cursilería rosacia”. En ambos casos la relación aquí es con la clase social y cultural más elevada. Lo cual le añade al tratamiento de lo soez, a este nivel de la sociedad, un tono muy diferente al que percibimos cuando se trata de las clases marginales. Así, de acuerdo con los planteamientos y los ejemplos que expone en su disertación, lo ve Luis Rafael Sánchez en la literatura que le sirve de norte para la elaboración de su poética, de su propio arte narrativo, dramático, y teórico en general.

Aparte de lo antes dicho, de acuerdo con su punto de vista, “lo soez estuvo siempre dispuesto y en oferta para un amplísimo sector humano de nuestro continente”.² En este sentido se perfila la intención del escritor. La búsqueda de asuntos y temas para su escritura estará dirigida no sólo hacia las zonas periféricas y marginales, y hacia los personajes menos favorecidos socialmente, sino que también estará dirigida hacia aquella parte de la sociedad de mejores recursos económicos, pero cuya ética y moralidad los convierte en seres procaces. Así es como nos enfrentamos con aquellos a quienes se les ha negado todo y sobreviven envueltos en su propia miseria y desgracia, y con los otros, quienes aun poseyendo todos los recursos construyen un laberinto de miseria moral y espiritual; condenándose a sí mismos a la mediocridad y lo soez; haciendo gala de su infinita torpeza. No es entonces por la marginalidad y porque no se vislumbra salida alguna a la pobreza, que lo soez será siempre un estigma en la vida de muchos hombres y mujeres puertorriqueños y del inmenso espacio geográfico latinoamericano, objeto de las reflexiones del escritor que nos ocupa.

En esta investigación nos proponemos precisamente demostrar que la poética de lo soez propuesta por Sánchez, no sólo sirve para descifrar una cultura marginal y plebeya, no sólo es útil para mostrar la desolación, la muerte, la vileza y lo grotesco que subyace en el mundo periférico de las ciudades pequeñas, y de las grandes metrópolis, con sus personajes igualmente caracterizados por el espíritu vulgar, por la ruindad y la perversión, sino que también permite lo soez poner en escena narrativa la idiosincrasia, la cultura y la identidad colectiva de estos pueblos y de los seres aludidos específicamente en la obra de Sánchez, sin importar la clase social a la cual pertenecen. Es decir, en la

² Véase el *Apéndice*.

poética de lo soez todos los grupos son material idóneo para la literatura, aparte de que propician el establecimiento de un perfil político regional y social.

Nos proponemos demostrar en este trabajo cómo la poética de Luis Rafael Sánchez, paródica en su esencia, pone sus pupilas en la conducta de hombres y mujeres en general, en los ambientes que los rodean, en sus gestos, sus palabras, en sus pensamientos, para después, a partir de la disección de los distintos factores confluente, aplicar todo su humor y su ironía con el fin de poner en escena narrativa su visión de la cultura de los pueblos caribeños y suramericanos, pero esencialmente la problemática de la identidad de su país natal, Puerto Rico. Nos proponemos comprobar que la conducta soez que asumen los seres marginales, tal como la presenta Sánchez en su disertación, no es más que una “toma de venganza, una ofensa sostenida y consciente, un confabulado protocolo de desenmascaramiento, encargado a la transcripción del cultivo, a la indisposición a guardar la norma, a la chacota, a las gracias y las gentilezas, a la desintegración que integra a pesar suyo lo antinorma, la antigracias, la antigentileza.”³

Luis Rafael Sánchez nació en la provincia de Humacao en el año 1936; de “madre bordadora y florista artificial”, y el padre “panadero de profesión”. Este dato autobiográfico lo menciona Luis Rafael con mucho orgullo, porque de ahí le viene parte de la savia que nutre su obra.⁴ La noción de marginal, orillero, grotesco, soez, entre otros adjetivos de la misma carga semántica, están arraigados en su conciencia porque él está tocado por un conjunto de condiciones vivenciales y sociales que bordean los límites de esas situaciones. Nacido en un barrio periférico de una provincia puertorriqueña, su experiencia más inmediata fue la calle, la esquina, con sus consabidos foros juveniles, sus juegos, el humor, la risa, la chanza y la lucha por la supervivencia. En ese espacio de la incertidumbre el joven adquiere las experiencias que sólo la vida del barrio puede otorgarle. Ahí cultiva algo sumamente importante: el lenguaje en sus diversos matices,

³ Véase el *Apéndice 1*.

⁴ Yo provengo de la clase que ama la cultura popular. Soy hijo de un panadero y de una bordadora y florista artificial. Ahí está el alimento mío, intelectual. Después todo lo que vino fue lo que me dio la Universidad y lo que adquirí con el paso del tiempo. Pero realmente yo provengo de esa clase plebeya. El elemento de esa clase plebeya ha sido siempre la canción popular, el cine melodramático, antes la radionovela, ahora la telenovela. Y yo que he querido encontrar la seña de identidad de toda mi clase, una clase inmensa y pobre que de alguna manera se arrastra hasta la medianía con dificultad, pero que ahí vive con honestidad y muy decentemente. Esa es mi clase y yo he querido literaturizar esa clase. Luis Rafael Sánchez, “Yo literaturizo la clase popular”, en: *El Herald*, 5B-Sociales. Barranquilla, Colombia, Viernes 11 de mayo de 2001.

ritmos y tonalidades, que luego pondrá en práctica en su creación literaria bajo la perspectiva ideológica de “*escribir en puertorriqueño*”. Sus años de formación académica e intelectual fueron épocas de efervescencia, quizá como nunca antes: del sentir nacionalista, de la toma de conciencia política, del cuestionamiento y rechazo de la intervención imperialista en el país.

Durante las décadas de los años 30 y 40, cuando se expanden por toda Latinoamérica y el Caribe: la radio, el cine y la televisión, provenientes de Norteamérica con sus modelos ajenos a nuestra idiosincrasia y costumbres, Sánchez asimila y asume de manera crítica la cultura del melodrama, del pasquín y del sentimentalismo que inculcan las series televisivas y cinematográficas. Así lo plantea en su conferencia del 29 de abril de 1987: *Hacia una poética de lo soez*.

Visto desde esta perspectiva, el comportamiento soez también es hijo del resentimiento. Las injusticias sociales, las diferencias de clases, los abismos que separan a pobres y ricos, provocan en los marginales y los plebeyos actitudes y discursos de ruptura. Estas son sus únicas armas de provocación, “porque lo soez es la respuesta de la gente que se atreve a ser profana, descreída, insatisfecha. Respuesta que coloca entre ella y la represión. Lo soez es la voluntad de encubrir lo sospechoso de divino, de alejado, de minoritario, para inmediatizar lo humano, lo corporal, lo asequible para todos, independientemente de su lugar social, su apellido, su encubrimiento o su bajura, su primitivismo o su satisfacción”.⁵

La “insatisfacción”, el desencanto y la injusticia que producen la carencia de todo lo humanamente necesario, más el olvido de que es objeto este sector de la sociedad, como lo podemos ver en la cita que antecede, son motivos suficientes para que ellos registren en sus comportamientos los desafueros y las bajezas que sirven de base para la “*poética de lo soez*”. Todo cuanto chocaría con las costumbres establecidas por las comunidades de poder, todo lo relacionado con lo bajo corporal humano, es en general una actitud profanadora de la moral y de la ética. En ello el lenguaje ocupa lugar predominante, porque “toda sociedad se precipita a mirar a través de la ofensa verbal aquello que la oprime física y moralmente”.⁶ Paradójicamente, como lo veremos más adelante en

⁵ Véase el *Apéndice*.

⁶ Véase el *Apéndice*.

nuestro análisis, la procacidad y lo soez de las clases sociales altas no está presentada en la obra de Sánchez como una toma de venganza, pues no hay razón para ello, sino como una señal de espíritu malsano, deformado por los mismos privilegios que les da el bienestar social, el dinero y la política. En otras palabras, por la corrupción que carcome a los amos del poder y por la manera cómo éstos abusan de los bienes del estado.

Pero la “profanación”, vulgarización o el comportamiento grotesco a que alude Luis Rafael Sánchez no “incomoda mientras el mismo se produzca en los límites de sus dominios. La incomodidad comienza cuando la sociedad y la plebeyez borran los límites, trasgreden y vulneran lo que tuvo forma de delicado, de solvente, de fino.”⁷ He aquí una de las propuestas teóricas del autor que va a ser puesta en escena a lo largo de toda su obra narrativa y dramática: invadir el espacio del otro para provocarle escozor, herirle su sensibilidad, irritarlo, sojuzgarlo si fuera posible. Como ocurre en el poema “El mendigo” de José de Espronceda, donde la voz lírica irrumpe con su humanidad fétida y andrajosa en el ámbito del poderoso para perturbarle la armonía y la paz, para provocarlo e irritarlo, como un acto de venganza que a él le produce mucho placer.⁸ En el espacio propio podría ser válido el comportamiento soez, mas no en territorio ajeno donde se vulnera lo que se considera elevado o exquisito. De esta manera nos enfrentamos también con la lógica injusticia de las paradojas en esta estética paródica que nos acecha.

El lenguaje, por su parte, en su particularidad de uso, de límites y fronteras, no es provocador cuando se emplea en el lugar a que pertenece, pero si se utiliza en un escenario diferente podría expresar una toma de posición o la apropiación de un discurso determinado con el fin de darle riendas a una especie de liberación personal. De esta manera, explica el autor de la poética, lo soez no es patrimonio solamente de la “gente profana”; no sólo estaría presente en las zonas marginales, periferias, sino que también las altas clases sociales, en determinados momentos de su historia personal, podrían y de hecho hacen uso del lenguaje vulgar y asumen actitudes que están asociadas con lo vil, lo ruin y lo bajo corporal humano. De modo que aun cuando Sánchez centra su atención

⁷ Véase *Apéndice I*.

⁸ Mal revuelto y andrajoso./Entre harapos/Del lujo sátira soy./Y con mi aspecto asqueroso/Me vengo del poderoso/Y a donde va, tras él voy./Y a la hermosa/Que respira/Cien perfumes./Gala, amor./La persigo/Hasta que mira,/Y me gozo/Cuando aspira/Mi punzante/Mal olor./Y las fiestas/Y el contento/Con mi acento/Turbo yo... José de Espronceda, “El mendigo” en: *Poesías Completas*. Edición de Don Juan Alcina Franch. Editorial Bruguera, S.A., Barcelona: España: 1968.

fundamentalmente en la marginalidad y la plebeyez; en el rostro de los más desposeídos, no significa que esté ignorando determinadas actitudes y comportamientos de las clases sociales privilegiadas. Por esa razón no vacila en afirmar que:

Cuando la vulgaridad léxica es monumento de la calle, de la intemperie, la simpatía se hace económica, astringente. Porque reconoce, como lo hará la literatura, la configuración de una identidad social, una identidad política, que en nuestro caso es común, y una mayoría absoluta desperdigada por toda la geografía ilustrada, la geografía privada de nuestro continente; mayoría con rostro cambiante, mayoría negra, mayoría mulata, mayoría india, mayoría culí, asentada en las villa miserias, los caseríos, los rancheríos, los arrabales, las calles de ambulantes con la pupila irritada por el desencanto y la desesperanza.⁹

A partir de este planteamiento que antecede queremos reformular la tesis que nos proponemos demostrar en esta investigación: la tesis consiste en que con la “poética de lo soez” se busca colocar en el ámbito literario la problemática de la identidad de los individuos, de los pueblos, de sus políticas y de sus culturas. Que no se trata solamente de la puesta en escena narrativa de los hechos y acontecimientos que son producto de los desafueros de los hombres y mujeres, sino que se quiere establecer a partir de esos mismos sucesos, hábitos y costumbres, las identidades de las distintas regiones hermanas de América Latina. Identidades, paradójicamente por cierto, ligadas todas con lo más ruin del espíritu del hombre y de las sociedades en general, donde la diferencia radica en los efectos que producen estos sucesos en la vida de todos los involucrados, pues como señala la cita precedente, “cuando la vulgaridad léxica es monumento de la calle, de la intemperie, la simpatía se hace económica, astringente”; mas no ocurre lo mismo cuando se trata de las vulgaridades emitidas por las clases privilegiadas, para quienes sólo es “una muestra de liberación, una muestra de apropiación”.¹⁰ También debemos tener en consideración, en el contexto de este trabajo, las ideas expresadas por Julio Cortázar en el epígrafe que antecede a este capítulo en el sentido de que “para entender una cultura hay que ir al fondo, a lo más oscuro, amargo, repugnante, horrible”.¹¹

⁹ Véase el *Apéndice* .

¹⁰ Véase el *Apéndice*.

¹¹ Citado por Luis Rafael Sánchez. Véase el *Apéndice*.

“*Hacia una poética de lo soez*” es una propuesta estética que se coloca en un punto radicalmente opuesto a la visión aristotélica del arte y de la creación.¹² Si esta última aboga por lo bello, resalta lo sublime, lo elevado, lo más noble de la persona sensible y pensante, la primera se sitúa en la esfera de lo marginal, lo ruin, lo bajo corporal, lo feo, lo grotesco, y todo cuanto tiene que ver con las bajas pasiones de hombres y mujeres. En su exposición: el tono argumentativo, la carga de humor que lo caracteriza, la ironía, y la fluidez del lenguaje empleados por el autor, permiten que el tema se consolide convincentemente, porque “lo soez ha conquistado el derecho de una poética”¹³, expresión con la cual el autor nos coloca una vez más en el universo de lo paródico que caracteriza buena parte de su creación. Sin embargo, esta afirmación descansa no sobre la propia obra solamente, sino también sobre las reflexiones que hace Sánchez acerca de autores fundamentales como lo son: el argentino Manuel Puig, los mexicanos Gustavo Sainz y José Agustín, el dominicano Pedro Vergés, los puertorriqueños Ana Lidia Vegas y Juan Antonio Ramos, el peruano Oswaldo Reinoso, los españoles Ramón del Valle-Inclán, Luis Buñuel en el cine y Lope de Vega, entre otros que le sirven de plataforma para fijar su teoría poética.

En el fondo de toda esa literatura, especialmente en la de Luis Rafael Sánchez que es el objetivo de este trabajo, existe una gran resistencia contra los valores establecidos, un cuestionamiento a los estratos sociales poderosos y una profunda crítica a las políticas y a los políticos de la región caribeña y latinoamericana. Se reivindica, por el contrario, a los que tienen menos posibilidades de ascenso social. A partir de la puesta en escena de lo soez, el autor se propone reconocer y exponer a la luz pública la cultura de los grupos minoritarios; “la chusma, la gente profana”;

¹² Véase Aristóteles, *El arte poética*. Traducción directa del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain. Espasa-Calpe. Madrid, España: 1970.

¹³ Lo soez ---dice Luis Rafael Sánchez---ha conquistado el derecho de una poética, de unas palabras molinares, pero una en cambio permanente, una comprometida con el dinamismo del último eslogan y la última procacidad, la deformación reciente, el engaño novedoso construidos sobre las espaldas de la ignorancia. Una poética resistida a la culturita que escamotea la cultura, de espalda a lo académico y correctísimo que se hace insoportablemente carcelario, una indagación hasta la consecuencia última de ese predecible desconocido que es el hombre, desconocido ese que humilla y que ama a la misma vez, quien encrespa y que bendice a la misma vez que patea y acaricia con igual desconcertante intensidad. Mientras en lo que se articula su poética, reivindicemos lo soez e intentemos su razonamiento, sobre todo su implícita advertencia y denuncia de un desequilibrio de cuya enmienda y sana corrección se está a tiempo. Mientras en lo que se articula su poética, que no interrumpa su curso dinámico y abrasador la fiereza, la pachanga, la joda histórica y quemante de lo soez. Véase *Apéndice 1*.

aquellos que sólo se orientan por su espíritu rebelde para sobrevivir a la desesperanza y al abandono de que son objeto por parte de las clases gobernantes. Por estas razones el autor aboga por “el curso dinámico y abrasador, la fiereza, la pachanga, la joda histórica y quemante de lo soez”, que son elementos constitutivos de la identidad y de la idiosincrasia de los pueblos caribeños. Esta va a ser una constante línea de acción a lo largo de toda su obra ensayística, su creación dramática, cuentística y novelística.

En esta propuesta estética notamos un rotundo contraste con las viles acciones que asume la “chusma” grotesca en el famoso cuadro costumbrista titulado “El matadero”¹⁴, del escritor argentino Esteban Echeverría. En este relato la intención no es la búsqueda de hechos y situaciones que pongan de relieve valores trascendentales del hombre, constitutivos del carácter que identifica a las sociedades y les da sentido a la vida de todos. Por el contrario, los hechos que se narran en las distintas escenas del relato, apuntan a expresar la más cruda realidad de lo que acontece en el país. Por una parte: la miseria, la vulgaridad, la ruindad del hombre y su vileza. Por otro lado, registra la corrupción, el poder y los desafueros políticos puestos en práctica durante el primer gobierno de Juan Manuel de Rosas en Argentina.

El mismo adjetivo “soez” utilizado con tanta vehemencia por Sánchez en su poética también se nos presenta como una figura paródica radical. Nosotros no hemos encontrado ningún trabajo serio, ninguna tesis de peso sobre este tema medular. Tampoco hemos hallado obra alguna donde se investigue el problema de la identidad de manera convincente¹⁵. Pensamos que cuando el autor habla de lo soez, lo hace para dramatizar, para emplear una palabra cuya fuerza semántica esté más acorde con el verdadero sentido político que subyace en sus discursos ensayísticos y literarios; aunque en realidad se trate de una perspectiva grotesca del mundo y de la vida de los personajes en el contexto de sus obras. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2001) define grotesco (a) Adj. como 1. Ridículo y extravagante. 2. Irregular, grosero y de mal gusto. Y soez. Adj., como bajo, grosero, indigno, vil. Lo cual corrobora nuestra tesis de que ambas palabras son del mismo tenor, y la posible diferencia entre una y otra radica en que

¹⁴ Esteban Echeverría, “El matadero” en: *Obras escogidas*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela: 1991.

¹⁵ Sólo hemos encontrado el libro de John Dimitri Perivolaris: *Puerto Rican Cultural Identity*, pero este no toca lo más amargo, lo más repugnante, como indica Julio Cortázar.

“soez” parece contener una mayor carga semántica para calificar hechos y situaciones vulgares.¹⁶ Sánchez se propone conmover al lector no con la puesta en escena de acciones y sentimientos sublimes de los personajes, pues no sería fiel a la realidad donde él se encuentra inmerso, sino que a partir de su experiencia cotidiana, su sensibilidad social y política, se impone construir una poética que sensibilice al ciudadano común y lo haga sentir en carne propia las calamidades por las cuales atraviesan las sociedades aludidas en sus textos. En otras palabras, su poética tiene una fuerza retórica encaminada a persuadir, a instruir sobre los fantasmas que agobian al país. Porque lo grotesco; lo soez en el lenguaje de Sánchez, también puede conmover al lector, al hombre común, al ciudadano atrapado en el laberinto de los gethos y las villas miserias a las cuales han sido condenados. Lo hace como lo realizaron en su momento pintores tan importantes como Rembrandt, quien pintó a la gente de la calle, de los mercados, a los gordos, a los tullidos, a los bebedores, a los miserables, sin descuidar su aspecto psicológico. También lo hizo Velásquez, quien colocó en escena pictórica personajes de la más baja clase social, deformes, en compañía de seres de elevada alcurnia, para contrastarlos y dejar enmarcada la más cruda realidad de su momento histórico, político y social. Sánchez está persuadido de la certeza de las palabras de Víctor Hugo cuando éste señala que “todo en la creación no es humanamente bello, lo feo existe a su lado, lo deforme está cerca de lo gracioso, lo grotesco es el reverso de lo sublime, el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz.”¹⁷

Para el objetivo que nos proponemos en esta tesis vamos a seleccionar un conjunto de textos paradigmáticos; tanto ensayísticos y dramáticos como de su narrativa corta, y *La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación*, última novela publicada por el escritor. Para comprobar nuestra tesis en las obras objeto de nuestras reflexiones, tomaremos en cuenta las formas estructurales puestas en práctica en el proceso creativo, así como: voz narrativa, escenario, lenguaje, personajes, ambientes, formas discursivas, etc., y otros factores determinantes en la construcción de la poética de lo soez, y las maneras cómo éstas evolucionan y/o se presentan en los diferentes géneros literarios

¹⁶ Lo grotesco representa el papel de la humana estupidez, todo lo ridículo, todo lo defectuoso y todo lo feo. A él le corresponden las pasiones, los vicios y los crímenes; será injurioso, rastrero, glotón, avaro, pérfido, chismoso e hipócrita. Víctor Hugo, “Prefacio”, en: *Cromwel*. Traducción de J. Labaila. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, España: 1979. Pág. 22.

¹⁷ Víctor Hugo, “Prefacio”, en: *Ibid.*, Pág. 18.

puestos en práctica por el autor. En otras palabras, el objetivo será investigar las distintas facetas del tema según su evolución estética y discursiva.

La reflexión ensayística

En *La guagua aérea*¹⁸, Luis Rafael Sánchez recoge un conjunto de ensayos y entrevistas publicados a lo largo de los últimos 33 años. En ellos no observamos ninguna intención explícita del escritor de revelar algún elemento estético programático; no vemos ninguna inquietud que nos conduzca hacia una posible preelaboración de una estética determinada. Notamos, sin embargo, en el tono sarcástico empleado por el autor, una tendencia a expresarse de manera cruda; de una forma que traspasa las fronteras académicas y lo socialmente establecido, provocando una ruptura con el discurso oficial. Se observa que el autor no tiene aún definido un norte, una ruta fijada en el horizonte. Pero no existen dudas de que la problemática de la identidad comienza a aflorar con fines muy precisos, y la poética de lo soez se encuentra también en proceso de germinación.

En “La generación o sea”¹⁹, aparte de la crítica que se le hace a los estudiantes por su deficiente manejo del lenguaje, también se cuestiona la práctica viciosa del uso del diminutivo en la conversación doméstica. Es importante aquí observar cómo el autor emplea la palabra de forma soez para ejemplificar el cuestionamiento que se hace del uso indiscriminado del diminutivo por parte de las madres cuando se dirigen o aluden a sus infantes hijos; lenguaje cursilón que va en detrimento no sólo de la autenticidad del idioma, sino también contra el propio país.

Años más tarde, en el relato homónimo “La guagua aérea”,²⁰ se ponen en escena un conjunto de elementos que identifican el carácter y la mentalidad del nativo de la isla; se exaltan su sentido del humor, su espíritu festivo, pero sobretodo su impetuosidad, su movilidad, su intranquilidad. Estos rasgos son determinantes para la constitución de la identidad, especialmente cuando son confrontados con la actitud y el comportamiento que asumen los demás pasajeros del avión: los pilotos y aeromozas por un lado, por el otro, los puertorriqueños que tienen una mentalidad más pro-americana que nacionalista.

La noción de “identidad” aflora como el aspecto más sobresaliente en este ensayo. Está estructurado a partir del sutil enfrentamiento entre dos culturas antagónicas como lo

¹⁸ Luis Rafael Sánchez, *La guagua aérea*. Editorial Cultura. Atlanta, Georgia, U.S.A., 1994. (Todas las citas son tomadas de esta edición).

¹⁹ Luis Rafael Sánchez, “La generación o sea”, en: *Ibid.*.

²⁰ Luis Rafael Sánchez, “La guagua aérea”, en: *Ibid.*

son la “gringa” y la caribeña. Sin duda, la figura de la primera es usada como imagen contrapuesta con el fin de resaltar las características de la segunda. Por ello es que al caribeño se le caracteriza como persona “intranquila”, “bromista”, “dicharachero”, “jocoso” e “informal”, entre otros calificativos. Estas particularidades son las que le permiten a un pasajero de “la guagua aérea” la terrible ocurrencia de soltar dos “jueyes” en el avión. El conflicto cultural ocurre porque la tripulación de la aeronave no le acepta semejante broma, a treinta y tres mil metros de altura. Lo que es motivo de risa para los puertorriqueños, no lo es para los gringos. La risa²¹ surge así como un aspecto definitorio de la identidad del puertorriqueño, y está en clara oposición con la idiosincrasia del americano, quien “parece inmune a la risa” (16).

La identidad se ve además en conjunción dramática por el hecho de la “confesión” a que es muy dado el puertorriqueño; por la facilidad y la rapidez con que entrega su amistad y sus afectos. Esta es otra de las razones que lo hacen totalmente diferente al gringo, quien no se arriesga a confesar a nadie los problemas y situaciones de su vida privada, como sí lo hace el caribeño. Esta comparación tiende un puente divisorio entre unos y otros, y ello será un elemento presente a lo largo de toda la obra del autor, cuya escritura surge como una necesidad para cuestionar no sólo a la propia cultura, sino que a través de la imagen del otro, al cual también cuestiona, hacerse su propia radiografía y verse interiormente, en las raíces que lo determinan.

Hasta aquí todavía el discurso soez sólo se limita a unas cuantas palabras tímidamente esbozadas, pero sin duda alguna son las bases de lo que luego se convertirá en una sólida entidad poética. Expresiones como: “mientras más rubias más pendejas” (13) y “compañeros son los cojones que siempre acompañan a uno” (13), son sin duda alguna indicios de una poética en ciernes. Sin embargo, lo soez no sólo se limita al lenguaje, sino que también se expresa en la conducta de los personajes que se movilizan en la guagua aérea. En este caso se expresa a través de comportamientos chocantes y satíricos, como ocurre con “el hombre cincuentón y fibroso, medio dormido y medio fastidiado, que avanza hasta las primeras filas de la guagua aérea y con llamativas habilidades manuales

²¹ Nada más dramático que la risa produce el país puertorriqueño, nada más serio. Una risa que consume una parte substancial de su presupuesto emocional. Una risa que acusa más la inconformidad que la complacencia, más el coraje que el festejo. Una risa que, periódicamente, asume los deberes de la máscara. Luis Rafael Sánchez, “La guagua aérea” en: *Ibid.* Pág. 25.

inmoviliza a la pareja fugitiva. A la vez la increpa, falsamente gruñón, disimuladamente complacido” (13). Así observamos también que con elementos como la risa, lo soez, lo satírico y otros aspectos que caracterizan a los personajes, se van perfilando el carácter y la identidad de un pueblo y de una región en particular.

La risa tiene para el puertorriqueño un poder sanador, vigorizante. De igual manera, su capacidad de conversador tiene un alto sentido de espontaneidad y de libertad, que apuntan hacia nociones como: picardía, atrevimiento, tristeza, malicia, maña, ingenio; lo cual nos habla de su identidad, de su ser y de su forma poco trágica de afrontar la vida. Pero el espacio de la guagua aérea es también un lugar para poner en escena las diferencias sociales existentes entre los puertorriqueños de distintas culturas y niveles económicos desiguales. Así como se distinguen los “gringos” de los boricuas, igual existe una gran disparidad entre los puertorriqueños que viajan en “clase turística” y los que lo hacen en “primera clase”. Eso se observa en la mentalidad y en los discursos que emiten ambos grupos. A través de sus palabras podemos tener noción de la situación política del país, y cómo sus maneras de pensar develan los antagonismos ideológicos que los separan. Esta es una forma mediante la cual se pone en escena la conflictividad que atraviesa la sociedad puertorriqueña en relación con su identidad política y los niveles de dependencia de algunos personajes con el gobierno norteamericano.

Estas diferencias sociales, económicas y políticas se radicalizan cuando los de “First-class” califican a los otros pasajeros de “Trash” con el fin de anularles la personalidad y arruinarles su identidad. Pero en la poética que el autor esboza desde estas páginas se va prefigurando la reivindicación de esa clase social, calificada de “cordial, dicharachera, ruidosa, confianzuda y efervescente” (17). Así mismo se reivindica como auténtico a ese pasajero que además de llevar consigo un par de “jueyes”, también cargó en algunos de sus viajes otras pertenencias que son propias de sus hábitos y de su cultura, ya que le es sumamente difícil vivir en un lugar como Nueva York, ciudad totalmente diferente de su lugar natal, sin esos elementos que son como el cordón umbilical que lo ligan a su tierra. Así se representa al hombre marginal; aquél que estando insatisfecho en su propio país, emigra hacia el norte con el objetivo de alcanzar una mejor situación económica, pero que le es imposible deshacerse de sus pertenencias; de sus gallos de pelea y de su música autóctona (17).

La idea de la confesión, la risa, la ferocidad, la intranquilidad y el sentido del goce y del placer, entre otros muchos elementos, son valores desarrollados por el escritor en el ensayo “La guagua aérea”; valores determinantes de la identidad del puertorriqueño, que apuntan más hacia una cultura de lo bajo, de lo soez, y no hacia lo bello y lo sublime, como lo sugiere Aristóteles en su poética. Estos temas son los que explica y desarrolla Luis Rafael Sánchez, en el sentido de que la carcajada y la risa están asociadas con el placer, y la ferocidad con el resentimiento. Así mismo tenemos que “La intranquilidad azuza la confesión a que se entregan los pasajeros de la guagua aérea ---pues la autobiografía seduce a los puertorriqueños tanto como el amistar repentista y sin cuidado”. Estos elementos se presentan como característicos de la idiosincrasia del puertorriqueño, lo cual contrasta radicalmente con el “gringo”.

Este ensayo, al igual que muchos otros del autor, está signado por una constante mirada hacia “el otro”; el “gringo”, con el cual mide su cultura y sus diferencias. En este sentido, hay una dialéctica en el discurso ensayístico que pone permanentemente en escena dos realidades, que aun cuando subsisten en estrecha relación simbiótica, están igualmente bajo estado de tensión y de conflicto. La noción de “intranquilidad” que se aplica para caracterizar al puertorriqueño, es una de las cosas que más lo diferencian del “gringo”, pues eso “tiende una raya” (13) divisoria entre ambos grupos sociales.

La histórica preocupación por el conflicto de identidad que presenta Puerto Rico se puede apreciar el texto que sigue:

Una mujer muy dispuesta a devanear, bajo turbante floreado el secreto bien guardado de los rolos, informa que brinca mensualmente el charco y olvida el lado del charco en que vive. Una adolescente, desesperada porque a René le cambió la voz y hubo que darlo de baja de *MENUDO*, oye con desinterés al adolescente desesperado porque va hacia Newark pero no sabe a qué rayos va. (14)

Como podemos ver, ahí existe una dualidad producto de la escisión, de la ruptura del sentir, del vivir y del sufrir patrios., que se metaforiza en la idea de brincar el charco mensualmente, y en el olvido que se origina a consecuencia de ese brinco. El “olvido” es una negación del propio origen, de las raíces, de la fuente originaria; es igualmente una denegación de la propia historia. El tránsito permanente de un lugar a otro también es una

metáfora del limbo, del estado de incertidumbre en que vive una buena parte de la población de este país caribeño. No ocurre lo mismo con el adolescente de Menudo, para quien la situación es más dramática. El se encuentra en estado de “desesperación” porque no sabe cuál es el futuro que lo espera detrás de ese viaje. De esta manera pone el escritor en escena narrativa el drama de un país que no tiene un norte ni un futuro histórico muy claro ni halagador. En otras palabras, el puertorriqueño con el dilema existencial que oscila “entre el elíseo desacreditado que ha pasado a ser Nueva York y el edén inhabitable que se ha vuelto Puerto Rico” (15).

Existen, de acuerdo con las reflexiones del autor, y esta va a ser una constante a lo largo de toda su obra ensayística, dramática y narrativa en general, dos tipos de puertorriqueños; aquéllos “colonizados hasta el meollo, que se disculpan por el error de ser puertorriqueños, y aquellos puertorriqueños que se enfogonan y maldicen si se duda que son puertorriqueños” (15). La posición política implica la revelación de dos culturas, pero también muestra la infidelidad de algunos personajes hacia la propia. Así que el conflicto, la lucha, tiene diferentes rostros: uno que no vacila en reconocerse en sus orígenes, que sufre y padece por lo propio, y otro, menos comprometido con lo histórico y con lo social de su país natal, vive anhelando convertirse definitivamente a la cultura dominante. Ese componente político se intensifica por la interrogante: “¿Cuál es la tierra prometida? ¿Aquella del *ardiente suelo*? ¿Esta de la *fría estación*?” (20).

Ahí vemos cómo se mueve el péndulo de las ideas. La situación conflictiva que acarrearán estas dudas pone en evidencia la crisis de identidad. Pareciera que no se tiene claro, al menos en el caso de algunos pasajeros de la guagua, el lugar al cual se pertenece, poniendo en juego la noción de identidad que otros pasajeros no permitirían que se pusiera en duda. La dama que dialoga con el pasajero narrador, “la vecina de asiento” (20), la que pregunta: ¿De dónde es usted?, al ser ella a su vez interrogada acerca de su lugar de origen, responde: “de Puerto Rico, de la ciudad de Nueva York” (21). Pero el diálogo, además de esta especie de desafuero ideológico, de esta inconsistencia de la identidad, tiene un matiz irónico que se revela mediante la idea incuestionable de que “por los rasgos físicos nos conocemos”. Es como decir que la identidad de las personas, especialmente si provienen de la misma zona geográfica, es algo que se reconoce por la semejanza que guardan unos con otros. Por esa razón, ante la pregunta de la dama: “¿De

dónde es usted? Le contesto ---De Puerto Rico. Ella comenta, sospechosamente espiritista--- Eso se le ve en la cara” (20). A la misma pregunta de parte de ella y a la misma respuesta, él responde sarcásticamente: “Eso lo ve hasta un ciego” (21). De este modo la cuestión de la identidad es un tema que tiene diferentes matices, y es desarrollado de forma muy versátil por Luis Rafael Sánchez, pero con un trasfondo político ideológico a todo lo largo de su obra.

Un año después del ensayo “La guagua aérea”, Luis Rafael Sánchez publica: “Nuevas canciones festivas para ser lloradas”,²² el cual se inicia con una anécdota que alude a la problemática de la identidad del escritor cuando él pasa por la aduana a su llegada a un país extranjero. Es revelador este incidente, pues hiere las fibras más sensibles de una persona cuya máxima preocupación atañe la definición del carácter y la idiosincrasia de su país natal. La negación recurrente de su origen puertorriqueño por parte de los agentes aduanales, es un acontecimiento político que “anula” por completo la autonomía de Puerto Rico. Si en “La guagua aérea” este problema se describe con un tono irónico, acá adquiere un sentido más contundente y más doloroso. El sentido ofensivo y vejatorio que subyace detrás de ese hecho va a generar un profundo resentimiento en todos los puertorriqueños. Así como el autor lo hace explícito en su obra ensayística, también será un tema recurrente en su obra ficcional.

Como podemos verificar, esto es un asunto que preocupa al escritor desde muy temprano. La situación histórica de su país, y el coloniaje de que ha sido víctima la isla borincana, ha generado en la población modos diferentes de interpretar la realidad que los mantiene en el limbo. Algo que el escritor no deja de plasmar jamás es la falta de conciencia histórica de una buena parte de la población; esa que se vanagloria de pertenecer a Norteamérica, “Y a los soñadores de pueblos que alentarían otra americanidad ---Simón Bolívar, José Martí, Eugenio María de Hostos, se los traga la selva del olvido. Y los esplendores de la América innostrada, la América descalza, la América en español, los tritura una poderosa máquina de yanquizar” (176). En el ensayo “Nuevas canciones festivas...”, particularmente, Luis Rafael Sánchez da inicio con profunda lucidez y conciencia crítica, a una discusión sobre el conflicto de identidad que padece su país, y la manera cómo el hombre y la mujer común son agredidos y

²² Luis Rafael Sánchez. “Nuevas canciones festivas para ser lloradas”, en: *La guagua aérea*. Ibid.

victimizados por la paradójica condición que atraviesa Puerto Rico. Veamos otras preguntas típicas:

Pero, ¿acaso los puertorriqueños no son norteamericanos? Pero, ¿no son una misma cosa el puertorriqueño y el norteamericano? Pero, ¿no es cierto que los puertorriqueños son de los norteamericanos? Pero, ¿se mandan ustedes o los mandan los gringos? Pero, ¿cómo se habilita una nacionalidad a la que le falta la sanción de la ciudadanía? (176).

Estas interrogantes ponen al descubierto la ambigua situación político social de Puerto Rico; el conflicto de identidad se hace más patente porque no existe una respuesta firme, concreta. Luis Rafael Sánchez se propone, lógicamente, despertar la conciencia del ciudadano del país, pues no se trata de una ficción, no es un mito, es la pura realidad lo que se teje en esas preguntas. La visión del dominador, del poder, se expresa en la voz del “inspector de aduanas” (177), que no vacila en crear sentimientos de angustia y de zozobra en el ánimo de todo puertorriqueño que llega a suelo norteamericano lleno de sueños y de esperanzas.

La cultura dominante, el imperio, dice que son los amos de los puertorriqueños. Ellos sienten, para ese momento histórico, que la anexión de la isla a su territorio es un hecho cumplido, y actúan consecuentemente. Las preguntas son difíciles de digerir, especialmente para aquellos que creen que la isla debe ser libre de todo intervencionismo o asimilación, como lo proponen algunos pensadores importantes. He aquí la preocupación de Sánchez: el origen de la crisis de identidad y la relación inestable entre ambos países, con su grave dosis de fragilidad permanente. La pregunta, provocadora y malévola: “¿se mandan ustedes o los mandan los gringos?”, es de un tono amargo y doloroso, y deja una profunda herida en el alma. El escritor se propone sensibilizar al lector y al ciudadano de su país en torno a esa situación. Porque como lo indica la siguiente interrogante: ¿cómo se habilita una nacionalidad a la que le falta la sanción de la ciudadanía? En este sentido, el ensayo “Nuevas canciones festivas para ser lloradas” alcanza un tono político de raíces nacionalistas donde se trata de reivindicar lo autóctono y lo popular. No se puede obtener la emancipación si la sociedad toda no pone empeño para lograrlo. Y eso debería partir del desarrollo de lo autóctono y de una concepción

clara de la identidad y de lo que realmente se quiere ser y alcanzar. En este sentido vemos cómo Luis Rafael Sánchez va consolidando, a lo largo de su producción ensayística, una teoría poética relacionada con lo soez en función de la identidad nacional. En ese sentido este ensayo se complementa con “La guagua aérea”. Ambos abordan la crisis política territorial y la pertinencia de esa crisis en la vida y la identidad del país. Andrés Bansart señala que: “el conocimiento y la aceptación de sí mismo tal como es (con la propia historia, un cierto potencial y dificultades precisas), trae consigo la capacidad de diseñar proyectos autónomos de desarrollo; permite decidir por sí mismo cómo se quiere ser y qué medios se van a utilizar para lograr los propios objetivos.”²³ Nos parecen pertinentes estas palabras en el caso específico de Luis Rafael Sánchez, pues no teme ni lo acomplejan las condiciones históricas de su país ni las situaciones de la vida cotidiana. Por el contrario, parte de los hechos memorables y de los conflictos del diario vivir para postular la teoría de su arte fabulador; no le importa recurrir a lo más bajo, a lo menos poético, porque él sabe aplicar todos los recursos útiles para convertir su escritura en una fiesta. En esta decisión de apuntalar la identidad los medios que el escritor tiene más a la mano son, entre otros, los que caracterizan y definen al puertorriqueño: la risa, el espíritu transgresor, y el arma festiva del humor.

El humor en la narrativa de Luis Rafael Sánchez tiene una función catártica, es un antídoto contra las desgracias y las tragedias humanas; una manera de burlar los exabruptos políticos y sociales, la desfachatez en que incurren unos y otros. La literatura es el vehículo para la puesta en escena del “humor desencajado. Pues sólo los fabricantes del humor indomable castigan tanto desorden, corrupción e injuria. Pues sólo con la carcajada hervorosa se ridiculizan y deshonoran la desfachatez y la impostura” (181). Luego Sánchez agrega: “Por anarquista, ese humor desagrada, irrita y ofende. Desencajado, callejero, amenazante, anarquista humor; humor *made in Borinquen*, que se lumpeniza y acochina para contra atacar” (182).

El humor así, en la obra del autor que nos ocupa, es un arma de combate; es una salida, una puerta de escape para disipar la miseria, la vejación, el abandono y la angustia que cada cual lleva por dentro. Es un humor sin barreras que no se detiene ante nada,

²³ Andrés Bansart, “El Caribe: Identidad cultural y desarrollo”, en: *Equinoccio*, Universidad Simón Bolívar. Caracas, Venezuela: 1989. Pág. 8.

espontáneo, libre y enérgico en su cálida expresión. Sánchez se arma de esta energía del hombre común y la plasma en sus obras. Esa forma de ser, actuar y de situarse en el mundo es precisamente la procacidad, la desorbitación y la guachafita características del puertorriqueño, lo que le aporta el perfil soez a la obra de Sánchez. De allí mismo surge la noción de transgresión, ya que ese discurso y esa estética chocan con la cultura oficial, que no tolera los temas y las palabras vulgares, ofensivas para su inteligencia.

No llores por nosotros Puerto Rico²⁴

Favor de recordar que la burguesía puertorriqueña creció sin el amparo del orgullo patrio que, en el fragor de las luchas independentistas y la estilística social criolla, forjaron las demás burguesías hispanoamericanas. Aquel orgullo patrio, cuyo gran teatro de signos nacionales hizo abortar el imperio español en el Nuevo Mundo, no se sedimentó en la menor de las Antillas mayores. Huérfana de pasados esclarecidos por la gesta militar y la gloria civil, encaprichada con el ingreso a un ámbito donde se luzcan sus galas tercermundistas, la burguesía puertorriqueña pone una pica en Viena con el propósito de ver quién pica. ¡En la europeidad de segunda mano cree avistar su epifanía la tardoburguesía puertorriqueña!²⁵

La negativa identificación con el propio país, la falta de arraigo y de amor por la tierra natal, tiene sus raíces en la misma falta de sentido histórico que surge desde el momento en que tampoco hay conciencia de lucha, de liberación y del yugo que ejerce el sistema colonial. Por el contrario, no se construye ni se trabaja para resguardar y preservar lo autóctono, sino que la burguesía vive obsesionada, e imita los hábitos y las costumbres de los países europeos en detrimento de la cultura local. La crítica de Sánchez está dirigida al desfase que existe entre la realidad que atraviesa el país, y la fantasía de la burguesía cuando fija su mirada en la cultura, los hábitos y la moda foránea. Frente a esta inconsecuencia histórica, social y política de la burguesía nacional, existe por el contrario otra comunidad: la marginal, la plebeya, la que se regodea en lo soez como una forma de

²⁴ Luis Rafael Sánchez, *No llores por nosotros, Puerto Rico*. Ediciones del Norte. Hanover, U.S.A: 1997. (Todas las citas son tomadas de esta edición).

²⁵ Luis Rafael Sánchez, "El debut de Viena" en: *Ibid.* Pág. 15.

venganza y de resistencia contra el poder y las clases dominantes, a quienes los males del país no parecen causarles ningún escozor.

La reflexión de Sánchez en este ensayo ---El debut de Viena--- adquiere mayor densidad y solidez. Al presentar las dos caras de la realidad pone en el tapete la inmensa brecha que existe entre ambos grupos sociales. El discurso es elocuente en ese sentido, y lo soez se expone como una necesidad de la clase marginal. Es una toma de posición, una venganza, una provocación, una transgresión, por el tono insolente con que se escriben las ideas. Así el discurso referencial, soez, que emplea el autor es una bofetada, una contra-agresión, una respuesta que emite el ciudadano de escasos recursos contra la sociedad que lo oprime y que no ha tenido piedad ni compasión con él (ellos); los que han vivido al margen, en la miseria, y cuya única forma de vengarse es precisamente mediante la vociferación, la agresividad verbal, y el comportamiento violento.²⁶ Ahí se ve claramente cómo la lucha de clases, producto de las grandes diferencias sociales, son cosas que deberían sacarse con mucha certeza y convicción a la luz pública, para motivar la sensibilidad de todos los ciudadanos. En este orden, la literatura debería ser vehículo apropiado para cumplir ese papel con plena lucidez.

La estética de lo soez toma relevancia y se va haciendo cada vez más ácida a medida que el autor reflexiona acerca de la situación social, política e histórica de su país. Todo cuanto atañe al hombre y su circunstancia es motivo de reflexión para el escritor. Su posición ante las diferentes circunstancias implica una visión crítica. Su voz, vehemente, apunta con ironía hacia aquellas conductas de hombres y mujeres que contienen un sentido vulgar, o que de algún modo estén motivadas por sentimientos viles. Sánchez utiliza las mismas palabras escatológicas para plantear las cosas de una manera cruda. Así lo podemos constatar en textos como: “Vidas, pasiones y muertes del bandido Toño

²⁶ El puertorriqueño que debuta en la precariedad el día que desemboca en la vida, el puertorriqueño que tiene menos que nada, el puertorriqueño que padece la dureza de la calle y la condena del desempleo recupera el sonido y la furia de un escupitajo cuando exclama ---*Este país está del culo*. Rigurosamente plebeya, de una insolencia utilizada en legítima defensa, a la exclamación conduce la detallada contabilidad de las jodiendas colosales y las pendejadas sublimes que victimizan a Puerto Rico, ahora mismo. Quien condena la improcedencia de todo giro soez, pues soez viene de cerdo, debería advertir que la insolencia *Este país está del culo* semantiza más contenidos que los mostrados. Ocultos por la disonancia, enrarecidos por la fetidez excrementicia, avanzan la reflexión política, el manifiesto social y el inventario histórico. Qué duda cabe que la insolencia, tras conseguir aislar el problema, señala la solución. Si el país está del culo, entonces, procede higienizarlo sin la menor dilación, procede devolverle la salud, procede adecentarlo. Luis Rafael Sánchez, “El debut de Viena” en: *Ibid.*, pág. 16.

Bicicleta”²⁷, donde la alusión al sexo, a los genitales y al cuerpo como catedral del placer, se hirvanan en el discurso para poner de relieve la idiosincrasia del nativo de la isla. Así lo soez y la noción de identidad se articulan en la narración sin dejar de lado los graves problemas sociales y políticos del país.

En un ensayo tan importante como lo es “Fortunas y adversidades del escritor puertorriqueño”²⁸, aparte de disertar a cerca de lo que corrompe y amenaza la calidad del escritor en nuestra geografía, también reflexiona sobre la propia identidad y la situación del “escritor inserto en las dificultades de una cultura fronteriza. O lo que es igual, un escritor nativo de una ínsula gobernada, sucesivamente, por dos imperios; un escritor alimentado, a la fuerza, por dos antagónicos entendimientos de la realidad. Y de paso, el reconocimiento frontal de mi identidad puertorriqueña como ramal de la hispanoamericana; identidad impuesta contra viento, marea y otras señales de tempestad” (54).

Dentro de todo lo relevante en esto quiero destacar lo relativo a la situación del “escritor alimentado, a la fuerza, por dos antagónicos entendimientos de la realidad”, puesto que ahí radica mayormente la situación conflictiva no sólo del escritor, sino del hombre común en general. Si es difícil para el creador batirse entre esas dos aguas, para el común de la población lo es mucho más aún. Cómo entiende e interpreta cada quien esa realidad es lo que el escritor va a poner sobre la página. Los recursos que se utilizan para sortear ese conflicto van a ser las grandes preocupaciones de esta estética. Es por ello que Luis Rafael Sánchez asume en cada ensayo un compromiso de mayor envergadura con la palabra, y se sirve de ella para poner a los otros a reflexionar junto con él sobre la realidad del país de pertenencia. Su crítica y su “valoración del mundo” (62) son mordaces, irónicas, pero certeras aun cuando son abordados con un lenguaje soez.

En el ensayo “Por qué escribe usted”²⁹, Luis Rafael Sánchez avanza profundo en la celebración de la identidad y la puesta en escena del carácter y la cultura puertorriqueña. Dice:

²⁷ Luis Rafael Sánchez, “Vidas, pasiones y muertes del bandido Toño Bicicleta” en: *Ibid.* Págs. 39-51.

²⁸ Luis Rafael Sánchez, “Fortunas y adversidades del escritor hispanoamericano”, en: *Ibid.* Págs. 53-69.

²⁹ Luis Rafael Sánchez, “Por qué escribe usted” en: *Ibid.* Págs. 73-92.

Los puertorriqueños tenemos, como apeaderos notables de nuestra identidad colectiva, el son, el mestizaje y la errancia. La nuestra ha sido, destacadamente, una cultura callejera, una cultura del vocerío y la estridencia. Mi obra no quiere hacer otra cosa que biografiar, más que mi persona, mi país. Mas, no el plácido que halla su deformación en la postal que lo promociona como un paraíso sin serpiente. El otro país me interesa a la hora de literaturizar. El caótico, el despedazado, el hostil (91-92).

Aquí reivindica, de nuevo, elementos culturales fundamentales para la vida y la subsistencia. Son esos aspectos que el escritor va a desarrollar en su obra de ficción; narrativa y dramática, con el fin de crear una estética acorde con la noción de lo soez, lo marginal y lo plebeyo. La música y el mestizaje destacan al igual que el “vocerío”, la “estridencia” y el espíritu de aventura. La calle es otro factor determinante, pues es ahí donde se adquieren y se ponen en práctica las experiencias del macho y del vivir en varón que veremos desarrollados en *“La importancia de llamarse Daniel Santos”*; el mito que le dará sentido a los postulados que se tejen en torno al hombre caribeño y latinoamericana; el mito en cuya vida confluyen todas las aventuras y todos los placeres.

La poética que se anuncia en estas líneas patentiza el compromiso del escritor con una sociedad donde el caos y la violencia están asociados con la pobreza, con el resentimiento y con el abandono de que son objeto los más desposeídos de las sociedades caribeñas. Se asume esta estética, además, como un principio moral y ético. Lo corrobora el autor cada vez que arremete con su verbo candente contra la literatura “suavona que agrada a la polilla ilustre”³⁰, pero su ruptura no es sólo en el ámbito literario, sino también en el político. Lo confiesa cuando afirma que “una palabra es mucho más que una palabra: es una toma de poder, una arma que permite la modificación de la circunstancia, una

³⁰ Me arriesgo a hacer una confesión cándida, tras declarar mi ruptura, como escritor y como persona, con la literatura suavona que agrada a la polilla ilustre. La literatura suavona, la literatura evangelizante, se vale del tullido esteticismo para caracterizar la pobreza y el hambre, la desolación y la inconformidad. Prefiero combatir, desde la trinchera de la marginalidad, con el concurso de cuanta palabra corrupta sea menester, el contemporáneo arroz con culo puertorricensis. Prefiero combatir el gufeo vacuo con el gufeo crítico, el gufeo memo con el gufeo irónico.

Matar, herir, asaltar, robar, se han vuelto faenas cotidianas en Puerto Rico donde el revólver ha pasado a ser un artículo de primera necesidad. La juventud, apenas completar la escuela intermedia o la escuela superior, va a poblar los cementerios. La vocación chanchullera del político, la fascinación con el vedamiento del religioso, la pusilanimidad del líder cívico, más que ayudar a amainar la tormenta, contribuye a arreciarla. Tanta miseria colectiva, tanta funesta descomposición, le imponen al lenguaje una impronta contraheroica, dasafiante. Luis Rafael Sánchez, “Reencuentro con un texto propio” en: *Ibid.*, pág. 124.

licencia para instalarse en el mundo”³¹. La ruptura con la estética tradicional; la estética vigente para los inicios de su creación, es una propuesta que además de ética es política. El escritor, en una sociedad marcada por tantos hechos de corrupción, azotado por la miseria, atravesando la situación de coloniaje que le ha tocado cargar sobre sus hombros, no puede dedicarse a producir una literatura “light” o “suavona”, como dice Sánchez, o una literatura donde se aparte la mirada de la realidad y entre en la fantasía de lo sublime.

En un ensayo determinante como lo es “Cinco problemas posibles para el escritor puertorriqueño”³², cuya data es de finales de la década de los años noventa, Luis Rafael Sánchez anota como primer problema, “la pesada cruz de la identidad”, y “los caminos del humor” también lo destaca como otro de los problemas a enfrentar. Sabemos que el humor es primordial en la estética de Sánchez porque es una fuente poderosa del carácter y de la identidad del boricua. Esta idea se ve fortalecida por las propuestas independentistas planteadas por el Partido Popular Democrático; ideas que están en la misma línea ideológica de Betances, Hostos y Ruíz Belvis, entre otros que abogan por la independencia total de país, en contraposición con las políticas anexionistas que se proponen desde el Partido Nuevo Progresista. Estas proposiciones políticas acarrearán la toma de conciencia del escritor, quien se verá obligado a rebelarse en la forma y en la palabra para generar un texto literario acorde con los tiempos confusos que se viven en la nación.

En este sentido, el espíritu de identidad se convierte en uno de los problemas más graves que tiene que enfrentar el escritor. Ante las incongruencias políticas que llevan a considerar la posibilidad de una anexión con Norte América, o en la posibilidad de convertirse en un Estado Libre Asociado como se propuso en el año 1952, surge una literatura que rompe los esquemas y es como una bofetada al caótico mundo y a la orfandad que reina en el país luego de la muerte de Pedro Arbizu Campos y de Luis Muñoz Marín.

Luis Rafael Sánchez se convierte en un fabulador mucho más radical, más agudo e incisivo con sus ideas. “El tercer problema posible para el escritor puertorriqueño” (163) tiene que ver con el uso de la lengua. Por esa razón, en su madurez creadora, con mayor

³¹ Luis Rafael Sánchez. “La guagua aérea”, en: *Ob. Cit.* Pág. 53.

³² Luis Rafael Sánchez, “Cinco problemas posibles para el escritor puertorriqueño” en: *No llores por nosotros, Puerto Rico. Ob. Cit.* Págs. 147-166.

conciencia y mejor visión de la realidad, el desafío con el idioma se convierte en algo vital en su compromiso con las clases marginales. Por eso aboga por “una lengua coloquial, contaminada, si ello fuera necesario, con los giros incultos y los barbarismos que recogen el latido del hombre de la calle; una lengua bastarda, desgarrada” (163). Vemos así cómo la evolución de las ideas del autor es cada vez más radical, está más comprometida con el mundo de lo soez. Este es el mismo tono que vamos a encontrar en su obra narrativa y dramática; la misma voz, la misma palabra, pero mayor irreverencia, más sarcasmo, más humor e ironía. Estas son, dentro de la propuesta estética de Luis Rafael Sánchez, algunas de las armas para resistir el coloniaje. Una respuesta auténtica y autónoma a los desajustes políticos, sociales y económicos causados por la cultura imperial en el seno de la cultura puertorriqueña. Luis Rafael Sánchez no duda en sugerir “una teoría de la risa” (165) como arma para enfrentar la injusticia.

En estos ensayos la palabra del escritor es mucho más rotunda, más polémica; contiene un espíritu más contestatario y en consecuencia mayor sentido político. El escritor tiene menos vacilaciones para exponer las ideas; ha ocurrido en él un incremento de la fuerza moral y ética que le permiten asumir con más contundencia el camino que se propuso desde su inicio en el campo de la creación literaria. Ahora, en un ensayo como “Literatura puertorriqueña y realidad colonial”³³, la fuerza de la ironía y el peso de las palabras con que ataca a los aduladores del imperio, tienen mucho más sentido ideológico. Ahora el “compromiso” del escritor se ve más consolidado y fuerte. La idea de vivir en un país que no tiene una identidad bien definida, ambivalente, y que haya tantas corrientes políticas ambiguas; que ponen en duda su sentir verdaderamente nacionalista, son situaciones que el escritor no vacila en cuestionar con su verbo demoledor. Por esa razón no es nada extraño para nosotros el epígrafe que antecede al libro *No llores por nosotros, Puerto Rico*. Son versos de Martín Fierro que cuestionan la poesía “suavona”, “light”: “*Yo he conocido cantores/que era un gusto el escuchar;/mas no quieren opinar/y se divierten cantando;/Pero yo canto opinando/que es mi modo de cantar*”.

El ensayo homónimo de este libro: “No llores por nosotros, Puerto Rico”, vuelve nuevamente sobre lo que más preocupa al escritor: la problemática de su país colonizado

³³ Luis Rafael Sánchez, “Literatura puertorriqueña y realidad colonial” en: *Ibid.* Págs. 167-179.

y la batalla que se gesta desde las capas inferiores de la sociedad para mantener viva la cultura originaria; las raíces que consolidan su identidad. Su crítica a los políticos y a las clases que se identifican con el Norte y reniegan de lo autóctono, es tratado en este ensayo con un tono y una ironía que no dejan dudas de que el autor ya ha alcanzado la madurez política total. Ideológicamente se juega el todo por el todo; no vacila un solo instante cuando pone de relieve los grandes males que azotan al país caribeño como consecuencia del colonialismo.

Las fechas son importantes, ya que definen los momentos más críticos, trascendentales, polémicos y conflictivos en la toma de posición política y la definición de la cultura y la identidad. 1952, con Luis Muñoz Marín, cabeza del Partido Popular Democrático, y su propuesta de Puerto Rico como Estado Libre Asociado a la nación norteamericana. Y 1968 con la llegada al poder del Partido Nuevo Progresista, con lo cual el país se llena de esperanzas y sueños redentores que al poco tiempo se ven frustrados por la propuesta de este partido político de anexar Puerto Rico a Norte América. De esta manera la tragedia parece repetirse, y el conflicto de la identidad se recicla de una forma más aguda.

Dramática por una identidad nacional.

Las actividades literarias de Luis Rafael Sánchez se inician con la obra dramática *La espera* (1958), estrenada el 23 de febrero de 1959. *Cuento de cucarachita viudita* es su segunda obra dramática; teatro infantil premiado por el Ateneo puertorriqueño en 1960. En este capítulo nos acercaremos a *La farsa del amor comprado* (1960), *Los ángeles se han fatigado* (1960) y *La hiel nuestra de cada día* (1961), con la intención de buscar los elementos que constituyen los primeros pasos hacia la plataforma de lo que será posteriormente la estética de lo soez, en conjunción con la denuncia social y la consolidación de la identidad del pueblo puertorriqueño. Haydee Venegas señala que:

Desde el descubrimiento en 1493 Puerto Rico fue colonia española hasta que en 1898, nuestro territorio fue cedido a los norteamericanos. Durante estos cien años en los que ha sido botín de guerra, colonia y desde 1952 Estado Libre Asociado, Puerto Rico ha mantenido una cultura, costumbres y lenguaje que se han ido transformando y adaptando hasta crear una sólida y vibrante cultura caribeña hispanohablante. El puertorriqueño ha vivido quinientos años de historia en los cuales sólo ha conocido un sistema, el colonial. *Desde que la conciencia del criollo se desarrolla en el siglo pasado, nos hemos hecho la eterna pregunta, qué o quiénes somos.*³⁴

En este dilema gira el drama de la mujer y el hombre puertorriqueños. A pesar de haber consolidado una cultura propia y de preservar su lenguaje, existe un elemento perturbador que es como un estigma, una mancha, que no permite liberar la conciencia de una vez por todas y consolidarse definitivamente como un país autónomo e independiente.

La presencia de los Estados Unidos de Norteamérica en tierra borincana desde 1898 es lo que no le permite al país realizar sus plenos derechos y ejercitar su genuina libertad. La obra de Luis Rafael Sánchez, al igual que la de muchos otros escritores puertorriqueños, oscila en el ámbito de esa duda; en la puesta en escena narrativa de los conflictos que esto trae para la ciudadanía en general. Frente a una identidad quebrantada, escindida, el

³⁴ Haydee Venegas, “Arte puertorriqueño de cara al milenio: Identidad, alteridad y travestismo” en: www.latinartmuseum.com. (Las cursivas son mías).

escritor aparece como un demiurgo tratando de revelar los acontecimientos políticos y sociales que agudizan la crisis del colonizado.

Las primeras obras dramáticas de Sánchez son, quizá, menos incisivas en el tratamiento de lo soez. Pienso que esa idea de una poética de lo soez no estaba cuajada todavía en los propósitos del escritor. Estaba en sus inicios, y aun cuando la denuncia social y política es de un tono ácido y contundente, la idea de lo soez no era materia decisiva en esta etapa de su producción. Tampoco es una teoría que haya motivado a ningún crítico para una investigación, hasta esta fecha presente, así como tampoco *La importancia de llamarse Daniel Santos* ha generado amplias investigaciones y estudios a profundidad, como sí ha ocurrido con *La guaracha del Macho Camacho*.³⁵

Los años 60 son de iniciación para Luis Rafael Sánchez en el arte y en la búsqueda de una identidad nacional; el conflicto del pueblo puertorriqueño. En general, las obras dramáticas sobre las cuales reflexionaremos en este capítulo son de un sólido compromiso con esa nación; producto de la pasión y del amor que siente el autor por su tierra natal. Nosotros nos acercaremos a esta obra como literatura, no como teatro puesto en escena con montaje, iluminación, actores, director y todo lo que significa llevar una obra dramática a las tablas. Nuestro acercamiento está signado por la búsqueda de todos los aspectos que impliquen el cuestionamiento de la realidad en el marco del conflicto de identidad ya mencionado, y su relación con el tratamiento de lo bajo, lo vil, lo grotesco y lo soez, lógicamente.

Si bien es cierto que Luis Rafael Sánchez comienza su creación literaria en 1958 con el drama *La espera*, la idea de René Marqués según la cual:

Los jóvenes no parecen dispuestos a dejarse atrapar dentro de las redes de una ideología concreta. Para bien o para mal, si algunos aparecen inscritos en las filas de determinado partido. Sustentan sus ideas con agresiva independencia, al margen de toda disciplina partidista o ---y es lo más corriente--- hablan muy poco de política, hasta el extremo de parecer indiferentes. Es en sus obras, no en sus actos o palabras, donde se refleja cómo sienten y piensan respecto a la realidad circundante.³⁶

³⁵ Luis Rafael Sánchez. *La guaracha del Macho Camacho*. Edición de Arcadio Díaz Quiñónez. Cátedra. Madrid, España: 2000.

³⁶ René Marqués, *Antología del pensamiento puertorriqueño (1900-1970), Tomo II*. Selección, Introducción y notas de Eugenio Fernández Méndez. Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico: 1975. Pág. 966.

Es posible que él también forme parte de ese grupo de escritores jóvenes aludidos por René Marqués en su ensayo, que data del mismo año 1958, pues Sánchez actúa y se expresa con plena libertad e independencia³⁷, sin compromiso con ningún sector político en particular, siempre adherido a sus propias creencias y vivencias. En este sentido también se nota un progreso y evolución en el autor, ya que Luis Rafael Sánchez va tornándose cada vez más radical en el planteamiento de sus ideas sobre la situación general de Puerto Rico³⁸.

En *SOL 13 INTERIOR*³⁹, volumen que estuvo constituido inicialmente por las obras señaladas: *Los ángeles se han fatigado* y *La farsa del amor comprado* (1960) y luego con la añadidura en 1961 de *La hiel nuestra de cada día*, vamos a encontrarnos con unos planteamientos que tocan la dura realidad del país. Pero ahí lo sórdido, lo vil y lo bajo, están en unos niveles que no definen contundentemente lo soez. En estas obras el novel escritor no tiene aún definida esa estética como tal, pero sí incursiona dentro de esa opción poética.⁴⁰

El “Capricho” con que se da inicio a *La farsa del amor comprado*⁴¹ pone en escena un discurso ambivalente donde el juego poético está atravesado por la vulgaridad y por lo bajo. En la presentación que Pirulí Pulcinello hace de sí mismo frente al público, se descalifica y sus palabras asumen un sentido escatológico a pesar del humor, la risa y el llanto que le dan distintos matices al drama. Esta farsa, como lo indica Pirulí, es “una historia sencilla sobre las mujeres que se quedan solas cuando los soldados van al runn-tun-tun” (11); pero desde el mismo inicio observamos cómo el lenguaje “parece siempre poblado por lo otro, lo de otro lugar, lo distante”;⁴² por la doble significación y la doble intención subyacente en sus palabras. El diálogo que sostienen el General Cataplum y

³⁷ Para 1958 Luis Rafael Sánchez contaba apenas con 22 años de edad.

³⁸ En este sentido confróntese a Eliseo Colón Zayas, *El teatro de Luis Rafael Sánchez. Códigos, ideología, lenguaje*. Editorial Plaza Mayor, San Juan, Puerto Rico: 2002.

³⁹ Luis Rafael Sánchez, *SOL 13 INTERIOR*. Editorial Cultura. San Juan, Puerto Rico: 1976.

⁴⁰ En relación con *La guaracha del Macho Camacho*, novela publicada en 1976, Susana Rotker señala que: “Hay en el texto una necesidad feroz de reivindicar lo despreciado por otros. Y allí el énfasis en crear una estética de lo barato, de lo soez. Cf. “Claves paródicas de una literatura nacional: *La guaracha del Macho Camacho*”, en: *Hispanérica. Revista de Literatura*. Año XX. No 60. 1991.

⁴¹ Luis Rafael Sánchez, *Falsa del amor comprado*, en: *Ibid.* (Todas las referencias son tomadas de esta edición).

⁴² Michel Foucault. *Arqueología del saber*, Siglo XXI Editores. México: 1990. Pág. 187.

Colombina es muy importante desde esta perspectiva. El deduce, por sus palabras, que Colombina “quiere que le toquen la marcha nupcial” (17), y le pregunta si ella es doncella “de pies a cabeza” (18). La forma paródica, quijotesca, como le propone matrimonio no puede ser más grotesca.⁴³ Además, ella es una doncella de 15 años; una “ricura”, un “pimpollo”, que en el lenguaje popular tienen un hondo sentido sexual. El General por su parte “tiene traza de monigote egocéntrico. Es largo como una jirafa y carga en la cintura revólver y escopeta. Tiene bigotes prestados y una gorra llena de borlas” (16), con lo cual se le degrada y se le caricaturiza. Sin embargo, el personaje Madame lo reivindica a través de unas expresiones alusivas a su ardor y a su fogosidad sexual. Se llega así a un acuerdo de matrimonio de una forma nada convencional, vulgar, porque entre ambos personajes no ha habido ni un ápice de seducción,⁴⁴ ningún acercamiento sublime, ningún tratamiento amoroso, sino que los hechos ocurren precipitadamente, por necesidad de la lógica de la representación dramática en el contexto de lo soez. En este mismo sentido se desarrolla gran parte del diálogo entre el General Cataplum y Colombina, bordeando siempre los límites de lo grotesco y de lo absurdo. Quizá el nombre del General, onomatopéyico como es, responda precisamente a esa forma aparatosa como él dice las cosas; como cuando afirma por ejemplo que va “a echar por el aire las proclamas” (19), sustituyendo con esta metáfora vulgar una expresión que suele ser mucho más apropiada para la ocasión. De igual manera se encuentra lo soez en la afirmación: “Vengo de hablarle al cura. Será esta tarde. Encargué el biscocho para ocho en forma de campo de batalla. Ahora te saco la sangre” (22). Es obvio que la ocurrencia del General lo hace ver como un personaje de muy poca educación, más como un arrabalero y plebeyo que como un hombre de armas; un General. El se comporta y habla igual a cualquier persona del común pueblo orillero, con expresiones vulgares y soeces. Le va a sacar la sangre a su “prometida” Colombina “para ver si está sana” (22), lo cual podría ser ofensivo para una chica de 15 años que es doncella. El doble sentido de sus palabras en este contexto se desarrolla a partir de la

⁴³ Toda parodia, de manera explícita u oculta, es un homenaje al objeto parodiado; y en la diferencia, pues en la distancia que funda la degradación, el discurso paródico funda un nuevo universo. Víctor Bravo, *Ensayos desde la pasión*. Fundarte. Caracas, Venezuela: 1994. Pág. 79.

⁴⁴ Una nueva forma de seducción: ya no es la del dominio de los efectos convencionales de la ilusión y del orden estético, es más bien la del vértigo de la obscenidad. Jean Baudrillard, *De la seducción*. Traducción Elena Benarroch. Ediciones Cátedra. Madrid, España: 1989. Pág. 128.

parodia de un juego infantil común para la época: “No quiero sangre de aquí, ni de aquí, ni de aquí; ¡Sólo de aquí! (22). En el juego de los niños se toma el brazo y se afirma “aquí no se come carne, ni aquí, ni aquí”, y se le hace cosquillas a la persona en las axilas. En la parodia de Sánchez, por el contrario, el General “Pellizca levemente la nariz” (22) de Colombina en un gesto poca elevado.

La prostitución que se desarrolla a partir del “Segundo capricho” es consecuencia de la escasez, la pobreza y las deudas que tienen las mujeres. La dependencia económica que las féminas de la época mantenían con el hombre, queda registrada aquí al producirse la partida del Coronel hacia a la guerra y quedar ellas desamparadas. Colombina queda desvalida, como todas, cuando sus maridos partieron a las guerras de Corea y de Vietnam. En el drama el medio de sobrevivencia es mediante el oficio más antiguo del mundo: la prostitución. Se ejerce sin ningún síntoma de vergüenza ni de angustia.⁴⁵

En este sentido se expresa Quintina, quien está ávida de ejercer el oficio del cual posee mucha experiencia y no muestra ningún síntoma de vergüenza ni arrepentimiento por ello; no tiene escrúpulos, e incita a Colombina a ejercer el comercio sexual aun sabiendo que ésta guarda la esperanza de que el General vuelva para casarse con ella. Colombina vive en el ambiguo mundo de la ilusión, cuando su realidad verdadera no es otra que la miseria, el hambre, las deudas que tiene acumuladas y la prostitución. El juego que aparentan realizar los personajes es un paliativo contra la carencia. Nada más sórdido y triste que la expresión de Quintina cuando confirma que “Sí, llegó la cuenta del clavoculista, la del leguleyo y la del pintor. Mañana vendrán otras y otras. Debemos hasta el culo” (35).

Así como este grupo de mujeres, parece que vive mucha gente pobre en las zonas marginales, endeudadas hasta el límite de lo posible. Quintina en su desesperación incita a Colombina a rebajarse. Sus palabras son maternas y manipuladoras. Ella dice: “Sí, hija sí. ¿Qué no haría por ti si te dedicaras al mirar frívolo, a la sonrisa sugeridora, al relampago de cejas?” (48). Los sustantivos y adjetivos utilizados acá son rebajantes y de un terrible tono vengativo. Si no se puede herir y golpear con los puños, las palabras sirven para sacarse el clavo del rencor que lacera el alma. Frente a las humillaciones

⁴⁵ La moderna prostituta se jacta de la vergüenza en la que se hunde, se arrellana en ella cínicamente, es extraña a la angustia sin la que la vergüenza no es sentida. George Bataille, *El erotismo*. Traducción Antoni Vicens. Turquets Editores. Barcelona, España: 1985. Pág. 186.

generadas por la pobreza y el hambre, las respuestas son dardos verbales, palabras irónicas y ácidamente apasionadas; ese es el tono con el cual el autor expone los acontecimientos de su interés.

La situación en la que se encuentran los personajes de este drama; exasperante y desesperante, les da aliento para que, paradójicamente, desde el abismo de la prostitución, alimenten las posibilidades de mantenerse de forma enmascarada en el ámbito de la pobreza.⁴⁶ Ese es el dilema que impulsa la corriente irónica del drama; la sobrevivencia en un mundo que no les presta atención a sus necesidades; donde la mujer, carente de educación, está limitada para realizarse socialmente, y para ejercer una actividad que no sea precisamente ésta, demarcada por lo soez y por la ruindad.

La supervivencia está supeditada a la capacidad de la mujer, a sus habilidades para captar el interés de los hombres; en su capacidad de seducción, de manipulación de las pasiones y de los sentimientos masculinos; de su atracción a través de mecanismos sexuales non santos. Colombina en “principio” se niega a prestarse al comercio sexual, supuestamente le tiene miedo a los hombres, además guarda respeto por la memoria del General. Sin embargo, ella oscila entre la inocencia y la perversión. Como si tuviera doble personalidad, a veces es doncella y otras veces prostituta; allí radican su gracia y su desgracia; su magia y su poesía. Quintina, más experimentada en el oficio, está convencida de que “los hombres son barcos borrachos que amarran en cualquier puerto” (41). Con este símil y con el que expresa Madame para complementar: “los hombres son excitantes como el champaña y dulces como el melao” (41), el comercio sexual es una actividad fácil por un lado, y placentero por el otro. Lo ruin de la actividad, lo bajo, no está simbolizado solamente por el acto mismo, sino también por las peleas que protagonizan las prostitutas dentro del recinto comercial. Ocurre entre Madame y Quintina. Sus insultos y ofensas personales las ubican en un plano de inferioridad y de abyección, acordes con la intención estética del autor.

Como podemos observar, este Segundo Capricho es definitivo en la revelación de una cultura de lo bajo corporal humano. No importa que la casa sea mencionada de momento como posada, pues esa simulación no quita que sea un “burdel adobado” (43); una farsa

⁴⁶ La esperanza salta visible en la desesperanza, en la desesperanza y en la exasperación que advienen por un suceso habido en la intimidad del ser entregado a sí mismo, o encerrado dentro de una situación sin salida. María Zambrano, *Los bienaventurados*. Ediciones Siruela. Madrid, España: 1991. Pág. 101.

que se vive en su interior para mitigar las críticas de la sociedad. Ese ocultamiento, la mentira, la máscara con que los personajes juegan en el burdel, les infieren a cada uno de ellos mayor sentido de culpabilidad, de los que actúan fuera de la legalidad y de la ley; ocultos tras la fachada de lo normal y lo corriente.⁴⁷ Es obvio que detrás de lo aparente se oculta la realidad, y ésta no es otra cosa sino el “burdel adobado”; maquillado de casa de familia. Así, el espacio sagrado, el templo que es la casa, se rebaja y se convierte en lupanar. La posada, además, tiene un nombre bien sugestivo, se llama “Posada del Ají” (51), con mayúscula.

El diálogo que sostienen Arlequín y Colombina no está menos tocado por la doble significación; pues oscila igualmente entre lo soez y lo poético. Desde su entrada a la “Posada del Ají, él pone su mirada sobre Colombina y le pide que “le enseñe la madeja” (53), y Colombina se echa a llorar. “Madeja”, en su segunda acepción en el Diccionario de la Real Academia, significa “mata de pelo”, lo cual en el contexto del drama que nos ocupa tiene una alusión sexual. También se refiere al hilo que está enredado. Es en la segunda acepción como la utiliza Sánchez al referirse a la “madeja de hilo azul” (53). En el primer caso, por la reacción de Colombina, la palabra alude a sus partes pudendas. La picardía de Arlequín, el movimiento y cambio rápido de un contexto a otro, le dan al drama la densidad poética que observamos. Sin embargo, hay momentos en que lo soez se expresa sin metáforas ni figuras literarias; como cuando Colombina califica a Goyito Verde de: viejo puto... viejo puto... bullanguero... dandy... borrachín... aprendiz de amante... coñudo... carajengue... puto... putito... putísimo” (72). Esa “palabrería de burdel” (72), como la llama Quintana, es una presentación elocuente del sentido de la poética puesta en escena aquí. En “la farsa” a que alude el título de la obra, hay cuestiones que se disipan dentro de lo humorístico y lo dramático del texto.

⁴⁷ La absurda y dolorosa acción de estos personajes no es tan sólo un juego, sino también un cuadro de la realidad puertorriqueña. Eliseo Colón Zayas, *Ob. Cit.* Pág. 67.

La hiel nuestra de cada día⁴⁸

Este drama nos presenta situaciones totalmente diferentes a las que vemos en “La farsa”. El tema de la prostitución no tiene ingerencia en “La hiel”. Aquí lo grotesco es lo fundamental, y se ve reflejado en el ambiente sórdido, ruin, y en la pobreza que envuelve a los personajes; así como también por las formas y las ideas con que ellos manejan sus vidas. Tisbe y Píramo están atrapados por la desolación, abandonados como unos objetos inservibles en un recodo de la vida. Ugolina aparece en escena como para demostrar que el hombre es realmente el lobo del hombre, que se aprovecha de la invalidez y de la miseria humana.

La obra, constituida por un solo acto, aborda crudamente las amarguras, la desesperanza y adversidades de la pareja de ancianos Tisbe y Píramo. La intención de develar las angustias y necesidades de los ciudadanos mayores en una sociedad que no les presta atención, se ve plasmada en el estado de alienación y locura en que caen ambos personajes por su fe y dependencia del juego. Ellos creen que van a superar su pobreza a través de la lotería; piensan que van a satisfacer el “sueño” de obtener una casa nueva cuando ganen “el bolo”. Pero la realidad cierta, lo trágico, es que mientras esperan el día anhelado, sus vidas se hacen más miserables, y la muerte se convierte en la sustancia de sus seres. Así está plasmado en el título de la obra, y también en la primera frase que hace de portal a la escena: “Mundo y cementerio de Píramo y de Tisbe” (117). Lo patético de todo esto está conformado por elementos reiterativos, como lo son la beatería, la pobreza y la vejez.

Es importante señalar que en las culturas caribeñas y latinoamericanas, las personas mayores no tienen los mismos cuidados y beneficios que obtienen los adultos mayores en otras sociedades. En las regiones señaladas, cuando se alcanzan los cincuenta años y más, se entra en una etapa difícil, especialmente si no se tiene una profesión o una forma de subsistencia dignas. A diferencia de otras culturas, los ancianos no tienen ningún valor

⁴⁸ Luis Rafael Sánchez, “La hiel nuestra de cada día”, en: *SOL 13 INTERIOR*. Ob. Cit. (Todas las referencias al texto serán de esta edición).

social ni representan ventaja alguna para la economía. Se cree, por el contrario, que constituyen una carga y por eso se les echa al olvido.

En la miseria en la cual viven Tisbe y Píramo están rodeados de perros que hacen sus necesidades dentro de la casa, y las ratas corretean a sus anchas por las vigas de la vivienda. A esta situación inmundada se agrega el espectáculo soez que toma lugar diariamente en la vecindad. Ahí todo el mundo se entera de la vida de los demás; todos saben las miserias de cada cual, sus necesidades, aun cuando estos sean personajes que sólo conozcamos por referencia; por sus gritos y por sus voces; que sólo estén presentes de forma referencial, metonímica. En general, el ambiente es de una gran pobreza, reflejo de lo que podría ser Puerto Rico, que no satisface con trabajo y bienestar social a la inmensa población.

La desgracia de la pareja está igualmente reflejada en su soledad. Los días más angustiosos se develan no sólo por el hambre que padecen, sino cuando Píramo se “hace pipí en la cama” (122) como un niño asustado por la incertidumbre del mañana, la angustia, y por el estado de indefensión en que se encuentra. La micción de Píramo todas las noches en su cama es totalmente diferente a la ocasionada por la risa gozosa y festiva de Puchuchú y Fortuna en el cuento “*Los desquites*”. Así los personajes cambian constantemente sus máscaras, y sus roles se tornan más ácidos o más dulces a medida que exponen sus miserias y sus necesidades sociales⁴⁹.

Estas necesidades son las que convierten a los seres humanos en parias sin esperanzas, porque el futuro ya ha sido agotado en el tiempo; ya no les queda ningún porvenir. En la diversidad de sus máscaras y en la potencialidad de sus representaciones, la relación de Tisbe y Píramo oscila entre lo sutil, la pena y la amargura que ambos llevan en lo profundo de sus corazones. Entre ellos se desarrolla una relación de amor/odio matizada por la solidaridad y el desprecio mutuo, lo cual les imprime a la levedad de sus seres y a sus relaciones una tonalidad soez. Pero ese espíritu soez o grotesco no apunta sino hacia las máscaras distintivas de la identidad de los personajes. Ambos, al igual que todo cuanto representan, está definido por esas características que colocan al individuo en un estado de inferioridad y de abyección. “El arte responde a provocaciones de la

⁴⁹ Las personas que pertenecen a la misma clase social poseen características comunes que son parte de la máscara. Todas estas personas actúan, no en función de sus características ‘psicológicas’, sino en función de sus ‘necesidades’ sociales; estas necesidades son el núcleo de la máscara. Augusto Boal, 1975, pag. 18.

realidad”⁵⁰. Así, en su relación cotidiana de pareja, estos personajes expresan sus necesidades humanas y materiales de forma tan natural que los reclamos de Tisbe a Píramo para que salga a buscar comida, ponen en escena la más cruda realidad de un individuo caribeño, pobre, cuando alcanza la edad de setenta años. La comparación de la vida de Píramo y su salud con la de los perros de la casa, es degradante y de un matiz terriblemente soez. Es que en la vejez se desarrollan todos los males y todas las penas físicas. Píramo nos trae a la memoria la degradación humana; los efectos del paso del tiempo en el hombre. Nos recuerda a Francisco de Quevedo. El poeta, atormentado por todo cuanto considera socialmente indigno e injusto, padece otros problemas más íntimos, más humanos y ontológicos. Se trata de la conciencia que éste tiene de la finitud de la existencia, del poder destructor del tiempo, de la muerte y de lo inútil e imposible que es pretender establecer cualquier forma de resistencia. Eso lo constatamos en un soneto como: ENSEÑA A MORIR ANTES Y QUE LA MAYOR PARTE DE LA MUERTE ES LA VIDA, Y ESTA NO SE SIENTE, Y LA MENOR, QUE ES EL ULTIMO SUSPIRO, ES LA QUE DA PENA⁵¹, Veamos el siguiente diálogo entre Tisbe y Píramo:

Tisbe

Y los viernes la hinchazón en los pies, y los lunes las úlceras

Píramo

Qué usted quiere. A los setenta no se puede estar dandy. A los setenta se han visto pasar muchos años. A los setenta hay que ir con tiento, despacito, despacito, despacito, porque ya la vida empieza a resbalarnos.

Tisbe

(Sonriendo) Sí, Pepe

Píramo

Yo no soy Pepe. Soy Píramo.

Tisbe

⁵⁰ Augusto Boal, *Ibid.*, pág. 17.

⁵¹ Francisco de Quevedo, *Obras completas I*, Ed. José Manuel Blecua, Editorial Planeta. Barcelona, España: 1963. Pág. 3.

Sí, Pepe.

Píramo

Que no soy Pepe le dije. Que soy Píramo. Que no quiero ser Pepe ni nadie. El diablo sabrá quién es Pepe. (124-125)

Los setenta años acumulados y la pobreza atacan a Píramo como si fueran una enfermedad, colocándolo en el límite de la existencia. Al vicio del juego se agrega la vocación que tienen ambos por los espíritus, en quienes ponen toda su esperanza de redención económica; el espejismo que alimenta sus ilusiones.⁵²

Estos distintos aspectos que hemos señalado de la vida de estos personajes, los colocan en el eje de un círculo vicioso que les devora el sentido de dignidad y de nobleza; degradándolos al nivel de la podredumbre y de lo soez. Aún así, en medio de la desolación y la muerte, aferrada a su fe, un rayo de luz ilumina a Tisbe desde el fondo del corazón cuando exclama:

Tisbe

Píramo, Píramo, abrázame fuerte, fuerte, como si yo fuese niña otra vez, como si yo fuese un puñado de tierra, como si yo fuese una flor chiquita. Abrázame fuerte para saber que aún nos queda algo. Algo, Píramo, para vivir, algo que no sea esta miseria horrible, algo que no sea esta jaula de ladrillos, algo que no sea este entrecruzado de vigas, ni este tiempo asesino, ni esta maldita oscuridad que empieza a comernos el alma. (132)

Es una lucha entre los deseos y la realidad del tiempo inexorable, entre la razón y las ilusiones perdidas. ¿Quién no sueña volver a la juventud y recobrar la belleza de la flor marchita por el tiempo? ¿Quién a la edad de Tisbe no quisiera ser un “puñado de tierra” donde germine la flor esplendorosa; especialmente cuando se siente que la vida ha llegado a un límite donde no parece haber salvación posible? La situación de Píramo y de Tisbe es dramática, escalofriante; es la negación de toda compasión y solidaridad humanas; es la carencia que los hunde en la miseria y la total degradación. El espanto de

⁵² La esperanza puede aliarse también con la ilusión, puede dejarse vencer, apenas nacida, por la avidez del logro, por la impaciencia, y decaer convirtiéndose en ilusión, en la ilusión que se alimenta de espejismos en los que la propia ansia se refleja. Augusto Roa Bastos, *Huéspedes de paso*, pág. 112.

la “miseria” existencial es la angustia de la muerte donde se desarrolla la vida de los ancianos.

Sin embargo, la productividad de la obra adquiere matices donde estos elementos perversos y grotescos se iluminan con el lenguaje de la poesía, como señala Bertolt Brecht⁵³.

Es obvio y nada gratuito que la especificidad de los 50 años que llevan Tisbe y Píramo viviendo en la misma casa miserable nos coloca delante de una terrible injusticia, y da cuenta de la escasa movilidad social que existe en la sociedad a la cual alude el texto. El discurso apunta a la idea de que el pobre no tiene salvación en el sentido de que si nació en esas condiciones, así perdurará toda su vida. Estas son las palabras de Píramo: “Pobres nacimos y pobres moriremos” (136). Ese espíritu derrotista generado por las condiciones sociales, económicas y políticas, es lo que les da un sentido grotesco a los personajes en este drama.

El “juego” de los dos personajes es una forma paródica de revelar al lector otros aspectos de la cultura que dominan a este sector de la sociedad. Así como el pobre está marcado por la ignorancia, la falta de educación, la creencia en los espíritus milagrosos y la esperanza puesta en los juegos de azar, igualmente la noción de “echar un fiao” (137) es otro aspecto que lo coloca en una situación degradante, de dependencia y de ruindad. Ese es un momento en el cual se carece de lo más elemental, y la manera como está tratado en este drama tiene como objetivo estético colocar a esos personajes en la peor de las ruindades. Porque también se demarca la mayor degradación del espíritu y de los valores humanos. Estos son seres marginales, periféricos; ubicados al borde de la mendicidad.

Frente a esta situación desesperante y desesperanzadora; caótica, Tisbe y Píramo se inventan sus propias soluciones. Ellos ponen toda su fe en el supuesto milagro que realizarían los espíritus. Esa es la razón por la cual sus “sueños” se tornan utópicos; pues no están sustentados sobre bases concretas, sino que se apoyan en hechos irreales, nada

⁵³ El arte es capaz de representar bellamente lo torpe de la torpeza y noblemente lo vil de la vileza, ya que los actores están en condiciones de representar con gracia lo desgraciado y con vigor la virilidad. Bertolt Brecht, *Breviario de estética teatral*. Traducción y prólogo de Raúl Sciarretta. Ediciones La Rosa Blindada. Buenos Aires, Argentina: 1963.

seguros y mucho menos confiables.⁵⁴ Como consecuencia de su alienada imaginación, se inventan de la manera más burda, grotesca podríamos decir, el número 4-4-4 (140), pero como sentencia Doña Ugolina: “ese número tan feo no sale” (150). Asimismo, en la desesperación que les genera la incertidumbre, recurren a la bolitera, a la usurera Doña Ugolina, para que a través de un préstamo les financie el juego. Aquí el autor es sumamente sarcástico; a través del humor negro parodia un hecho real de la cultura puertorriqueña y de otras regiones del Caribe y de Latinoamérica. En nuestras culturas, como se devela en este drama, la dependencia con los juegos de azar y las creencias en poderes sobrenaturales confieren a hombres y mujeres un espíritu morboso. Acá la única ganadora es la prestamista, la bolitera Ugolina, quien se lleva en forma de pagó el único sofá que Tisbe y Píramo tenían en su casa. De esta manera los personajes se hunden definitivamente en la siénaga de lo soez. La desesperación y la pobreza los hacen víctimas de sus propios engaños. Es la paradoja de “estar soñando pero bien despierta” (148), como afirma Tisbe; es el sueño de todos los pobres latinoamericanos y caribeños; llegar algún día a ganarse la lotería, “para salir de abajo”.

Ugolina, como ya anunciamos, viste su máscara perversa cuando se asoma a la escena con su doble perfil de bondadosa y de usurera. Su espectáculo es del más bajo sentido social y humano, ruin. Sus entradas a la acción dramática siempre están precedidas por unas palabras que se refieren a cosas relacionadas con lo bajo corporal. Ella misma es una mujer vulgar, constantemente bajo los efectos del alcohol. Su falta de escrúpulos está acorde con su lengua biperina; en concordancia con su bajo nivel cultural y su condición de orillera y marginal, como lo podemos corroborar en la cita que sigue:

Doña Ugolina

¿Por qué voy a bajar la voz? A mi no me mete los cachos nadie. Yo conozco el retrato y el negativo de tó pájaro. Y lo que veo lo digo. Sin cascaritas, sin tapujos. Como que me llamo doña Ugolina. Señora más que ninguna porque no he conocido varón. No como otras que se dicen señoras y el marido tiene que doblarse porque los cuernos no le dejan entrar. Mucha zalamería, mucho besuqueo para tapar el rabo que arrastran. (149)

⁵⁴ Sabido es que son los más desfavorecidos de la fortuna los que derrochan de la manera más irracional. Sabido es que el juego florece en función directa del subdesarrollo. Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI Editores. México: 1974. Pág. 78.

La estética de lo soez que se ha propuesto el autor se revela en este parlamento con todo su esplendor. Ugolina es portavoz de una clase donde convergen todas las miserias humanas. Ella, en medio de su soberbia y su ignorancia, no quiere “bajar la voz”. Pero es esa voz precisamente la portadora de un mensaje donde se dibuja a una parte de la sociedad en conflicto consigo misma y con el resto del mundo que la rodea.

Por otra parte, Ugolina es como una especie de cronista de la vida privada de las personas. Ella conoce la vida oculta de hombres y mujeres, sus engaños y sus miserias. Pero la manera de relatarlo, de hacerlo del conocimiento público, es de un tono bajo, vulgar y conflictivo. Frente a su violencia verbal, a Píramo no le queda sino apaciguarle el ánimo y conciliar con ella. Su humillación y la de Tisbe llega al colmo de lo grotesco cuando negocian con Ugolina el préstamo para jugar el bolo, a cambio de sus muebles. En ese momento la voz se les quiebra, titubean, vacilan, repiten las palabras y se degradan completamente (153-154). De alguna manera esta vacilación es la imagen de la muerte donde han estado inmersos, agonizando, resistiendo. Su arrepentimiento por haber negociado sus muebles por dinero para gastar en el juego, es un indicio de que no tendrán suerte, no ganarán, como lo dijo la voz profética de Ugolina. Tisbe y Píramo se hunden lentamente en su propia derrota y agonía, aunque paradójicamente llenos de fe, hasta que la noticia nefasta de que no ganaron sale de la boca de Ugolina, lo cual corrobora la insensatez de los que arriesgan todo su capital y sus bienes en el juego; la locura de quienes se apoyan en creencias erráticas para invertir en el azar. Sin embargo, ese es “el circo de todas las tardes” (166) de Tisbe y de Píramo; esa ha sido su muerte recurrente. Puesta su fe en los espíritus milagrosos y en el azar como métodos de redención de la miseria y de la pobreza, viven en el círculo vicioso del bolo, y de allí no saldrán jamás. Por esa razón, y en la lógica del drama, Tisbe y Píramo reinciden en solicitarle a Ugolina un préstamo para realizar otra apuesta, y ella nuevamente repetirá su papel de bondadosa; se pondrá “a la orden” (169), y sacará ventaja de la miseria de sus vecinos. De esta manera, los sueños y las ilusiones de los pobres, de los orilleros y marginales, en la poética de lo soez, se convierten en una eterna derrota; en un sin fin de fracasos. “La casita de Puerto Nuevo” (172) con que soñaban Tisbe y Píramo quedará para otro futuro, tan incierto como el que les tocó vivir a ellos; la historia se repetirá.

Los ángeles se han fatigado⁵⁵

Este drama no se inserta del todo dentro del canon de “orden lógico de cualquier otra comedia” (181). Trata sobre la decadencia de una familia de buena posición social y económica, y en particular del estado de abandono y de involución de que ha sido víctima Angela Santoni Vicent, quien en el transcurso de una hora; “entre once y doce de la mañana de un día cualquiera” (181), expone, con el libre fluir de su conciencia, un monólogo interior donde su pasado y su presente se fusionan para darnos los episodios que determinaron su existencia. De esta manera nos refiere acerca del pasado feliz en Córcega, en su finca de Yauco, del engaño de que fue objeto por parte de su prometido, quien la dejó esperando el día de la boda, de su envío por parte de sus padres a la capital “a descansar y olvidar” (192), y su presente en San Juan, Puerto Rico, donde se mete a puta y se convierte en una mujer decadente y resentida.

La crítica y los investigadores que se han ocupado de esta obra dramática no se han detenido a mirar la parte más cruda que subyace en el fondo de los parlamentos de estos personajes tormentosos. Eliseo Colón Zayas, en su libro: *El teatro de Luis Rafael Sánchez*⁵⁶, hace un estudio donde se refiere a la condición abyecta y prostibularia de los personajes femeninos, pero no profundiza en el análisis de los códigos y los distintos matices que hacen posible “ocultar” debajo del lenguaje poético de la obra la realidad soez que caracteriza a los personajes en general; sean estos hombres o mujeres. Gloria F. Walkman, en su libro: *Luis Rafael Sánchez: Pasión Teatral*⁵⁷, tampoco aborda el tema de lo soez en la obra dramática de este escritor.

En este drama de un solo acto la problemática de la identidad y de la nacionalidad no son tratados por el autor con el mismo peso que les otorga a otros textos. Aquí lo poético sirve de manto para cubrir la angustia, la desesperanza, el sufrimiento y las necesidades materiales que agobian a Angela Santoni, y que la arrastran hacia ese viaje interior de la conciencia donde tiene almacenadas todas las miserias de su vida; todos los hechos de su

⁵⁵ Luis Rafael Sánchez. “Los ángeles se han fatigado”, en: *SOL 13 INTERIOR*. Editorial Cultura. San Juan, Puerto Rico: 1976. (Todas las citas son tomadas de esta edición).

⁵⁶ Eliseo Colón Zayas. *El teatro de Luis Rafael Sánchez*. Ob-cit.

⁵⁷ Gloria F. Walkman. *Luis Rafael Sánchez: Pasión Teatral*. Edición Instituto del Cultura Puertorriqueña. San Juan, Puerto Rico: 1988.

pasado, que la abyectan y la develan como una mujer que ha transitado por los bajos fondos de la miseria y lo soez. La angustia que la envuelve es un símbolo de su degradación moral y espiritual. Está asociada con la pobreza material por la cual ella transita en la etapa presente de su existencia. Desde el inicio del drama el autor nos ubica en la situación emocional de Angela. Algunas descripciones suyas nos dan cuenta de su personalidad y su carácter, de sus condiciones físicas y mentales:

Angela es una mujer de treinta y cinco años... lleva el pelo recogido en moñitos. Es más bien delgada, aunque un poco ancha de caderas. Las manos pequeñas y huesudas están siempre en constante movimiento. Los ojos grandes tienen expresión triste y a ratos la mirada asustadiza de un iluso (182).

Este retrato nada feliz nos coloca delante de una mujer atemorizada, angustiada, insegura de la vida; nos ubica frente a un ser cuyo oficio de prostituta y su pobreza la han devorado hasta convertirla en una persona soez. Su angustia es símbolo de la deformación interior que la corroe, y que se compagina con su condición física maltrecha, deformada; tal como ella es por fuera es por dentro. El grotesco que Angela representa no adquiere tonalidades cómicas ni jocosas, como ocurre en el drama *Farsa de amor compradito* en los casos de Pirulí Pulcinello y Arlequín. Ni siquiera se aproxima a la actitud deportiva que toma Colombina frente a la prostitución, sino que desarrolla una parodia de las más sórdidas de la sociedad cuando su pensamiento oscila del mundo ideal (el pasado) al mundo real (el presente) donde se encuentra inmersa. El autor ha querido plasmar un personaje tocado por el horror de la existencia, lo cual la aproxima a Tisbe y a Píramo en su actitud desesperante y desesperanzadora.

Al igual que Tisbe y Píramo en *La hiel nuestra de cada día*, la relación de Angela con su mundo inmediato es sumamente frágil. Las suyas son muecas, lamentaciones del más profundo horror, que la degradan hasta convertirla en la persona grotesca que es. Ella, en cuyo nombre se cifra la noción de lo bello, lo elevado y noble, entra en un estado de paroxismo a partir del cual se permite, de manera lúdica, confesar sus deseos, carencias y frustraciones. A través de las creaciones de su fantasía, su memoria oscila entre lo poético y lo soez; entre lo hermoso y lo feo; entre lo ideal y lo real. Obviamente que en el estado de enajenación en el cual se encuentra, sus evocaciones se inclinan preponderantemente

hacia lo más oscuro de su existencia: la prostitución y la vida que le tocó asumir al lado de sus chulos y amantes. Es la total degradación, como lo indica en el siguiente parlamento:

Hombres rubios, hombres negros, hombres colorados, hombres de todos los colores. Viejos enfermos, marinos apestosos a mostaza y hot dog. Marinos que me escupían la cara si tenían necesidad de despreciar, magnates que me pisotean la vida pero que traen el pan nuestro de cada día. Los zapatos de mi hijo son botas de generales, botas de soldados, botas de marinos, botas de oficiales, botas de todos los hombres de la tierra que han alquilado mi cuerpo. La princesa perdida de Yauco. (Amarga) ¡La puta de San Juan! (187)

“¡La puta de San Juan!”, como se califica a Angela, es la derrota más grande que se le puede dar a una mujer, especialmente a ella que proviene de una familia de buenas condiciones sociales y económicas. Su degradación ha sido rotunda. Ha llegado a lo más bajo, a lo más abyecto, y por lo tanto a lo más soez a que puede llegar un ser humano. Víctima de Santiago, el chulo inescrupuloso que la inducía a tener relaciones sexuales con todos los hombres que visitaban el lugar, el “hijo” imaginario con el cual ella juega cuando entra en estado de paroxismo y ensoñación, es a su vez, un perjudicado de su propia “madre”. Pues ese “hijo”, sin identidad propia, nos parece una metáfora de la situación de la isla; de la realidad social e histórica de Puerto Rico, que también ha sido pisoteada por unos y otros. Esas botas y esos hombres multicolores que hacen que Angela se exprese “amarga”, son precisamente los que mancillan a la mujer; esputan sobre su rostro, la vejan, hacen con ella cuando les viene en gana, como si ella fuese tierra baldía. Es, en otras palabras, la metáfora de la dependencia y la humillación a que está sometido el país por los “magnates que me pisotean la vida pero traen el pan nuestro de cada día”. Así la figura de la mujer, de Angela, sirve para ilustrar una realidad de la cual son víctimas todos los hijos de borinquen, quienes de una manera u otra dependen de la tutela y la manutención del imperio norteamericano.

Así como Angela “camina dando traspiés por el cuarto” (187), es como anda su isla natal; de tumbo en tumbo, sin un norte preciso, sin consolidar una identidad propia.

Además, Angela está limitada al espacio reducido de su cuarto; a la pequeña isla que es su habitación y de la cual afirma:

Mi cuarto se hizo una risa grotesca. A veces me asustaba la vigilia de mi cama hambrienta de sexo. Yo reía, reía desesperada, reía ante cada imbecilidad y cada borrachera, reía ante cada hombre que venía a alquilar mi cuerpo. Reía mientras cerraba la puerta, reía mientras abría las piernas, reía ante el americano que me quería tatuar en un muslo la bandera americana, reía ante el asco y el aliento y la borrachera de un hombre cualquiera, un hombre que pagara mucho dinero. (188)

Aquí, por primera vez, Angela utiliza el adjetivo “grotesca”⁵⁸ para referirse justamente al espacio donde habita. Esa isla de nadie y de todos parece, para algunos nativos, país de desencanto y desilusión. Para otros, los americanos especialmente, es el territorio donde saciar sus placeres y derraparse con sus vicios, dejando tras de sí sólo dolores y miserias. ¿Será que la metáfora apunta aquí a la isla puertorriqueña como una prostituta? No es casual, por otra parte, que el americano “quería tatuar en un muslo (de Angela) la bandera americana”. Lo cual de haber ocurrido habría sido un símbolo de total entrega del espacio aludido en el relato. También hubiese sido un signo de la pérdida irreparable de la identidad. En este sentido, Angela responde con conciencia nacionalista a las intenciones de apropiación que muestra el extranjero.

La noción de prostitución y de sexo son aspectos sobresalientes en el discurso de Angela. A través de su historia personal; de sus sufrimientos y sus penas, se alude a un colectivo cuya realidad social y política se ve afectada por los condicionamientos impuestos por una cultura foránea. Por esa razón, probablemente, lo grotesco y lo soez son tan determinantes en este relato. La risa, que en otros textos del autor funciona como arma defensiva; como una bofetada contra el intruso, aquí parece una risa maniquea, enfermiza y dolorosa.⁵⁹ Es una risa que produce mucha pena, sobre todo por la indefensión que registra la mujer, víctima de abusos y atropellos. Se observa como si la venta que hace ella de su cuerpo ---entrega simbólica del país prostituido--- se realizara no por mutuo convenimiento, sino como un trueque obligado. De ahí la risa incoherente,

⁵⁸ Luis Rafael Sánchez no había utilizado el adjetivo “grotesco”, sinónimo de soez, en ninguno de sus textos anteriores.

⁵⁹ La risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Umberto Eco, *El nombre de la rosa*. Editorial Lumen. España: 1983. Pág. 573.

infeliz, malsana. De ahí la risa deformante del miedo y de la angustia, en lugar de la risa feliz y liberadora; la risa grotesca del pavor, convertida en mueca, en sarcasmo de inquietud.⁶⁰

El monólogo de la mujer se dirige después directamente hacia el espectador en la sala del teatro, donde ella “cree reconocer a la gente del público” (188). Su incertidumbre es importante, por cuanto tiene que ver precisamente con la problemática de la identidad colectiva; el drama que azota a los habitantes de la isla. Identificarse por su nombre propio, “Angela”, como lo hace, es la afirmación de su identidad individual, y de su personalidad. Sin embargo, a ella le “dicen Ilusión”. Como lo hemos señalado más arriba, existe un símil entre la mujer y el país que ella representa y habita. Así como también existe un símil entre la habitación y la nación. De tal modo que cuánto ocurre en el espacio reducido del cuarto, “una pequeña pieza para hacer pecado” (188), parece como si fuera una reducción del país y cuanto acontece en él. ¿Será entonces que así como nombran a Angela, también el país es una “ilusión”, una quimera? Parece como si realmente fuera así. La memoria de Angela le falla cuando tiene que decir cuál es la capital de Francia. Ese desliz es estructuralmente importante por cuanto le permite delinear los límites geográficos de la habitación/isla. Así recurre ella a dar la aclaratoria siguiente:

Córcega era la finca que teníamos en Yauco. Un pedazo inmenso de tierra sin principio ni fin. Los peones abrían los ojos para fijar la guardarraya, pero era imposible. Nuestra tierra no se acababa nunca. (*En total desaliento.*) Esto no es igual. Esta calle termina ahí enfrente. (189)

No parece haber dudas en el sentido de que la referencia es con respecto al país puertorriqueño y a las reducciones de sus límites geográficos; sean estos reales o figurados. También es posible que las disminuciones a las cuales alude el texto, se refieran a las restricciones políticas y a la merma de la libertad que padecen los ciudadanos que ahí habitan. Es probable que haga referencia a lo que tenían, a lo que realmente les pertenecía, pero que parece haber escapado de sus manos y lo han perdido.

⁶⁰ La risa del grotesco cede el paso al sarcasmo o al pavor; se convierte en mueca, en excitación provocadora y en sarcasmo de inquietud. “Si tomas la filosofía” en: *El Nacional*. Jueves, 11 de septiembre. Cuerpo C-8. Caracas, Venezuela: 1997.

He ahí la razón del “*total desaliento*” de Angela en este episodio de su monólogo. Ahora todo parece tan limitado que:

Usted entra por un zaguán largo y oscuro, tropieza con Petra, que es la que recibe, sube una escalera y yo le abro la puerta. Entra. Se sienta, le doy un buen servicio y hasta que nos volvamos a ver. Los que vienen salen muy complacidos. (189)

Este parlamento es sumamente soez. Entrar a ese prostíbulo implica transitar por un camino “largo y oscuro” que parece conducir al inframundo. A pesar del “tropiezo”, el cual, paradójicamente, parece indicar que todo va bien, se asciende por una escalera donde la prostituta de turno le abrirá la puerta de sus placeres. El sarcasmo grotesco y la ironía no podían ser más contundentes, pues en una visita como esa, donde se obtiene un “servicio” tan especial, es lógico que usted salga “muy complacido”. Lo que sí es ilógico, y por lo tanto muy grotesco también, es la sentencia: “hasta que nos volvamos a ver”. Es decir, aquí no ha pasado nada. Por ello, probablemente, cuando Angela busca identificar alguna persona del público, señala finalmente: “No, no me son caras conocidas” (190), no señala a nadie, con lo cual la identidad tanto individual como colectiva también queda en la más completa incertidumbre. El comercio prostibulario del cual Angela es víctima/protagonista, parece apuntar a otras transacciones que pudieran realizarse igualmente en el ámbito de la política nacional de la isla borincana.

Lo grotesco tiene su expresión en otros niveles del discurso. Basta con ver la descripción que hace Angela de Alejandro. El, que proviene de la mejor clase social, que usa ropa de marca comprada en la “fifth avenue”, tiene un sentido de la perfección que lo convierten en un ser grotesco. Alejandro es “un viejo rechoncho que no se apea el don ni para dormir” (190). Además, a pesar de ser muy “fino” y “presumido”, “es tan puerco como los demás” (190). La deformación de la cual es objeto lo caricaturiza, y lo convierte en un personaje soez. Como lo señala Angela: “Don Alejandro me regaló un collar de perlas de embuste. Pero el señor tiene la cabeza llena de pelos y don Alejandro es calvo” (190). La comparación es antipática, y grotesco el sentido que se propone el discurso.

El monólogo de Angela se torna de pronto tan errático, que también se convierte en ejemplo perfecto de lo que Sánchez llama “poética de lo soez”:

¡Las doce! El que tenga mi novio que no lo goce. En el nombre del padre, del Hijo, del Espíritu Santo, amén. Adiós María Eugenia, ya estás en el mes verdad. Ojalá no te salga colorao como el pai. La señora se reiría también si lo supiera. El cortejo de María Eugenia es colorao como una piragua de frambuesa... y el nene la chavó toa. Bueno, que le pase. Es más puta que las gallinas. Porque yo recibo hombres, pero tengo mis horas. Por la tarde no me acuesto ni con el obispo de Roma. En estos tiempos no se puede tener muchos hijos. Todo cuesta un ojo de la cara. El alpiste de Hitler y la leche del nene me chupan el dinerito que gano. Hay que pagar por todo. Cuando llegué a San Juan cobraba quince, veinte... Una vez un oficial que pronunciaba la z me pagó veinticinco. Cinco veces cinco. Luego el precio fue bajando. Quince, doce, diez, ocho, cinco... Entregar el cuerpo por cinco dólares... y con el cuerpo se iba gastando el alma. Si nunca hubiese venido a este mundo desesperado, este mundo de bares sucios y caricias huecas y ojos en eterna vigilia. (192-193)

Esta cita *in extenso* nos muestra cómo ha avanzado la exacerbación de Angela. Ha llegado a un nivel de incoherencia, que la coloca en el ámbito de la desesperación y la amargura. Parece como si la retahíla de cosas que dice, sin poder contener el desbordamiento de sus ideas, fuese un síntoma de locura. Es el clímax. Sus palabras brotan como de una fuente manantial que delata su frenesí retaliativo y malsano. Son las doce. Es el tiempo que ha llegado a su límite. Quizá por eso se precipita para concluir. Por eso, rápidamente, acusa vengativamente a unos y a otros hasta llegar al momento de revelar el estado de decadencia al cual ha llegado su propia existencia. Quizá sea este el instante de mayor crueldad que pueda experimentar en su vida. Angela recuerda que como prostituta ya no vale ni cinco dólares. Es el paso del tiempo y la vejez, que imponen sus condiciones a hombres y mujeres.

Como podemos ver en la reflexión que antecede, *Los ángeles se han fatigado* es, probablemente, uno de los textos dramáticos más densos de Luis Rafael Sánchez. Es una de las obras donde se expresa con mayor rigor y sensibilidad, el tema de la prostitución y la problemática de la identidad nacional que atraviesa la isla borincana. El final conmovedor del primer acto, con la expresión de que “!el tiempo era un hombre nuevo cada noche!” (194); con la idea de que con “agua de colonia, perfume, jabón de Castilla y limón... limón para sacarle la lengua al tiempo”, se combatiría la pérdida del glamur y la belleza de Angela, se dejan abiertas las compuertas para que las corrientes de la

conciencia fluyan nuevamente con el mismo tenor en el segundo acto. En este sentido, es impresionante la revelación de la vida nocturna de Angela y su admiración por los “ángeles” americanos, con quienes ella parece mantener una relación de amor y de odio. Así mismo, la evocación del pasado doloroso de Angela al lado de Santiago, ¿serán episodios paródicos de la realidad cotidiana de Puerto Rico? Estos “ángeles” a los cuales alude Angela con tanta vehemencia:

Llegaban con los brazos cubiertos por mangas estrechísimas a vaciar su delirio en mi cuerpo. Y los ángeles con caras largas, larguísimas, rojas, rojísimas, ofrecían en su mirar hondo un sin fin de ilusiones. Eso al principio. A la llegada. Luego se iban transformando en bestias. Y aquellos ángeles que en el principio eran santos y serenos y buenos se iban convirtiendo en buitres que besaban enloquecidos mordiendo como culebras venenosas. Y aquellos ángeles que en el principio eran santos y serenos y buenos me escupían el rostro para demostrar su sucio odio a la vida. (199)

¿El cuerpo de la mujer, es una ciudad que se habita?, ¿es un país que se avasalla hasta convertirlo en polvo, mas polvo enamorado, como dice el poeta? Angela parece existir en los límites de dos realidades antagónicas. Ella está consciente del mal que la acosa y la rodea, pero igualmente se deja arrastrar por las corrientes de la ambición y la necesidad de subsistencia. Víctima del chulo Santiago, quien la inició en el oficio más viejo del mundo, también fue humillada y vejada por aquellos hombres que contrataron sus servicios para “vaciar su deliro en mi cuerpo”. Eso no es de ninguna manera hermoso. La expresión, grotesca como es, conduce a unos episodios que parecen estar más reñidos aún con lo sublime y con la belleza. Aquí lo soez se manifiesta por las transmutaciones de los hombres en bestias y animales feroces, en buitres y serpientes venenosas.

Aquellos “ángeles”, inofensivos al principio, artesanos de sueños y de “ilusiones”, con el tiempo mutaban sus rostros, su piel y sus miradas, sus sentimientos y sus pasiones. Como si al llegar a territorio ajeno la segunda intención fuera la de causar estragos, ofender y vejar. No es casual este relato. Muchos hechos similares se registran en la historia reciente del Caribe y de América Latina. Los ángeles, conocidos como mensajeros de la luz; que llevan la paz y el amor a los hogares donde es invocada su

presencia, son, en esta versión soez, “ángeles enfermos, ángeles que desprecian, que odian, que destruyen” (199).

Los americanos representan paródicamente a los “ángeles”, para revelar una situación que afecta la integridad de la mujer boricua y por ende la integridad del país en general. La devaluación de que es objeto Angela tiene un sentido político, social y económico semejante al de Puerto Rico. A los 35 años la mercancía ha perdido su valor de cambio. A esa edad, después de que ella ha agotado toda su belleza y su esplendor juvenil; después de que los hombres de todos los colores han gozado de su cuerpo, Angela no logra que nadie le pague tres dólares por sus placeres. Esa situación parece simbolizar lo mismo para este país caribeño. Por esa razón pensamos que no es de ninguna manera casual que cuando Angela se queja con Petra por la indiferencia con que la tratan “los marinos apestosos, los marinos indecentes, los marinos que compran caricias” (205), ella pronuncia una frase tan comprometedora como reveladora: “a mí... que me he escondido en sus alas” (205). Esa dependencia a la cual alude Angela, de alguna manera va más allá de la simple historia personal.

La cuentística de Luis Rafael Sánchez.

*En cuerpo de camisa*⁶¹ es un libro publicado inicialmente por el autor en el año 1966 con doce cuentos breves. En una edición posterior le agrega “La malamañosa”, y en la edición de 1997, la cual estamos utilizando nosotros, le suma “Los negros pararon el caballo” y “Los desquites”. Estos dos relatos, junto con “Aleluya negra”, que data de 1960, son de todo el conjunto de quince cuentos que componen el libro, los que más frutos nos aportan para el propósito de este trabajo; el cual consiste en la develación de lo soez como estética propuesta por el autor en su poética, y su relación con la identidad y la cultura del pueblo puertorriqueño.

Estos tres cuentos tienen en común la circunstancia de que sus personajes son negros, marcados por una situación de marginalidad y de pobreza que los ubica en las márgenes de las esferas sociales y políticas, donde se gestan la violencia y el odio. En estos relatos el discurso narrativo adquiere el tono que define a la vileza y a lo soez que caracterizan a los personajes. En este sentido, “Aleluya negra”⁶² es un texto de fundación de la poética del autor. En sus raíces están latentes los elementos de la cultura que constituyen la identidad racial y social. Luis Rafael Sánchez también aborda aspectos mentales y psicológicos del personaje negro asociados con la violencia. Estos son asuntos que dicen mucho sobre su realidad y sus circunstancias ambientales y económicas. Constituidos para develar el retrato de esos seres, de su cultura y sus formas de vida en las periferias de la sociedad.

En “Aleluya negra” la música ancestral africana que tocan y bailan los negros a la orilla del mar funciona como un catalizador de las pasiones, los deseos y los instintos eróticos reprimidos de los hombres. Para Caridad es como un llamado de la sangre; ella no puede reprimir el placer que le produce el sonido de los tambores, la excitación que la música enciende en su cuerpo y le hace bullir la sangre en perfecta correspondencia con sus orígenes. Esta identificación con sus raíces es lo que la pone en peligro, pues la música africana provoca “el tum en repique y culebreo” (30). No en vano, la abuela, quien se supone ha estado más tiempo bajo el dominio y la esclavitud del colonizador, y

⁶¹ Luis Rafael Sánchez. *En cuerpo de camisa*. Editorial Cultura. San Juan, Puerto Rico: 1990. (Todas las citas son tomadas de esta edición).

⁶² Luis Rafael Sánchez. “Aleluya negra”, en: *En cuerpo de camisa*. Ibid.

cuya mentalidad está más alienada por las secuelas de ese sometimiento, le advierte sobre el sentido que tiene ese ritmo para los negros, quienes según sus palabras “llevan el diablo por dentro” (27).

Esa advertencia, repetición inconciente del discurso dominante, es de un profundo sentido racista, lo cual en boca de la abuela negra va en detrimento de la propia raza. Su estado de conciencia no le permite dilucidar su realidad histórica y social. Cuando Luis Rafael Sánchez elabora “Aleluya negra”, además de apuntar a la puesta en escena narrativa de aquellos asuntos que coadyuvan con el rescate de la identidad, apela a un discurso que reafirma, a través de las voces de los negros, la ideología dominante. Es posible que en esta etapa inicial de su creación, se haya propuesto reivindicar la realidad sin someter los acontecimientos políticos y sociales al mismo discurso que percibimos en sus obras más tardías.

La acotación que se establece entre el negro “prieto” y la mulatez de Caridad funda una marcada diferencia social; apunta a las divisiones que acontecen en la cultura puertorriqueña, a la falta de unidad en el sentido de la identidad y la igualdad de los seres, registra la fragmentación y al racismo de que es objeto dicha sociedad. Como lo señala Perivolaris, Sánchez “portrayal of conflict not only follows the fray across several levels of Puerto Rican society but also identifies conflict as the paradoxical mainstay of Caribbean identity”⁶³.

Este conflicto de la identidad social y racial, la identidad individual y la identidad colectiva, que será una de las mayores preocupaciones de Sánchez en el cuento que nos ocupa, va a estar construido a partir de un discurso que tiene un alto sentido soez, pues trata no solo de la forma vil, vulgar como fue violada Caridad, sino que también asume detalladamente los movimientos y las contorciones de los cuerpos de hombres y mujeres en medio de su “procesión rumbosa” (29), y la invocación de Bacumbé en medio del frenesí erótico y sensual de los negros.

El lenguaje utilizado por el autor despliega su máxima poética soez mediante el empleo de palabras muy sugestivas, y descripciones de escenas donde se ponen en movimiento todos los sentidos del hombre y de la mujer negra:

⁶³ John Dimitri Perivolaris, *Puerto Rican Cultural Identity and the work of Luis Rafael Sanchez*. North Caroline Studies in the Romance Languages and Literatures, U.N.C., Department of Romance Languages, Spain, 2000.

Salta el grito hondo por el pecho del timbalero y corren las hembras a chupar las uñas de los machos. ¡Caballeros que arrellanan la sentadera, locas que se maman la pupeta, vejigantes que se sorben los dedos, descaradas que enseñan los pezones! (28).

De esta manera se describen algunos de los efectos que causa la música afrocaribeña en el espíritu de los negros, aludiendo a su identidad cultural. Así se construye la poética de lo soez en este texto. “Chupar las uñas de los machos” parece un eufemismo. Probablemente en otras culturas enseñar los pezones no tenga un efecto vulgar, pero en el contexto y con el tono que se le impone en esta escritura, ese gesto toma un sentido grotesco. Todo el sentimiento erótico y de placer que encierran la música y el baile, con sus contorsiones y movimientos de caderas, apunta a la búsqueda de expresiones relacionadas con la cultura de la plebe, en contraste con la cultura del poder. La intención de expresar de manera rotunda lo soez en “Aleluya negra”, un texto que hemos denominado de fundación, se puede observar en la siguiente cita:

¡Es la aleluya zarrapastrosa de los prietos, es la voz hedionda de la orilla que desconoce las buenas costumbres de las negritas emperifollás, las negritas relimpias que no se revuelcan con nadie, las negras resbalosas que no le enseñan el ombligo ni al cura de confesión! (30).

Los adjetivos que prevalecen en el texto precedente son de una calidad tan baja que colocan a los personajes aludidos como la escoria del sistema, y a su cultura como lo más bajo y ruin. Por otro lado, aun cuando la intención pareciera exaltar a las mujeres negras, irónicamente se las descalifica, se las coloca en entredicho, como ocurre cuando se las juzga de “resbalosas”, o “negritas emperifollás”, “relimpias”; y se las rebaja con estos calificativos al ámbito de lo soez.

La frase discriminatoria, leit-motiv del relato, pronunciada por “La Guela”: “eso negro tienen el diablo por dentro” (31), es el hilo conductor de las acciones y es la idea que separa a los “negros de orilla”, más atados a sus raíces originarias que las mulatas o “negritas de solar” representadas por Caridad. En este sentido es importante observar la interpretación que hace Perivolaris al respecto:

The grandmother's distinction between "negros de solar" and "negros de orilla" dates back to the days of slavery and sharply divided blacks, much in the same way as ante-bellum slave rebellions in America were often betrayed by black house servants who identified with their masters. Similarly, domestic slaves in Puerto Rico had greater contact with the cultural world on their masters and hence become partially assimilated into that world, while the "negros de orilla," as laboring field slaves, were more able to maintain their African traditions and religion.⁶⁴

De esta manera, con el cuento "Aleluya negra" publicado en el año 1966, Luis Rafael Sánchez da inicio a lo que él denominará años después "poética de lo soez", y la cual estará muy ligada con su preocupación por todo cuanto ocurre en su país natal: la política, los problemas sociales y la marginalidad de muchos conciudadanos; poética igualmente atravesada por las relaciones que históricamente Puerto Rico ha mantenido con el gobierno de Norte América.

En "Los desquites", último cuento que el autor anexa a la edición de 1997, retoma el tema sexual como eje estructurante del relato. Como ocurre siempre en sus textos, el asunto de la identidad también es un factor determinante aquí. Igualmente el humor y la ironía juegan un papel importante. La posición que toma el autor para "jugar" con el problema de la identidad que tanto le preocupa, está nuevamente expuesta a partir de la presencia del otro, que como un fantasma perturba la calidad de vida y la cultura caribeña.

En "Los desquites"⁶⁵ el autor conjuga tres elementos: la alienación de los personajes por la cultura americana a partir de las figuras simbólicas de Fortuna y de Puchunchú, el "amor" entre ellos dos, y la prostitución que ella ejerce como forma de subsistencia. Al igual que ocurre en "Aleluya negra" con "la guela" de Caridad, acá el papel de la "mai" es determinante en la vida de su hija Puchuchú y su relación con Fortuna. Aquí, nuevamente, la cuestión de la raza es un componente fundamental del relato, y este punto es tratado con un tono muy crítico, con gran humor y mucha ironía. La risa festiva, jocosa; componente natural de la identidad y de la idiosincrasia del puertorriqueño, también es determinante en este texto, el cual está narrado básicamente desde la

⁶⁴ John Dimitri Perivolaris. *Ibid.* Págs. 91-92.

⁶⁵ Luis Rafael Sánchez. "Los desquites", en: *En cuerpo de camisa*. Ob. Cit.

perspectiva de la figura femenina de la “mai”. Desde el mismo comienzo del relato se ponen en escena la parodia amorosa y lo soez, tanto a nivel del discurso como en las acciones y la conducta de ambos personajes.

Los ojos azules que porta Fortuna constituyen motivo suficiente para expresar la alienación del joven, y también para cuestionar su sentido de la identidad nacional y cultural y sus valores patrios, pues a partir del momento en que salieron a la venta los plásticos de colores para sustituir a los lentes tradicionales, muchos negros y mulatos del Caribe los usaron para verse distintos a lo que realmente son; negando sus rasgos raciales y poniendo en cuestionamiento sus raíces.

Lo soez se expresa por la conducta de los jóvenes. Ella particularmente casi se “mea de la risa”, ella “atornilla su ombligo con el ombligo del negro” mientras él “la abraza por las nalgas” (121). Se dan un “beso de chupón” (122) y el negro no tiene ningún problema en decirle a ella “Cosa Bonita vamos a lo que vinimos que desde anoche no le doy mantenimiento” (122), en una clara alusión a las funciones sexuales. La risa que sus juegos les provoca se debe a que ellos están conscientes de que se trata de una actitud irreverente y de provocación hacia la sociedad. Pero la risa también es una forma para drenar las propias tensiones y el drama que atraviesa cada uno de los personajes. En la risa maniquea se despliega una venganza contra la sociedad. La risa es el arma que les permite a los negros burlarse de los blancos, que sólo piensan en ganar dinero aunque tengan que vender sus ojos. La crítica al sistema capitalista moderno, en expansión para mediados de los años cincuenta del siglo XX, se conjuga aquí con la inconsistencia de la noción de identidad que posee Fortuna. Tal como está cifrado en su nombre, él es un ser afortunado, pero es un consumista empedernido que se deja llevar por la moda. El le puede comprar a un blanco sus ojos azules porque tiene dinero, lo cual lo ubica en un rango social privilegiado. Fortuna no es un “negro de orilla”, como sí lo es Carmelo en “Aleluya negra”. Fortuna es un personaje que tiene cierta educación y su lenguaje es muy refinado.

El conflicto racial y el de identidad se agudizan a medida que avanza el relato, y junto con ellos también lo soez se sobredimensiona, pues estos son tres aspectos del tejido narrativo íntimamente relacionados. Por un lado observamos la valoración de la raza negra a partir de las disyunciones que se establecen entre ésta y la raza blanca. La “Maí”, a quien le ha tocado vivir en épocas que han sido sumamente difíciles para la población negra, no

ha tenido acceso o posibilidades de relacionarse con los blancos, no ha tenido experiencias eróticas con ellos. Por lo tanto no sabe cómo son sexualmente. El hombre con el que le tocó juntarse “era un negro muy lindo y bien plantado como una casa de dos pisos y era un negro ay muy especial y que vivía con el guevo encandilado” (122). Como podemos observar, se apela una vez más a la palabra soez para reivindicar a la raza negra, cuya valoración se juzga a partir de una parte baja de su anatomía; de su poder y su fortaleza sexual. Puchuchú, al contrario de su madre, sí se mezcla con los blancos, pero desde una condición abyecta como lo es la prostitución. Puchuchú trafica con su cuerpo para sobrevivir del hambre y la pobreza; es posible que las necesidades económicas la conduzcan a eso, pero el hecho es que se vende a los blancos. De allí la ironía de la madre, de ahí su respuesta ante la insistente pregunta: “a qué hieden los blancos Mai” (122), lo cual es también otra forma de venganza contra los atropellos de que ha sido objeto.

La desvalorización de la identidad adquiere por eso una dimensión grotesca; no sólo por el racismo, sino también por la prostitución que ejerce Puchuchú. Tanto Fortuna como ella tienen sus ideales distorsionados. Por esa razón sus acciones afectan su identidad; ellos son dos seres carentes de una ideología nacionalista. Es obvio sin embargo que la intención de Luis Rafael Sánchez es la de plasmar los problemas que atraviesa el país puertorriqueño en este sentido. Igualmente se ha propuesto dejar constancia de que a pesar de los cien años de presencia norteamericana en su país, los valores culturales que definen a los puertorriqueños son inconfundibles y se mantienen inalterables.

Finalmente nos acercamos al cuento: “Los negros pararon el caballo”;⁶⁶ donde el autor trata crudamente la situación política y social de Haití durante la dictadura del clan Duvalier; padre e hijo, mejor conocidos como “Papá Doc” y “Baby Doc”. De una gran intensidad dramática y estructural, esta pieza de apenas tres cuartillas, “trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin”,⁶⁷ relata como un estallido⁶⁸ la vil y grotesca

⁶⁶ Luis Rafael Sánchez. “Los negros pararon el caballo”, en: *En cuerpo de camisa*. Ob. Cit.

⁶⁷ Luché por que el cuento tuviera una sola línea, *trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin*. Ningún obstáculo, adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, por el fin que le es intrínseco, una flecha que cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco. Horacio Quiroga. “Ante el tribunal”, en: *Sobre literatura*. ARCA. S/F. 137.

⁶⁸ El cuento resume el universo, lo comprime en una masa apretada, densa, contenida, que, como la fuerza del átomo, debe estallar ante los ojos del lector y revelar amplios espacios. Marco Tulio Aguilera Garramuño. “La creación del cuento”, en: *Plural*. No. 176. México: 1986. Pág. 30.

situación de que son víctimas los habitantes de la isla, a consecuencia de la política de terror implementada por el régimen.

El lenguaje soez puesto en escena narrativa para develar la tiranía y la humillación ejercidas contra la población, revela no sólo la marginalidad, la indefensión y el analfabetismo que rebajan la condición humana de los campesinos: hombres y mujeres, quienes son llevados como borregos a la capital en ocasión del cumpleaños de Baby Doc”:

Como a puercos o a becerros, como a sacos estibados de granos y especias, como a un rebaño de pinos río abajo. Así así nos trajeron a los cien que seríamos, que ni mal nos contaron a los de Nombre de Dios. Como a una animalada al matadero, calados por el frío serrano de cuando anochece –graniza pesado, créame-, amelcochados por el calor costero de los mediodías -la sangre emputece las venas-, así, el desconsuelo perenne en la piel (93).

La comparación de las personas con “puercos o becerros” establece una inversión de categorías que coloca a los seres humanos en una situación soez. El trato del cual son objeto bordea los límites de la deshumanización y la esclavitud. La animalidad que se refleja en las imágenes apunta a la plena degradación. Más que seres pensantes parecen objetos manejados al antojo de los amos del poder. Lo soez se revela en la palabra del narrador; indignado por su situación de víctima. Asimismo juzga las condiciones del clima; con un lenguaje escatológico en perfecta concordancia con la poética expuesta por el escritor, quien no cede ni un ápice de terreno en el combate contra los acontecimientos políticos que toman lugar en el país en cuestión. Probablemente su intención es poner al lector en conocimiento de la situación, y sensibilizarlo sobre esos hechos que provocan estupor.

Sin embargo, la escenificación de lo soez centra su foco de atención en el espectáculo de quienes ejercitan el poder. Todos ellos son denominados con una terminología cuya significación bélica los convierten en personas altamente peligrosas. La actitud y el comportamiento que demuestran son sumamente vulgares. Sus rostros y sus figuras están igualmente tocados por una belicosidad aterradora, que intimida a la población. Es el retrato perfecto de lo que la dictadura haitiana ejecutaba a través de sus autoridades.

El mismo hecho de buscar personas en el interior del país para llevarlos en camiones a la celebración del cumpleaños del dictador, es un acto bochornoso, grotesco, ruin, que

pone en cuestión a una autoridad siempre negada a ganarse por la vía de las bondades y los afectos, la tolerancia y el respeto de la población. Pues es muy evidente que sólo se acercan a las zonas marginales cuando andan en busca de recursos, y apoyo de las personas para alimentar su ego y calmar las ansias de poder. El sarcasmo soez con que el campesino expresa su odio contra los vejadores, sirve para hacer más rotunda la negación de ese poder y de esa política, que en su propia esencia es perversamente grotesca. Se trata de dar una imagen abarcadora de todo el terror impuesto por un gobierno sobre una población indefensa; de una comunidad que sólo cuenta con la palabra para hacerse justicia; y esa es la palabra afilada de lo soez, que brota como una bofetada contra los detestables que imponen el terror: “los caimanes, desgraciados y malas entrañas, la escopeta, el pistolón rollizo y el cuchillo de cabo nacarado, el Cura y el Alcalde.”⁶⁹

Lo soez está enmarcado dentro de un régimen dictatorial que convierte la vida de los hombres y las mujeres en un caos infernal. Lo soez consiste en la actitud de un sistema que impone sus leyes con la hoz y con el martillo, y limita las posibilidades de acción y de palabra; convirtiendo a las personas en tontos útiles:

Como a fruta amontonada, como a piedra de cantera o bestia humana si se puede: así así todos los que somos gente de este país, prestándole la carne a la garrocha, llenándonos de muertos. ¡Se nos apesta la cosecha de años duros!, ¡quince son los años duros!, quince son los años duros, catorce de vivas al Padre y uno de vivas al Hijo. Esa tarde a las seis nos subimos al camión; cien que seríamos, que ni mal nos contaron. Muerto el Padre también fuimos, las mujeres obligadas a apañarse de luto, el viaje igualito. Otra vez viajamos a jurar que nos complacía que el Hijo se quedara con el mando: a las tres en punto el campanazo feroz nos pidió el grito: sí del mucherío de gargantas. Una onza de letra más y se ganaba el castigo. El Hijo, redonda la cara como un plato, nos incendió de miedos con la palabra de seguir la obra del Padre. ¡Casi nada! Como a puercos o a becerros.⁷⁰

La sensación de masa descompuesta y disforme; el sentido de corrupción que aflora de estas palabras, constituyen lo soez. La podredumbre emana del gobierno, de su clara incapacidad política. Su perpetuación indefinida, el carácter hereditario que se impone, le dan igualmente el olor de lo feo y lo grotesco. Las muertes que provoca el régimen son hechos cotidianos que los pobladores llevan como una marca en sus recuerdos, y no les

⁶⁹ Luis Rafael Sánchez. *Los negros pararon el caballo*, en Ob.cit., pág. 94.

⁷⁰ Luis Rafael Sánchez. *Ibid.*, pág. 93-94.

permiten sino una vida de miedo y frustraciones. Por esa razón, quizá, el terror bajo el cual viven convierte sus vidas en una situación atroz. El acontecimiento de viajar a la capital para ovacionar al heredero del gobierno el día de su cumpleaños es un hecho perversamente soez; por lo que tiene de humillante sadismo:

Cientos que éramos, miles que éramos, mar el sudor que largábamos; ojerosos, legañosos y dormidos, cientos y miles de gentes de este país, turbioso el aire de rancio, pies carcomidos y sobacos llagados, mar de dormidos de pie, mar de silencio tendido por la gran plaza en la que una tarima gigantesca elevaría el tamaño del Hijo. A las tres en punto el campanazo feroz nos pidiá el grito: Feliz Cumpleaños, Presidente Bebé. Un solo corazón y agradecido. Créame que lo hacíamos bien, otra cosa es mentira, bien y a la vez (95).

La escena precedente parece dantesca. Allí se resumen todos los males y todas las miserias a que un régimen somete a sus conciudadanos. Esa es la imagen de la desesperanza, la fatalidad y el desamor. Lo “turbioso” resume la esencia de lo soez. Frente a esta imagen de “sobacos llagados”, sudorosos y legañosos, víctimas del terror, se esgrime la figura bochornosa del “Presidente Bebé” para escuchar cuando todos lo feliciten por su cumpleaños. Por supuesto que la escena no podía ser más patética. Especialmente cuando lo que está en peligro es la vida del propio Presidente, por el atentado que se comete contra él. Desafortunadamente, y esto también se inscribe dentro de lo dramático y lo soez, sólo fue un intento fallido, pues “la balita que no hizo el blanco esperado, consentida fue a meterse en una barriga caimana.”⁷¹ Por lógica que este hecho traería más desgracias y penas sobre los ciudadanos. Por esa razón el narrador no deja de reafirmar el discurso soez cuando señala que: “Como a fruta amontonada, como a piedra de cantera, como mierda al basurero. Así así nos devolvieron a los cincuenta que seríamos.”⁷² Obviamente que esta expresión contiene la forma más baja y escatológica para catalogar a una persona; es la máxima revelación de lo soez dentro del contexto de “Los negros pararon el caballo”.

⁷¹ Luis Rafael Sánchez. *Ibid.*, pág. 95.

⁷² Luis Rafael Sánchez. *Ibid.*, pág. 96.

Rumba pa' ti. Tonalidades y discursos de Identidad.

Soy puertorriqueño y eso me basta. Y, como si fuera poco, soy antillano. Y, como si ser antillano fuera poco, soy latinoamericana.

L.R.S.

La obra de Luis Rafael Sánchez ha sido abordada desde diferentes ángulos críticos y metodológicos. Ensayistas y académicos se han avocado a su estudio para explorar la visión que él tiene del arte narrativo y su concepción del mundo que le rodea. Otros han indagado sobre la realidad histórica de Puerto Rico; país que se debate ante los ojos del mundo latinoamericano y caribeño como extraño de sí mismo a consecuencia de 400 años de colonialismo español, y por la ocupación de que ha sido objeto desde 1898, cuando fue cedido por España a los norteamericanos.⁷³ La fractura en el carácter, el pensamiento y los sentimientos de los naturales, en los casos recurrentes de las intervenciones extranjeras, ha provocado sentimientos encontrados a la hora de asumir la vida nacional. También, consecuentemente, ha suscitado una literatura de raigambre nacional, donde se explora, desde diferentes ángulos estéticos, los conflictos de la identidad, la raza, la cultura, los hábitos, las costumbres, etc., y los efectos y consecuencias que se han generado en el ánimo de los puertorriqueños como resultado de esa larga etapa de colonialismo que les ha tocado vivir.

⁷³ Con el tratado de la Enmienda Plat en el año 1898, España sede a los Estados Unidos el territorio puertorriqueño. Es a raíz de ese acontecimiento que Felix Matos bernier afirma que “Una morbosa pasividad de ánimo, que infunde pena y causa bochorno, reina en el individuo y atrofia las colectividades. Algo como el estupor de graves desastres, ha pasado por el espíritu ciudadano, dejando en el como una neurosis, sedimento de tristezas profundas y vacilaciones pavorosas.

Al hundirse el sol de España en nuestro poniente, saludado por la artillería extranjera, el alma de este pueblo cayó también en las tinieblas de la duda, en un estupor justísimo. La desconfianza en el porvenir y la malhadada condición del presente, crean un estado de desolación que deja rastro profundo aun en los más viles caracteres. Félix Matos Bernier, “Puerto Rico: Isla de arte” en: *Antología del pensamiento puertorriqueño (1900-1970)*. Tomo II. Selección, Introducción y Notas de Eugenio Fernández Méndez. Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico: 1975.

En este capítulo nos avocaremos al estudio de *La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación*.⁷⁴ Nos proponemos demostrar que Luis Rafael Sánchez, tomando como pretexto la figura legendaria, antiheroica, de este ilustre cantante, pone en escena narrativa diferentes aspectos de la idiosincrasia y los hábitos del puertorriqueño para llegar a las raíces profundas del sentimiento nacional. Así mismo, comprobaremos que “*Hacia una poética de lo soez*” se propone como un recurso estético ideológico a través del cual reaccionan hombres y mujeres de las zonas marginales⁷⁵ y periféricas de las ciudades aludidas, no sólo para provocar escozor en el alma de los dueños del poder, sino también para liberar angustias y dolores; para experimentar un ápice de libertad frente al agobio de la pobreza. A eso se refiere René Marqués cuando señala que “Independientemente de técnica y estilo, la temática de nuestra literatura actual destaca zonas sombrías de la realidad.”⁷⁶

El discurso narrativo en *La importancia de llamarse Daniel Santos* recurre desde sus mismos inicios, a la revelación de la vida y las experiencias sexuales y mundanas de Daniel Santos. Su figura aparece en escena de forma indirecta; es decir, referida a partir de las anécdotas que cuentan las personas que lo conocieron, especialmente las mujeres que tuvieron algún tipo de relación con él. Esa representación del hombre, con todo cuanto significó y aún simboliza para la cultura caribeña y latinoamericana, fue lo que motivó a Luis Rafael Sánchez a seguir las huellas del cantante por los caminos que éste recorrió a lo largo de su existencia. Esa es la razón por la cual lo soez y lo grotesco son temas recurrentes, vivos, en el testimonio que emite cada uno de los testigos de las acciones realizadas por el mítico personaje. En otras palabras, a partir de la figura alegórica de Daniel Santos, el escritor pone en escena narrativa una estética que choca contra los cánones morales establecidos por la cultura del poder.

⁷⁴ Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación*. Ediciones del Norte. Hanover. U.S.A: 1989. (Todas las citas serán tomadas de esta edición).

⁷⁵ La noción de marginalidad, orillero, grotesco, soez, entre otros adjetivos de la misma carga semántica, están arraigados en la mente de Luis Rafael Sánchez, porque él está tocado por un conjunto de condiciones sociales y vivenciales que bordean esos límites. Nació en un barrio periférico de una provincia puertorriqueña, su experiencia inmediata fue la calle, la esquina, con sus consabidos foros juveniles, sus juegos, el humor, la risa, la chanza y la lucha por la sobrevivencia.

⁷⁶ René Marqués, “Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual (un intento de interpretación)”, en: *Antología del pensamiento Puertorriqueño (1900-1970)*. Tomo II. Selección, introducción y Notas: Eugenio Fernández Méndez. Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico: 1975.

En este sentido, lo erótico y lo sexual juegan un papel sumamente importante en la reminiscencia que cada relator hace del cantante. La figura del “Inquieto anacobero”, como se le denominaba en sus tiempos de exacerbada bohemia, está envuelta por un tono que lo mitifica⁷⁷ y lo acredita como un Don Juan latino. Por eso, quizá, cada anécdota está dictada con la más ferviente pasión, desde lo más íntimo del corazón y de los sentidos de las mujeres que lo amaron, y de los hombres que lo admiraron y lo tuvieron como un ícono de la cultura del placer y del amor. Es entonces cuando el lenguaje se vierte sobre la página con la más cruda intención desestabilizadora de la moral, la ética y la estética prevalecientes hasta ese momento. Es una ruptura con lo que le antecede y una forma subversiva de enfrentar el discurso canónico y oficial. Un indicio de esta afirmación la tenemos en las palabras de *“la mujer audaz que refugiaron las Siervas de María en el convento de San Juan*. Ella señala que: “A eso último no le quite ni una coma que con *palabra cochina*⁷⁸ es que se entiende” (15). Así es como la oralidad que caracteriza al texto, y lo soez, llegan a jugar un papel protagónico en el relato. Ambos son texturas de la misma proposición poética, cuya finalidad consiste en establecer los linderos del carácter, la identidad de los pueblos y sus valores culturales.⁷⁹ Ahora se van a tratar con mayor sentido crítico, político e ideológico, y con mayor rigor creativo, los conflictos que afectan la identidad.⁸⁰ El escritor, siguiendo los parámetros que se propuso desde sus inicios en el arte de la creación literaria, va a profundizar en los temas que le dan sentido a lo caribeño y lo Latinoamericano.

Si en los cuentos sobre los cuales hemos reflexionado en páginas anteriores, y en la obra dramática que hemos revisado, lo soez está asociado con la marginalidad, la

⁷⁷ El mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México: 1993.

⁷⁸ Las cursivas son mías.

⁷⁹ La relación entre oralidad y escritura, que es entre sectores privilegiados o dominantes y dominados, no siempre es excluyente. El mundo social de la escritura ha incorporado el de la oralidad, el complejo cultural de la oralidad, con fines diversos y es portador de perspectivas y formas igualmente diversas, desde la difusión de la ideología dominante hasta la legítima defensa del idioma y la cultura dominada. Rita Giacalone, *Estudios del Caribe en Venezuela*. U.C.V. Fondo Editorial Acta Científica Venezolana. Caracas, Venezuela: 1988.

⁸⁰ A pesar de que Puerto Rico “disfruta de grandes ventajas por el hecho de formar parte del vasto mercado interno de los Estados Unidos, muchos puertorriqueños temen que en el proceso ellos, como pueblo, estén perdiendo el sentido de la identidad. Knowlson W. Grift. “El Caribe: Identidad y creatividad” en: *El Caribe. Un mar entre dos mundos*. Ediciones Equinoccio. Universidad Simón Bolívar. Caracas, Venezuela: 1978. Pág. 138.

sexualidad y la prostitución; con la vejez y las angustias que genera la pobreza, con lo ruín, lo bajo, el mundo periférico y la identidad; en la novela que nos ocupa vemos que esos elementos son consistentes con la misma propuesta estética. Sólo que ahora los procedimientos están determinados por la inclusión de un espacio geográfico más amplio, en comparación con el apuntalamiento localista que empleó el autor en sus primeras obras. Ahora la cuestión ideológica atinente a la identidad y la cultura, abarca un área geográfica mucho más extensa. Así mismo, lo soez comprende otros aspectos de la vida del hombre y de la mujer. La imagen de Daniel Santos sirve como pretexto para poner en escena narrativa cuestiones que atañen, además de la moral y la ética, valores sociales y políticos que sólo fueron esbozados tímidamente en los primeros textos. En *La importancia de llamarse Daniel Santos*, el autor es más audaz cuando toca aspectos de la política de los pueblos de la región. Cosa que sólo vemos en el cuento “Los negros pararon el caballo”.

AMOR ES EL CONSUELO DE LA VIDA

La primera parte de la novela, titulada “Las palomas del milagro”, es un panegírico sobre el cantante Daniel Santos. Este título por sí mismo parece aludir a su vida mujeriega, cabaretera; a la sexualidad que lo ubica en terreno fronterizo. La simbología fálica “milagrosa” también lo coloca en el lugar de lo mundano y lo escatológico; lejos del discurso oficial. Es decir que la poética de lo soez comienza a estructurarse a partir de las referencias negativas que se hacen acerca del personaje. Referencias que, paradójicamente, en lugar de degradarlo lo engrandecen, puesto que tienen sentido laudatorio.

El panegírico falocéntrico afirma que “no hubo asignatura de la carrera sexual que no aprobó con calificación sobresaliente. Que cuanto mujer palpó vive quemada por el no se sabe cómo de sus besos. Otros escándalos se citan, de otras lascivias se abastece su

prestigio aturdidor de macho” (9). Es decir, se alude a lo soez, a las cosas más burdas de su personalidad y de su vida para construir la ideología que dará estructura a la novela. Por eso la vida del cantante y sus actividades mundanas se narran minuciosamente, con detalle; pues son expresiones de un carácter, y de una concepción del mundo. Así muchos hombres y mujeres en América Latina y el Caribe se identifican con esa manera de vivir; sin tabúes.

Todos los escándalos que se le atribuyen a nuestro héroe mítico, aun aquél donde “Dios sabrá si bajó a los burdeles” (9), como quien baja a los infiernos de Dante,⁸¹ están atravesados por el ritmo de los boleros:

Que en el burdel la alegría rezonga sus miserias, la ilusión es sedante que habitúa y el placer tiene precios que hipotecan. Sabiendo la contradicción, viviéndola, el bolero que acoge su garganta obtendría ribetes de la forma ideal. La función perfecta, los pausados giros de un aire suave. Si a palacios subió nadie lo sabe. Aún así se dice que a Don Juan le salió primo de América; primo de linaje silvestre y tatuaje por blasón. La misma talla de libertino, la misma prepotencia para hacer munición con el verso, semejante porfía. (10)

Todos los vicios parecen resumirse en este párrafo, todas las “miserias”, todas las angustias. En el universo de lo bajo, de lo grotesco, todo parece estar tocado por la mera “ilusión” y la fantasía. La “alegría” en el espacio del “burdel” está tocada por la vulgaridad y lo feo. El vicio corroe todo y el individuo entra en el círculo de la degradación y la pena. Los “placeres” en el lupanar tienen todas las formas que conducen a la ruina y constituyen lo soez. En este lugar marginal y perverso, que simboliza el inframundo, es donde el bolero cantado por el mítico Daniel ejerce, paradójicamente, su función catalizadora del dolor, las amarguras, angustias y miserias de los seres que viven en las orillas y áreas marginales de la sociedad caribeña y latinoamericana. Eso es justamente lo que el autor se ha propuesto rescatar como parte de la identidad. Además, ¿cómo negar u ocultar esa realidad social?

Es ahí donde el cantante ejerce una función importante, en el sentido de ser un aliciente para hombres y mujeres. Su voz les ayuda a calmar no sólo las penas de amor,

⁸¹ Cf., Dante Alighieri, *La divina comedia*.

sino que también les permite evadir la realidad, abstraerse de las carencias y las necesidades que se viven en las zonas marginales. El tiene todas las características que definen al hombre caribeño y su cultura. Como signo que lo identifica con lo marginal y lo plebeyo, con lo bajo y lo ruin, lleva un “tatuaje por blasón”; es decir, un tatuaje paródico. En América latina, para los años en que fue escrita y publicada esta novela, llevar un tatuaje estaba asociado con el mundo bajo y con lo soez.

Romper el orden y las reglas, poner las cosas al revés, es un acto de subversión decisivo en esta novela. Las mujeres que sucumben ante el magnetismo de Daniel Santos no son únicamente las prostitutas y cabareteras. También las hay de muy buena condición social, como la “*Señorita White Christmas*, a quien “hubo que despedir de soltera con prisas preventivas” (11). Algo parecido ocurre en el texto “*Del lolitismo como alborozado devaneo carnal y otras razonables perversiones*” (10). Aquí la fabulación adquiere ribetes de ironía y de sarcasmo grotesco cuando el cantante es acusado “de burlador de la honra nacional” (10) porque “la tataranieta de un Ex Presidente de República” (11) se dio a la fuga con él llevando su “*enchulamiento como único equipaje*” (11). La alusión política es rebajante. En el acto de subvertir el orden, esta relación “amorosa” asociada a “la honra nacional”, no constituye una aproximación feliz. Por el contrario, es terriblemente irónica y grotesca toda vez que la nínfula “falsificó la acta de nacimiento para marchar junto al burlador. *Enviciada por los trigueños tostados de su piel*” (11).

Para Lolita, igual como se teje el bolero en la gramática de la novela; “Amor es el consuelo de la vida / La única, magnífica ilusión” (11). De la misma forma ocurre con todas las otras amantes del cantante, para quienes también el amor es un “consuelo”, una “ilusión”. Ninguna, absolutamente, está fuera del “riesgo” de las penas, las amarguras y los sufrimientos. Todas las aventuras de Daniel Santos están matizadas por el principio de la fugacidad y del olvido. Por la incertidumbre y por el azar como poética existencial. Solo Eros gratificante, símbolo de la dicha y los placeres, rige el arte de sus amores. El principio del placer por encima de la razón y del orden. La completa anarquía genital; lo grotesco.

Las mujeres que se le cuentan son muchas y de diferentes características. En este sentido no ejercía ninguna discriminación. Las hay que provienen de los estratos más

paupérrimos de la sociedad; del bajo mundo, marginal; algunas de ellas víctimas de extraños amores y difíciles circunstancias. “Mujeres que andaban por destinos procelosos y él salvó con respiración artificial. Mujeres emaciadas por abusos de hombre bruto. Mujeres perturbadas por el campechano adiós” (11). Como podemos deducir por las descripciones que las definen, estas “mujeres” estaban en unas condiciones físicas, sociales y morales deplorables; estaban en el extremo grotesco y soez de la vida humana. La intención es sumamente clara; el autor no se consagra con lo bello y con lo sublime, sino con lo feo, con lo chocante.

Daniel Santos también suma a su lista “una mantenida de coronel con la próstata trastabillada y la cuenta de banco en suizo ascenso”, y “una médica que sucumbió a la superstición de prenderle cuatro velas por los rincones” (11). Es importante observar aquí la referencia grotesca a la “próstata” y la alusión también rebajante y soez de la “mantenida”. La referencia política y la corrupción en la cual incurre el coronel le dan un sentido perverso, degradante, a los poderes del estado. En todo caso, las situaciones expuestas arriba dan fe de la vida y la cultura de nuestros pueblos. Nada extraña que una médica supersticiosa recurra al arte de la magia y el hechizo para doblegar el corazón de un hombre y apropiarse sus afectos. Por la venas de hombres y mujeres latinoamericanos; en la memoria colectiva, prevalecen los valores y tradiciones de los abuelos africanos e indígenas; están sólidamente arraigados en el subconsciente y es muy difícil erradicarlos.

De igual forma se nos presentan la “actriz cómica que infartó cuando él se encariñó con una prestidigitadora uruguaya que ingería navajas a los acentos de un fado”, o la “peruana que abandonó un tambo en Chiclayo para irsele detrás a Costa Rica”, o la “borincana vuelta casada infiel”, o “las hermanas prominentísimas en el relajo habanero de *La Choricera* que le regalaron un cincho porque él era un animal consentido antes y después de fatigarlas” (11-12). La ironía y el humor están aquí presentes como un soporte a la estética que se ha propuesto desarrollar el autor. Además, con estas revelaciones se pone en escena la noción de “machismo”, como una característica más de la cultura caribeña. Así, en alguna medida, se corrobora cuando observamos que las reminiscencias del pasado, narradas por “*una mujer añosa en un refugio católico de mi viejo San Juan*” (13), apunta hacia esa cuestión que es totalmente anticanónica, pero completamente habitual.

YO NO HE VISTO A LINDA

Toda música nos habita, nos desahucia, nos enerva la labia y nos glosa la mudez. Toda música nos consume, el aire alrededor nos lo serena o nos lo turba.

Si bien la concepción puesta en escena narrativa por Luis Rafael Sánchez no se fundamenta en lo religioso, es imprescindible señalar la importancia de la fabulación poética en la transfiguración del mundo y de la realidad que caracteriza a los mitos⁸². Pues es allí, en la capacidad fabuladora y poética desplegada por el autor, donde residen la magia y el esplendor de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Los mitos, además, “también están contruidos por las obsesiones personales de los poetas y los escritores.”⁸³ Así lo ha concebido igualmente el autor objeto de estas reflexiones. Sus obsesiones en esta novela y en el resto de sus obras giran alrededor de la miseria que ronda a su país natal; acerca de las angustias existenciales y la incertidumbre social y política que afectan el carácter y la dignidad nacional. En esta novela se destacan el equilibrio que se establece entre la figura de Daniel Santos, el problema social e ideológico que atraviesa Puerto Rico, y, especialmente, el procedimiento estético mediante el cual el autor convierte todos estos factores en una fábula cargada del más puro humor e ironía grotesca.

Quiero destacar la noción de “relajo” como un acontecimiento caribeño y latinoamericano. Eso también es parte de la identidad, pero sólo como lo determina el escritor; es decir, “!que ese relajo sea con orden!” (21), como está dicho reiterativamente en la narración. Eso, por supuesto, tiene sus implicaciones ideológicas. Se trata de una manera de ser, de existir, de vivir. Impuestas probablemente por situaciones apremiantes.

⁸² La seducción que ejercen sobre nosotros los mitos se debe a que en todos ellos la fabulación poética transfigura al mundo y a la realidad. Jean Baudrillard, *De la seducción*. Ediciones Cátedra. (Madrid, España). 1989, pág.

⁸³ Octavio Paz. *Conjunciones y disyunciones*. Ediciones Joaquín Mortiz, S.A., México: 1969. Pág. 70.

De seguro los “*otros*”, los “*cara pálida*”, no entienden que dentro de ese supuesto “relajo” reina el orden. Es posible que quienes sirven de referente; el espejo que *no* refleja lo que somos; hecho de otra fibra y otro azogue, no entienda jamás la magia y la poesía que se esconden en las voces de hombres y mujeres nacidos bajo el ritmo de las mareas, el follaje, y el sol tropical. Ese relajo lo vemos aquí develado a través de una imagen plástica, asociado con la música y los placeres mundanos, matizado por lo vulgar, lo escatológico, orillero y todo cuanto choca con el status quo.

Mirolava, conocida como “la Chola de Chiriquí”, y quien se desempeña en el cabaret “*Panameña De Mi vida*”, como muchas de las mujeres que Luis Rafael Sánchez pone en escena, se destaca por su figura grotesca. Su sola presencia desata el “relajo”, síntoma de una cultura barriobajera que enardece a los marineros yankis, quienes bajo los efectos etílicos y la perversidad asaltan a la Chola y riñen por ella:

En el *Panameño De Mi Vida* los puertorriqueños se endemoniaban. Y endemoniados confundían el bonito culo de la Chola de Chiriquí con una pila de agua bendita. Si no, ¿por qué insistir en archivarle en el susodicho ambas manos? Si no, ¿por qué publicarse la erección? Ríase Camará, ríase y échese aire, que está en Panamá City (19).

La ironía grotesca, soez, no podía ser más específica. El cabaret pareciera funcionar como una metonimia del país, y de un posible desorden en él imperante. Allí las personas se arrebatan de vicios y placeres. Las necesidades económicas de la Chola la inducen a prostituirse. Son “cuatro hermanos fracasados por el cálculo exagerado de su habilidad boxística” (18) los que debe mantener. Ella misma se deja abusar al permitir que “los morenos yankis del servicio militar”, la manoseen y le agarren sus zonas protuberantes. La demanda de la voz narrativa a reírse porque “está en Panamá City”, es el colmo de lo grotesco y de la humillación. Me parece que de alguna manera esa afirmación pone en riesgo la dignidad nacional. La estética soez que el autor pone en escena no tiene remilgos a la hora de afrontar los asuntos que degradan al país. Aunque se trate de algo en apariencia colateral o insignificante, es obvio que al ponerlo en la narración el escritor quiere llamar la atención sobre esa situación. No cabe duda, a mi parecer, de que también

se trata de poner en evidencia la condición de subdesarrollo y de atraso en que viven los pueblos latinoamericanos. En ese sentido es la pregunta del narrador:

¿Cómo se pueden soñar progresos y emancipaciones a un país donde una copera que traspasó la barrera de la obesidad se viste de frac, se cala un sombrero marimbeño y decide llamarse Marlene Dietrich?, Coincido en la irritación. No nos dispersen los estilos del subdesarrollo (37).

Vemos una vez más cómo la cuestión de lo grotesco se teje en la narración con lo otro tan importante que es la identidad y la defensa de lo autóctono y lo nacional. ¿El subdesarrollo implica una confluencia de cosas dispares, inconexas? ¿Es una ironía identificar a los pueblos caribeños con lo exótico y exuberante, con el disfraz? Por supuesto que no. Pero sí podría la descripción anterior implicar el desbordamiento satírico de su carácter, su autenticidad y su belleza. Ese mismo texto reclama, sin embargo, una toma de mayor conciencia y originalidad. El estilo narrativo del escritor parece retar la imaginación del lector, en el sentido de que es posible darle diversas interpretaciones a su historia. Una obesidad estrambótica colinda con lo grotesco. Ataviada con un frac y llevando un “sombrero marimbeño” sólo podría compaginarse con la gracia de las obesas del artista plástico y escultor colombiano Fernando Botero. Sin embargo, salvemos la distancia: una “copera” al mejor estilo caribeño sería todo lo opuesto. Seguramente tampoco se llamaría como la controvertida diva alemana, famosa, mujer fatal, Marlene Dietrich. Ello sólo es posible en una inversión paródica.

La Orquesta *Billo's Caracas Boys* es un ícono y referencia obligatoria en el contexto musical, cultural y social de la Venezuela del siglo XX. Su fundador, Luis María Frómeta, nació en Santo Domingo, República Dominicana. En 1937 sentó bases en Caracas y “su orquesta animó el espíritu nacional y le enseñó a querer no sólo a la música nativa, sino también el excepcional merengue dominicano”.⁸⁴ Traemos a colación esta referencia biográfica por la pertinencia que tiene en la formulación de la identidad latina caribeña, como se lo propuso desarrollar Luis Rafael Sánchez en esta novela. De hecho, así nos lo presenta:

⁸⁴ Cf., Orquesta Billos---Billo Frómeta, el creador, en: Google, Internet.

Lo de él era cantar en primera persona singular. Aparecía en la del *Pasapoga* y uno intuía que el Mar Caribe lo ratificaba. Que marca el Caribe a sus mestizos favoritos con la impronta de un tajamiento elegante que suaviza la aspereza de algún rasgo. Los calores errantes del Caribe nuestro conturban el instinto en cuanto la *Billo's Caracas Boys* preludiaba el bolero *Palabras de mujer* (40).

Los detalles que afloran en esta cita nos dicen lo incisivo que es el autor en el develamiento de las formas y razones de ser del caribeño. La ratificación del cantante como sello indeleble de El Caribe es una reafirmación de la identidad. El mestizo caribeño no es sólo dolor vulgar, miseria y pena. También hay elegancia en sus gestos cuando se equilibran la fuerza de la pasión y la ternura; cuando afloran sus emociones “en cuanto la *Billo's Caracas Boys* preludiaba el bolero *Palabras de mujer*”.

Son dos cuestiones significativas: el erotismo y la sensualidad, las que queremos destacar en este momento. “Los calores errantes del Caribe” los llama el narrador reiterativamente, que “conturban el instinto”. La comunicación se establece entre hombres y mujeres abrazados en una sola emoción y un solo sentimiento; en un solo deseo que propicia el bolero. En este sentido la orquesta es vital en el desarrollo de la identidad cultural de la región caribeña. Es quizá por esa razón que la voz dramática no deja de ser irónica cuando señala:

Nada de declamar que el bolero anterior lo dediqué a mi Abuelito porque una tarde estival me llevó a ver *El Mago de Oz*. Nada de declamar que el bolero posterior lo dedico a una Tití que me tontoneó con merengadas cuando yo estaba de pañal y sarampión. Nada de humillarnos con la explicación de un bolero de letra cristalina como si fuéramos público imbécil. Nada de luminotecnia cegadora que él no era el *Fantasma de la Opera*. Nada de pantalón ceñido y chaquetilla de torero que él no era uno de los hermanos Girón. Nada de contorsiones que él no era acróbata (40).

La ironía tiene aquí un sentido lúdico. Se destacan la virilidad y la noción de “macho” en contraste con la actuación de otros cantantes de la misma época. A Daniel Santos le bastaban su voz y su autenticidad y su magnetismo tropical para ensalzar el corazón de todo caribeño que se precie de serlo. Frente a un bolero, especialmente si está vocalizado por Daniel Santos, no existe caribeño legítimo, sin poses ni sentimientos extraviados, que no sienta correr por todo su cuerpo la corriente que lo ata a la conciencia del trópico. La

identificación debe producirse inmediatamente. Esa es la razón por la cual “la explicación de un bolero” es una “humillación”. El bolero es cultura latino caribeña; hombres y mujeres lo cargan dentro de sí, como se lleva una flor tatuada sobre la piel de la memoria.

TERRAZA BAR ATARAZANA

La identidad se pone de manifiesto cuando Persio Almonte alude orgulosamente al negro de su piel y a su origen dominicano. Su expresión: “Negro desde que me acuerdo”, tiene una significación histórica, política y social. La intención es exponer de manera “real” y convincente la conciencia que él tiene de su propio origen y de sus raíces culturales. Almonte se declara:

Dominicano de pura cepa. Nacido, criado, enamorado, casado y enviudado en Santo Domingo. Los Almonte estamos repartidos por todo el territorio de Quisqueya. Hay un Almonte en la frontera con Haití, hay uno en Jimaní que es la cuna del hambre. Mucho Almonte se da por Samaná. Por Puerto Plata hay un puñado. Y aquí en Santo Domingo de Guzmán ni se diga (55).

La expresión que da inicio a la cita precedente es una forma coloquial de referirse una persona al amor que tiene por su lugar de origen. Aquí se nota que por ninguna razón el hablante se ha preocupado, ha querido salir de su país con la intención de quedarse a vivir en otro lugar que no sea su lugar de origen. Toda su vida la ha pasado en Santo Domingo, donde nació, creció y tuvo su descendencia. El, como muchos otros, era “gente sedentaria, que se enorgullecía de no haber embarcado jamás hacia país alguno” (67). Esa pequeña historia personal la cuenta con profundo y sano orgullo. La noción de arraigo es sumamente poderosa aquí. Los Almonte parecen reproducirse de manera silvestre; están regados como semillas a lo largo y ancho del país. Los Almonte parecen una raza que muy bien pudiera ser un emblema en el mismo sentido que una flor, un árbol o un ave advienen símbolos genuinos de la nación. No ocurre con ellos lo que observamos en algunos personajes del famoso cuento *La guagua aérea*, que viven con un pie en el país natal y con el otro en el Norte, revelando una profunda crisis de desarraigo y conflictos de identidad.

Como ya lo señalábamos líneas atrás, la voz narrativa asume su identidad racial sin ningún complejo. Así mismo, su relato sobre la diversidad e hibridez del dominicano es importante en este sentido. En ese aspecto es irónicamente directo; no vacila en afirmar que “Mayormente los Almonte somos negros. Hay Almontes blancos no lo niego. Eso sí. Blancos dominicanos que tienen el negro detrás de la oreja” (55). El escritor es reiterativo en esto de reafirmar su punto de vista ideológico y en su intención de propiciar una visión latina, caribeña, mestiza, híbrida, integradora de la identidad. Así como en Puerto Rico “el que no tiene dinga tiene mandinga”, en Santo Domingo y en Caracas vemos personajes que no escapan de estas características definidoras de sus raíces culturales. En el caso venezolano, lo veremos en la tercera parte de la novela. Marisela es un ejemplo claro de esto.

La relación entre los sujetos y las comunidades constituye un factor importante en la construcción de las fábulas de identidad.⁸⁵ Así lo veremos en relación con la raza, las naciones y las culturas aludidas en el texto que cito a continuación:

Además de estudiar el público del tipo sé decir por qué gusta y a quién, por qué a un blanco alemanizante del Cono Sur el tipo le puede parecer chocante, plebeyísimo. La bullanga explosiva, pregonada, riente, no es cosa de blancos. A menos que el blanco sea del Caribe o de las Antillas. Y si es blanco caribeño o de las Antillas tiene algo de dinga o de mandinga, de carabalí o de hotentote. La bullanga de los blancos es soporífera. La tristeza patrulla la bullanga de los blancos. ¿No has notado que los blancos la cagan, a la entrada o a la salida, con su jodía tristeza? Pero, como son blancos pero no son pendejos, le han inventado profundidad a su tristeza. La han infatuado con sentido trágico (60).

Como podemos observar, lo grotesco y lo soez hacen honor a la intención estética del autor. La noción de identidad también se articula de manera sarcástica, problemática y conflictiva entre dos culturas, y por ende, dos actitudes ante la vida. En ello incide de manera determinante el carácter y la idiosincrasia de cada uno de los pueblos aludidos. El mítico, polémico y subversivo Daniel Santos es la fuente de la discordia. ¿Por qué el

⁸⁵ La fábula de identidad es, por supuesto, una ficción sobre la relación entre los sujetos y las comunidades; define ---y esencializa--- razas, naciones, géneros, clases, culturas; se articula en relación con algún poder, toma la forma de un díptico y establece un pacto. Está enunciada entre dos yoes o voces (se dice que es una matriz de doble entrada); funciona casi siempre como aparato de distribución de diferencias y determina integraciones, exclusiones y subjetividades. Josefina Ludmer, “Política y literatura: una fábula de identidad”, en: *Nuevo texto crítico*. Vol. II. Nos. 14-15. Julio 1994 a Junio 1995. Pág. 89.

personaje no es del agrado de un blanco alemanizante del Cono Sur?, es una pregunta provocadora. La respuesta coadyuva a la reivindicación de la cultura caribeña y antillana; a la festividad de hombres y mujeres de esta región, a su modalidad bullanguera, explosiva y gozosa:

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. El blanco tacha de expresión mediocre y merma del carácter el desparpajo coloquial del caribeño. Además, a diferencia del blanco y su culpa por la gratificación sexual, ni el negro ni el mulato ni el caribeño se niegan la higiene de un pingazo a la hora que sea (60).

Esta comparación es por demás elocuente en cuanto a la cultura y la identidad de los pueblos latino caribeños y antillanos. La manera como hombres y mujeres enfrentan la vida, aun en los momentos más trágicos y difíciles, marca la diferencia con el “blanco”. La vida en las zonas del Caribe está determinada por los placeres, lo cual se traduce, en la propuesta ideológica del escritor, en una forma auténtica de enfrentar las penas y de sobrellevar las adversidades. Esta ha sido una constante de su pensamiento, el cual se traduce en una forma expresiva de alto sentido escatológico y grotesco.

La fabulación de la identidad que señalamos líneas más arriba, la vemos en el contexto de la ciudad de Nueva York, lugar donde habitan muchos puertorriqueños que abandonaron su tierra natal con el fin de lograr mejoras en sus formas de vida. El testimonio viene dado por “*Guango Orta en un tren subterráneo de la Séptima con dirección Uptown*” (61). Se refiere precisamente a las situaciones que viven los puertorriqueños en esa ciudad; a la forma como son percibidos por los americanos, y también a las maneras como sobreviven en la gran ciudad a los embates de la discriminación:

Repárate en la pupila, envidiosamente azul, del gringo que se jamaquea bajo el anuncio de Raúl Juliá en *Three Penny Opera*. Me ve hablándole a tu grabadora y piensa *Los puertorriqueños se quedaron con Nueva York*. No lo piensa en el idioma de Cervantes. Lo piensa en el idioma de despreciarnos *Shit, damn spiks are everywhere these days*. Ve que soy un jodedor de la vida y le jode. Ve que el

bigotón negrísimo lo combino con el cuero negrísimo y le jode. Ve que existo sin complejos y le jode (61).

En principio podemos apreciar en las palabras que anteceden un choque cultural que apunta fundamentalmente hacia el conflicto racial. La “pupila azul” establece una categoría humana totalmente diferente a la del personaje que hace la calificación. El mensaje que emite la mirada tiene una lógica que trasciende la simple clasificación del color. Es una pupila que indaga y enjuicia categóricamente al “otro”, quien “invade el espacio que le pertenece. Esa es la lectura que hace el puertorriqueño de los ojos que lo escrutan, del azul que habla y dice *“Los puertorriqueños se quedaron con Nueva York”*. Pero la mirada también tiene la cualidad de ser envidiosa, lo cual le otorga un soporte ideológico más determinante al discurso, y le permite a la voz narrativa desplegar su visión de la problemática que se oculta detrás de los puertorriqueños “muertos de hambre que emigran a la América opulenta a buscar el aire propio y la comida” (62).

La finalidad ideológica también se establece mediante la comparación entre el lenguaje de Cervantes y el de la dominación y del poder; “el idioma de despreciarnos” que es el inglés. Pero más allá de estos detalles tenemos que el rescate de los valores auténticos, lo que determina la idiosincrasia y la identidad del puertorriqueño, es precisamente lo que más diferencia a las dos culturas antagónicas, y lo que más irrita y no tolera el gringo: la capacidad de goce, de placer, de fiesta, y de algún modo también el sentido de libertad que caracteriza al caribeño, que no se amilana frente a las adversidades. La mirada con que el gringo ve al puertorriqueño no tolera ni el color de su piel ni su espíritu “jodedor”, ni su capacidad de andar por el mundo sin complejos. En otras palabras, todo cuanto define la cultura y la manera de ser de este país caribeño.

LOS RIESGOS DE LA ADIVINACION

En el capítulo anterior se construyó el mito de Daniel Santos. Se pusieron en escena narrativa un conjunto de hechos y acontecimientos relacionados con su vida bohemia, y otros aspectos de su personalidad que lo convirtieron en un ícono de la cultura latina y

caribeña. No se trató de hacerle una biografía al personaje, porque “fácil es reducir una existencia a biografía” (76). Por el contrario, el escritor usó del testimonio, de la memoria de todos quienes conocieron al ídolo, para recrear su personalidad carismática, su pasión por la música y por las mujeres, y para dar cuenta de sus andanzas por el mundo bajo, periférico, plebeyo.

En la segunda parte de la novela: *Vivir en varón*, la intención primaria apunta hacia lo opuesto; se plantea como propósito narrativo “desarmar” el mito que previamente se construyó. El ludismo de la fabulación y la filigrana del lenguaje se vuelcan hacia vertientes que no habían sido holladas todavía:

Desarmar un mito es más complejo que anestesiar un pez, operarlo y extraerle las tres letras. Desarmar un mito que no es griego ni romano ni se le apresa la figuración en las musgosas estatuas del jardín, en el busto oficinario, en las gárgolas del caño y de la fuente. Que los mitos con que los hombres aluzan los pasadizos de su pasado son vastedad. Le digo Poseidón despatarrado y los testículos velados por la cola de una ondina. Le digo Narciso en un ojo de agua, las hojas junto al ojo enojándolo, el enojo equivocándolo. Le digo Eros erogenándose. Mito cimarrón de Daniel Santos que, por complejo, acompleja desarmar. Mito raso y sato, populachero y al natural. Mito que se afianza de boca en boca (73).

El juego malabar con las palabras es capaz de sugerir que realizarle un acto quirúrgico a un pez, sería más fácil que “desarmar” un mito. Obviamente la noción de mito en este contexto sufre profundas alteraciones. Aquí se trata de manera lúdica a nuestro mito paródico Daniel Santos; contemporáneo “mito cimarrón, populachero y al natural”. Nuestro y de nuestra modernidad caribeña, que por “compleja, acompleja desarmar”. Mito, “sospechoso” como todos, este no es una excepción.⁸⁶ Son muchas las cosas que se tejen en torno a su vida que lo afianzan como un mito, pero antiheroico, paródico, que al desarmarlo, paradójicamente, lo que se hace es incrementar su gloria y alabar sus correrías por el bajo mundo de la prostitución y lo soez. La empresa no se plantea como

⁸⁶ Todos los mitos son sospechosos, y este no es la excepción. Sánchez no lo articula para que lo admiremos, sino para que nos reconozcamos en él, y admiremos, eso sí, la persistencia de esa energía por sobre los desmanes criticables de la vida que le da aliento. Rubén Ríos Avila, “La importancia de llamarse Daniel Santos”, en: *El Mundo. Puerto Rico Ilustrado*. Puerto Rico, domingo 30 de octubre de 1988.

una cosa sencilla. Por esa razón es necesario y lógico abordarlo “afectuosamente, con el contrapunto de los boleros que en su garganta hallan los ribetes de la forma ideal” (76).

Lo étnico, el lenguaje, el espacio: la ciudad, los puertos, las islas, el mar, los ríos, bosques, lagos, etc., forman parte constitutiva de la identidad nacional. Igualmente: la flora y la fauna, la gastronomía, la música, la historia, y los valores culturales son determinantes a la hora de establecer el perfil y la idiosincrasia de una región determinada. Voy a referirme con especial atención al aspecto cultural, que se ajusta cabalmente a la personalidad del cantante de boleros Daniel Santos, y a la época; al momento histórico-social. No es casualidad que la propuesta de “desarmar un mito” pase por el rigor ético y estético de poner en escena narrativa no sólo la “modernidad” que levantan sus pasos a lo largo del camino, sino también la “modernidad” que se avecina como una avalancha, como un reto, y le exige a hombres y mujeres ponerse a tono con las nuevas circunstancias sociales. Por esa razón, probablemente, la base del discurso en esta etapa del relato, es “atreverse a todo” (76) ser audaz, asumir la vida y las circunstancias con valentía. Aun cuando esto se realice en el espacio soez de los cabarets y en los salones de billar, donde no puede faltar una vellonera, y donde la presencia del varón no contradiga sus cualidades fundamentales.

La dificultad, implícita en el relato, de lo que significó para Daniel Santos ascender y mantenerse en las alturas de la gloria en momentos en que América Latina era asediada por influencias musicales foráneas, implica apostar por el rescate de lo autóctono, significa abogar por los valores culturales de nuestras áreas caribeñas, por nuestra música. Así mismo, la permanente reiteración de hechos y situaciones que colindan con lo soez, con lo vulgar o de esencia marginal y plebeya, tiene como intención develar todo cuanto el discurso oficial no se atreve a poner en forma de relato; en otras palabras, todo aquello que considera de mal gusto. Frente a la modernidad de:

La juventud que concreta su revulsivo iniciático en la música de los ruidos inclementes; juventud roquera, juventud cocola, juventud Ankara y elvisera, juventud travoltana, jacksoniana y madonera. No obstante, desventajado en la competencia con la música estridenciosa, desventajado en la competencia con un *show* en que la canción secundaria y prepondera su coreografía, el cantar de Daniel Santos sobrevive a los opus en genio desgredado de los chicos de Liverpool;

sobrevive a la hiperhesthesia que Raphael tomó en préstamo trasatlántico de Bertha Singerman (77).

No existe en el texto que antecede ninguna animadversión contra los jóvenes que se abren paso en el mundo musical. Pero sí observamos un cuestionamiento a la penetración de las culturas foráneas en los espacios caribeños. Frente a los estilos musicales deformantes de la identidad nacional, la figura de Daniel Santos se presenta como muro de protección de nuestras raíces y nuestra ideosincrasia.⁸⁷ Ante los estilos y músicas “estridentes” donde la “canción secundaria”, sustentados por la tecnología y donde “prepondera la coreografía”, y las contorciones del pubis de los cantantes, el caribeño Daniel Santos “sobrevive a cuanto cantar salió loco de contento con su cargamento hacia la vapuleada modernidad” (77).

En la noción de modernidad precisamente es donde se centran las cualidades y valores que se destacan de Daniel Santos; en su capacidad de “*atreverse a todo*”, de ser audaz, sin miedo a nada. “Atreverse”, como única manera de romper con los códigos establecidos y de superar los límites que se les imponen a los seres humanos. Aquí nos detendremos a ver cómo este asunto tan complejo llamado “modernidad”, se pone en escena narrativa a partir de la vida y la personalidad barriobajeras de Daniel Santos.

YO SOY, AUNQUE NO QUIERA. ESCLAVO DE SUS BESOS

Una radiografía del barrio pone en escena aspectos característicos de la cultura marginal y orillera. Tal como es la propuesta estética del autor, lo soez y lo vulgar son signos que no se apartan de la pobreza.⁸⁸ Radiografiar el barrio es transitar su laberinto de asfalto y hurgar en la psicología de hombres, mujeres, niños y adolescentes que luchan y

⁸⁷ Pienso que la literatura puertorriqueña puede operar como muro de contención a la insoportable vulgaridad del asimilismo. Luis Rafael Sánchez, en: “Los motivos del lobo”, en: *Ibid.*

⁸⁸ Siempre he tenido lo soez como una provocación, que lo soez halla su dinámica expresiva en un medio social determinado y en una circunstancia histórica particular. “*Reapropiaciones: Cultura y Nueva Escritura en Puerto Rico*. Entrevista de Julio Ortega a Luis Rafael Sánchez. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Río Piedras, Puerto Rico: 1991.

desgarran sus vidas en la batalla con la miseria. Radiografiar el barrio es dar cuenta del hacinamiento, de la solidaridad, del amor y de las terribles pasiones que se gestan en los espacios de las casas humildes, generalmente compartidas por múltiples personas de diferentes edades. Es relatar las conductas y las formas como se desarrolla la existencia de muchos seres que viven en estado de completa inasistencia social en las zonas periféricas de ciudades no sólo puertorriqueñas, sino de toda una amplia área geográfica latino americana:

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. Atraverse en público y atraverse en un rincón del alma. La barriada que mixtura la pobreza y la miseria amadrina la procacidad del cuerpo, los tempranos desórdenes. En la barriada las casas son chiquitas y las familias son grandes. En la barriada la familia es un familión. De cualquier maya sale un hermano. De cualquier tarde se baja un primo llegado del campo a quedarse en la casita, menos que chiquita, en lo que busca y encuentra trabajo. El día que nadie lo recuerda aparece un tío materno que se separó de la doña y no quiere rodar por ahí. ¿Qué se le va hacer? El infundio de que donde comen dos comen tres es un dogma entre los pobres. ¿Qué se le va hacer? Los pobres son solidarios. La sangre obliga más entre los pobres (82).

La marginalidad y la pobreza aparecen en escena narrativa como condiciones propias del mundo latino-caribeño. Eso acarrea, consecuentemente, según la ideología del autor, un estado de conciencia y respuestas del colectivo acordes con esas mismas condiciones sociales que lo alimentan. La filosofía primaria que el individuo esgrime en su hábitat marginal, es la de estar en alerta defensiva, lo cual implica “atreverse a todo”, como lo ejemplifica Daniel Santos. “Atraverse” a subvertir los tabúes y convencionalismos establecidos por el sistema prevaleciente. “Atraverse” pasa por asumir posturas radicales en lo público, así como también en las cuestiones del corazón; en las cuestiones del amor y del deseo.

Los ambientes donde la miseria y la pobreza tienen su cuna, son espacios propicios para alimentar lujurias, bajas pasiones y apetitos carnales. Son lugares donde se incentivan “tempranos desórdenes”. De ahí que las casas de habitación, concebidas como espacios para el abono de las solidaridades y los afectos de la “familia nuclear”, concepto muy arraigado en la mentalidad del latino y del caribeño, quedan pequeñas para albergar

a cuantos tíos y primos llegan del interior del país. Los hogares se convierten, según la propuesta estética del autor, en lugares hacinados, propensos para la procacidad y lo soez.

Tanto en el barrio como en la casa el concepto de solidaridad tiene un altísimo sentido moral y ético. Parece un código de conducta sellado por la conseja según la cual “donde comen dos comen tres”. La cultura del barrio, y del pobre, y del marginal de las áreas del Caribe y de América Latina, está marcada por una sólida noción de hermandad y de apoyo mutuo. La vida paupérrima que se experimenta en estos “familiones” está marcada por la escasez, el hambre, la miseria, el caos y la incertidumbre. La situación podemos pararla en la cita que sigue. Aunque de tono carnavalesco, parece una tragedia dantesca:

Aunque el revoloteo de las hermanas y los hermanos de cuanto tamaño hizo Dios gente, el entra y sale del Primo y del Tío que se arrimaron, el reparto del café que efectúa la Mai de siete de la mañana a siete de la noche, el Pai pendiente de un chivo o una chiripa, la gata pariendo nuevamente, la congestión de los usuarios frente a la letrina, terminan por agobiar, terminan por empujar a los consuelos. El consuelo de un varón completo de quince, dieciséis, diecisiete años, es desandar la calle, aparcarse en la esquina caliente, confidenciar bajo la luz de los postes las primeras entregas del semen. El consuelo de un varón completo de quince, dieciséis, diecisiete años, es fumar cigarro o pasto, pasarse las horas en los billares, ofrendarle sumisiones a la vellonera (82).

La pobreza y las mínimas condiciones higiénicas en que subsisten, no constituyen obstáculo alguno. No valen los hacinamientos para ejercitar la discreción. Por el contrario, se convierte en una fuerza poderosa para incentivar la concepción indiscriminada de hijos. De allí el “revoloteo de las hermanas y los hermanos de cuanto tamaño hizo Dios gente”. La escena que antecede está marcada por un color grotesco, por lo soez. Podemos observar una vez más la crudeza de la cultura en los barrios marginales, y la idiosincrasia bajo la cual orientan sus vidas los pobres. Asimismo, la noción de “consuelo” como escape, como salida, es una respuesta cultural al problema antes descrito. El “consuelo” está asociado con la cultura de lo bajo, lo soez, marginal y orillero. En el joven está vinculado con lo banal, lo inútil, lo superficial e improductivo. Su mayor “consuelo” es “revolcarse con cualquier cuerpo de mujer parecido al mundo en actitud de entrega” (82). Esa sería, simbólicamente hablando, una acción victoriosa frente a los desmanes de la miseria. En este mismo orden, el “consuelo” del varón está

alimentado por una madre de mentalidad machista, como se puede deducir cuando ella afirma: *La que tenga hija señorita que la amarre. Que mi cachorro está suelto por la calle*” (83). Con lo cual quiere significar que él no tendría ninguna responsabilidad si alguna señorita respondiera químicamente a los deseos y a las exigencias eróticas del muchacho.

A partir de este discurso sociocultural, donde se rompen todos los paradigmas y los valores establecidos por la sociedad, donde se esgrime la violencia y se exponen códigos de conducta cuestionables, articulados con un lenguaje soez, se elabora, en torno a la figura mítica de Daniel Santos, toda una poética acerca de su modernidad caribeña. Y por ende también de la modernidad de la escritura que lo construye y lo desarma. Esta noción de modernidad atribuida a Daniel Santos, está “inevitablemente” sustentada sobre la base de su propia audacia y sobre la toma de sus propias decisiones y riesgos. Para lograrlo, como debe hacerlo cualquier joven criado “en el fondo del caldero urbano”, él debió “adueñarse de los códigos de la barriada, admitirse algún consuelo” (84). En otras palabras, se trata de una existencia marcada por lo soez que se encuentra en los bajos fondos. Además, su modernidad implica no afanarse mucho con las urgencias de la vida. Un poquito de “Jodienda” junto con la irreverencia y el espíritu transgresor se suman a la estética (91).

La transgresión como norma de vida avala la condición moderna de Daniel Santos. Igual avala la poética que construye la novela. “Atreverse a todo” es lo que hace Daniel Santos. También Luis Rafael Sánchez se atreve, audazmente, a transgredir todos los géneros literarios y todas las formas del bien decir, del lenguaje, para construir la estética de lo soez como se lo ha propuesto. Es por ello que cede la palabra a otros y otras para que digan todo cuanto saben del cantante. El escritor, implícito en la fabulación, lo que hace es transcribir lo que esas personas le están dictando. Por momentos se dirige muy afable al lector, confidencialmente, caribeñamente podríamos agregar, con el fin de obtener su complicidad en torno a la escritura que acomete, involucrándolo en la narración y convirtiéndolo en un lector/escritor cómplice. Para convertirse en este “mito” moderno, como podemos observar a lo largo del “desarme”, Daniel Santos tuvo que desafiar la vida; darlo todo. “En su arte se infieren las gesticulaciones desgarradas del que rodó por ahí, del que se vio en la necesidad de ponerle banderillas a la vida” (85). Sobre

la política paradójica de su “buena mala fama”, se deshace el mito del personaje, cuyo “nombre se hizo famosísimo, predilecto, mítico, un nombre entre los hombres” (92).

El nombre es una patente que garantiza el talento y la fama. En su nombre: Daniel Santos, radica la esencia del “mito paródico” que se nombra. Es una marca incuestionable en el mundo del bolero y en los lugares del placer y la bohemia; en lo periférico, en el espacio soez de la prostitución. Nombrarlo es apuntar a su esencia, su mito: su poesía, su novela personal, su identidad. Allí radica la importancia de llamarse Daniel Santos: caribeño genuino, auténtico, original, plebeyo, mundano, vagabundo, sensual. Es decir, tocar todos los aspectos de su identidad y su sentir caribeño, lo cual está en perfecta concordancia con la poética de lo soez propuesta por el autor. Una estética que reivindica la cultura de la periferia, porque también ella merece una poética. Se propone a Daniel Santos en un polo paródico diametralmente opuesto al de Ernesto, el personaje de Oscar Wilde, quien “responde en todo a su nombre. Tu aspecto, tu presencia, denuncian que tu nombre es Ernesto. Tú eres la personificación de la lealtad y la seriedad, tal y como jamás la he hallado en mi vida. Es tonto que niegues que tu nombre es Ernesto.”⁸⁹ Daniel Santos también responde cabalmente a su nombre. “Su pinta de maldito seductor, el envoltorio de bohemio amanecido, el repertorio cancioneril que pronostica que sí habrá más penas y olvidos, la fama continental de mujeriego irresponsable” (84), son cosas que lo identifican cabalmente. De esta inversión paródica surge la interrogante lógica: “what is a name?”, para darle intensidad lúdica a la fabulación de la identidad y la cultura que se esconden detrás del nombre.⁹⁰ “El nombre salva de la noche inaugural. Lo que es, lo que aspira ser, empieza por nombrarse aunque, nombrado, acabe por callarse” (93). Si el origen, la procedencia social, el nacimiento, están asociados con la noche oscura del alma, con la miseria y la pobreza, con lo soez y lo marginal, el nombre se construye como una tabla de salvación. Lo hacen mito de “todo un continente, sugestionado por una vida que pasó a ser epopeya del desarreglo” (95).

⁸⁹ El título de la novela de Luis Rafael Sánchez es revelador de la intertextualidad que presenta con la obra dramática de Oscar Wilde. El escritor caribeño, fiel a su poética de lo soez, invierte las elevadas cualidades personales de Ernesto y construye a Daniel Santos con todas las peculiaridades de su cultura caribeña. Cf., Oscar Wilde, *La importancia de llamarse Ernesto*. Traducción y prólogo de Monserrate Alfau. Editorial Porrúa, S.A., México: 1973.

⁹⁰ La respuesta a la interrogante “what is a name?” podríamos darla con los siguientes versos: “Los nombres no son nombres/No dicen lo que dicen/Yo he de decir lo que no dicen/Yo he de decir lo que dicen. Octavio Paz, “Entrada en materia”, en: *Salamandra*. Editorial Joaquín Mortiz, S.A., México: 1972.

Daniel Santos reivindica su modernidad por el espíritu desarraigado, por su desarreglo, su originalidad, y por las “virtudes” que lo construyen y lo desarman. En este sentido, la permanente alusión a su “naturaleza” barriobajera tiene como función legitimarlo cada vez más como el hombre caribeño que ES. Esa legitimación adquiere resonancia en la reiteración poética: “como un jazmín es un jazmín es un jazmín, crezca a la cañona y por la libre de una lata mohosa de galletas *keebler* o crezca en un invernadero” (96).

Como podemos intuir, la intención ideológica en este discurso apunta hacia el reflejo de matices poéticos que dan veracidad a una condición social. Confirma a su vez la autenticidad de un espíritu y su arraigo a la tierra de los orígenes. Se consolida la legitimidad de Daniel Santos. Nada puede quitarle su valor intrínseco, la sustancia imborrable de su naturaleza. Compararlo con las ardientes y feroces regiones tropicales del Caribe y América Latina, fortalece la idiosincrasia de la región y la noción de identidad que se reivindica en el discurso narrativo:

Como un chubasco inesperadamente colado entre afanosos soles antillanos es un chubasco inesperadamente colado entre afanosos soles antillanos es un chubasco inesperadamente colado entre afanosos soles antillanos y no lo detiene ni el ruego *Santa Clara, aclara* ni el vudú más facultado. Como el crepúsculo que se regodea en la caudalosa impaciencia del Caribe es el crepúsculo que se regodea en la caudalosa impaciencia del Caribe es el crepúsculo que se regodea en la impaciencia del Caribe aunque lo dentelle la tintorera que se comió al abogado de la Central Guánica. Como la noche tropical y abundante que liban las estrellas es la noche tropical y abundante que liban las estrellas y no la enflaquece ni la diana con que la atemoriza el lucero del alba. Como la garúa que agrisa Lima, como la niebla auroral que afantasma el pueblito dominicano de Constanza, como el delicado sirimiri de Bogotá son naturaleza que se eterniza cuando se renueva, son naturaleza que se eterniza cuando se renueva, son naturaleza que se renueva cuando se reitera, así Daniel Santos es Daniel Santos es Daniel Santos es Daniel Santos como estribillo el managüense que lo vio y lo aclamó desde la oscuridad sonriente de un cine de barrio, un cine meaíto (96-97).

Traemos a colación esta extensa cita porque nos viene a la memoria la cebolla, a la cual se le quita una capa tras otra y siempre será una cebolla. También nos recuerda la cajita china, que al abrirse contiene dentro de ella otra cajita o figura idéntica a la anterior, que al abrirse contiene dentro de ella otra parecida, y así sucesivamente. De igual modo: sorprendente, recurrente, reiterativo, telúrico, es el efecto que desata la

personalidad del Inquieto Anacobero Daniel Santos. Mas la recurrencia que se expresa a través del lenguaje, y se manifiesta en la constante “garúa que agrisa Lima”, o la “niebla auroral de Constanza, o el “sirimiri de Bogotá”, le dan un sentido integrador a la geografía de la región Latinoamericana y caribeña. Al mismo tiempo impregnan al personaje con un telurismo enriquecedor de la identidad local. Metafóricamente, Daniel Santos se nos expresa como “naturaleza” en constante renovación. Como natura, él también es reiterativo en sus actos. Como la naturaleza él es igualmente libre. Sin embargo, esa reiteración poética que coincide en tan hermosos paisajes, tendrá de pronto un final soez: “un cine meaito del barrio”. Y es lógico que así sea.

LA FIESTA DEL PLACER Y DEL AMOR

La música popular tiene su origen en el barrio, en los arrabales de América Latina y el Caribe. Sale de allí como una crónica de la vida cotidiana, para dar a conocer al mundo las tragedias y desesperanzas que experimentan los habitantes del abandono, la desilusión, la miseria y el hambre. En general músicos y cantantes son de extracción popular. Ese origen plebeyo del bolero y de la guaracha viene impuesto de una dimensión cultural y social profunda; está imbuida de “*La herencia sonora del sonero Orfeo.*” “La América amarga, la América descalza, la América en español que idolatra a Daniel Santos es órfica hasta la temeridad” (102). Así esta música es determinante en la constitución de la identidad del continente suramericano. Está íntimamente asociada con el erotismo. Es incitadora del placer, liberadora de angustias y las penas del alma. Es deleite para los espíritus que se abrazan en las noches de amor y/o dolor. Se expresa de diferentes modos en la geografía caribeña:

(Amame en bolero. En el bolero que me deja abecedarte. El bolero que demanda el beso devorador de los ombligos. Amame en plena. En la plena que devasta el plenilunio. La plena con que te ardo plenamente. Amame en guaracha, En la guaracha que nos menea los intintos. La guaracha que te presta mis apremios para que los memorices. Amame en tango. En el malévolo tango que me aprieta a tu mejilla. Amame en *El día que me quieras*)” (102).

Cada una de las formas musicales expresadas aquí corresponde a una región determinada de nuestra “América descalza”. La intención del autor es poner en escena la manera como inciden en la conducta de hombres y mujeres; en su sentido del placer y su erotismo, las distintas manifestaciones musicales que coadyuvan en la construcción de sus identidades. Cada una de ellas responde a la realidad cultural de un país determinado, pero están atravesadas por un sentido de integración latinoamericanista. El bolero es universal en el ámbito Latino-caribeño.⁹¹ Y el tango. ¿Quién no se ha sentido atrapado por la voz de Carlos Gardel? ¿Y la plena cubana? ¡Esa melodía que brota del corazón de un cantante en las cálidas noches tropicales! Toda esa música está impregnada de eros elemental. En ella asienta la identidad sus raíces profundas. Por esa razón, quizá, Luis Rafael Sánchez coloca esa “reflexión” ---como una síntesis--- entre paréntesis. Para destacarla y llamar la atención sobre su contenido erótico; asociado a la idiosincrasia y a la cultura de la América mestiza, la América en español, la América descalza. Orfica como es la cultura caribeña, está atravesada por el placer que proporciona eros. Orfica la América mestiza, el bolero y la guaracha son símbolos de su identidad.⁹²

Como hemos podido observar a lo largo de estas reflexiones, la idea de “desarmar” el mito Daniel Santos pasa por desarmar, igualmente, la cultura caribeña y Latinoamericana. En una perfecta dialéctica entre la vida del personaje y la puesta en escena de las costumbres y hábitos de la región, se establece la identidad de los pueblos. Atendiendo siempre los aspectos más sórdidos, soeces, de hombres y mujeres en su cotidiana coexistencia en los barrios marginales. Allí precisamente donde nace la música popular.

Luis Rafael Sánchez se aboca en este propósito a “estigmatizar” la bohemia del personaje. Mas es una estigmatización falaz, pues en lugar de deshonar al patriarca Daniel Santos, lo que hace es alimentar el mito que lo construye:

⁹¹ El bolero es el único producto cultural que ha sobrepasado nuestras balcánicas fronteras. Y este lenguaje propio es el único que nos ha expresado, con júbilo, rabia y ensoñación. Juan Gustavo Cobo Borda, “¿Qué quiere decir te quiero?, o una aproximación lírico-fenomenológica al bolero”, en: *La otra literatura Latinoamericana*. El Ancora Editores, Bogotá, Colombia: 1982.

⁹² El bolero aparece como reencuentro con nuestra identidad, como una especie de viaje exploratorio en la búsqueda de nuestros demonios interiores, porque, en verdad, el bolero es una forma cultural sedimentaria que en el andar del tiempo, oscila entre momentos de desfachada aparición y momentos de permanente latencia. Luis Antonio Bigott, *Historia del bolero cubano (1883-1950)*. Prólogo de Leonardo Acosta. Caracas, Venezuela: 1993. Pág. 15.

Escuchar al patriarca Daniel Santos es escuchar a un fundador de la bohemia en que se consuela media población de la América órfica. Bohemia que derrocha la vida. Bohemia que castiga la vida. Bohemia que desobedece el catecismo hipócrita de las buenas conciencias. Bohemia enfurecida con la desigualdad. Bohemia que es el credo de descreer. (106)

La bohemia es una protesta, un acto de rebeldía de la población contra la desigualdad y el desamparo existentes entre los ciudadanos. Es una forma de resistencia contra las injusticias. Más que “desarmar” el mito y colocarlo en un extremo de la sociedad como un *outsider*, su holgazanería, paradójicamente, se exalta como una respuesta a las condiciones que mantienen a hombres y mujeres en situaciones de miseria y pena. La bohemia es una forma de equilibrar las angustias no sólo sentimentales, sino también políticas. La holgazanería es el “consuelo” que se dan hombres y mujeres para sobrellevar el reto sofocante de la vida marginal. La bohemia es una reacción contra la desesperanza que provoca la “hipocresía” de los que detentan el poder político, social y económico. Se trata de una actitud existencial que conduce al derroche de la vida, al castigo de la vida “en el bayú”, donde se degrada la existencia. Porque: “La bohemia es, también, la oscura dicha de cultivar las flores de la derrota, la abolición de la sonrisa de agradar. La bohemia es, también, el desprecio por quien no se asume” (108). La bohemia se desarrolla entre el bien y el mal. Simbolizando la destrucción de la vida, también es una manera de enfrentar las desdichas de la pobreza, y de distanciarse de quienes no asumen su identidad social. Esa es, también, la respuesta que Daniel Santos da al envilecimiento que los distintos regímenes dictatoriales ocasionan a la sociedad latinoamericana y caribeña. La evasión mediante la bohemia fue la manera como se podía resistirle a las dictaduras; con “humor transgresor”, la risa y el “relajo”. La bohemia, con su lenguaje excrementicio y soez, se constituye en un acto insurreccional contra “la solemnidad fingida” (109).

Las dictaduras militares fueron el pan nuestro de cada día en Latinoamérica y el Caribe durante el siglo XX. Dominaron nuestra identidad e idiosincrasia. Constituyeron una forma de gobernar que trajo como consecuencia la represión, la desolación y la muerte. Ocasionaron la desaparición de vidas inocentes, de padres de familia, de

estudiantes y opositores. En esta novela que nos ocupa, donde predominan los asuntos que tienen que ver con la identidad y las cuestiones culturales que definen a nuestros pueblos, el autor desarrolla este aspecto tan importante de la política contemporánea. Los generales: Anastasio Somoza, Fulgencio Batista, Alfredo Stroessner, Rafael Leonidas Trujillo Molina, Marcos Pérez Jiménez, Augusto Pinochet y Jorge Videla, conforman un abanico que abarca toda el área geográfica donde ellos impusieron sus regímenes de terror y muerte. Esas son las mismas regiones donde Daniel Santos ejerció su “Jodienda” con la finalidad de contrarrestar las penas de:

Los hijos, los nietos, los bisnietos de quienes se pudren en las tumbas sin nombre; los hijos, los nietos, los bisnietos de los fusilados y los desaparecidos; los hijos, los nietos, los bisnietos de las dictaduras que reducen a puré cremoso los cojones de la disidencia. (110)

El terror impuesto por las dictaduras en Latino América y el Caribe, le da motivos al escritor para utilizar aquí un lenguaje soez. En su verbo, incendiario y crudo, percibimos una honda amargura. Sus palabras son dardos venenosos, que brotan de lo más profundo, para denunciar la desolación y la tragedia creadas por los generales en la vida de los ciudadanos. Frente al terror de los gobernantes, “¿Procedía o no vellonear los discos de Daniel Santos el Bohemio, Daniel Santos el Jodador, Daniel Santos el Desobediente? ¿Procedía o no que la bohemia latinoamericana se avecindara en la Jodienda con mayúscula? ¿Procedía o no que la bohemia latinoamericana instrumentara su consuelo con los filos más cortantes de la lengua española?”. (110)

La expresión “filos más cortantes” es una metáfora que alude a las palabras soeces, las palabras de la plebeyez y la vulgaridad con que la bohemia expresa su irritación por las políticas de los regímenes dictatoriales. Es la instrumentación de un discurso que ante la arremetida de la muerte, fuese capaz de expresar su solidaridad con los desposeídos. Es un arrebato contra la desolación, un “consuelo” de hombres y mujeres afectados por la violencia de los generales. Parece inocuo, pero la “Jodienda” tiene un sentido político e ideológico, la “Desobediencia” igual. La lengua española es “rescatada de los momios que la cadaverizan por la canción que halla nidal en la bohemia; canción de la América descalza, la América amarga, que distrae del vértigo que es, por acá, la historia” (111).

Sin duda alguna, el cuestionamiento a la realidad política es evidente. Ante los hechos nefastos de la historia política y social en América Latina y el Caribe, las canciones que salen de las velloneras cantadas por Daniel Santos, son ungüentos para el espíritu y bálsamos para el alma. La música del “tótem” sirve para olvidar la grotesca pesadilla social impuesta sobre la población. Sirve para disipar las angustias causadas por los desmanes de la política. Durante las dictaduras que azotaron a la América Latina y el Caribe, la música se convierte en vehículo de escape.

LA ORTODOXIA DE VIVIR EN VARON.

El crecimiento y desarrollo urbanístico que se produce en las ciudades latinoamericanas y caribeñas a partir de los años 30 del siglo XX, trae consigo profundas transformaciones en la vida y costumbres de los ciudadanos. Las movilizaciones sociales, en el sentido de búsqueda de mejores condiciones de vida, estarán en el orden del día. Quizá las consecuencias más notables de esas transformaciones culturales y económicas sean: el antagonismo y la discordia, crecientes entre las distintas clases sociales. Frente a la “clase del medio medio ahogada”, existe “una clase de abajo ahoga por completo” (117). Es decir, la clase marginal no tiene oportunidades de ascenso y económico. Por esa razón, en la ficción que nos ocupa, se ha creado el mito, el “sueño público” Daniel Santos, quien también fue un hijo de la pobreza.

La inmensa brecha que se produce entre los que poseen bienes de fortuna y los que nada tienen, genera en éstos resentimientos profundos, y una total indiferencia de los ricos hacia ellos. Estos hechos de las sociedades en desarrollo están tratados en la novela, y merecerían un estudio particular. Aquí sólo me propongo, siguiendo los objetivos pautados en este ensayo, reflexionar sobre los aspectos relacionados con la identidad y los hechos culturales que coadyuvan al fortalecimiento de la idiosincrasia del ser latinoamericano y caribeño; siguiendo, por supuesto, los postulados estéticos de los soez, tal y como los especificó Luis Rafael Sánchez en su teoría estética.

En este sentido, “vivir en varón” en la cultura de Daniel Santos, tiene postulados característicos. A ellos se adscriben los “machos” que, como tal, siguen al ícono de la cultura de lo bajo y marginal. Ellos están determinados porque la “vellonera, el melodramón y las texturas del bolero y del tango, generan un esquema de causaciones y hábitos que, a la vez, generalizan la ortodoxia de vivir en varón” (117). Como podemos observar, lo que se expone choca violentamente con la cultura elegante, oficial y conservadora. El que “vive en varón” surge de las sombras de la vida para sobrevivirle dramáticamente a la miseria. El ocio es su divisa. Se mueve por caminos inciertos, por los espacios de la degradación; por las cantinas, las cebicherías llenas de moscas, por los billares, ubicados en las zonas pobladas de “bares cavernosos”.

En el lugar de las moscas, espacios para el cultivo de lo soez y la degradación humana, se ejerce la cultura del varón. Allí el bolero confirma su doble connotación. El despecho de la vida y la desesperanza no ocurren sólo por amor, sino también por la marginalidad y la pobreza en que vive el individuo. Eso los lleva a poner su fe y sus ilusiones en el azar, como es el caso grotesco de Tisbe y Píramo en el drama: *La hiel nuestra de cada día*, o en las pulsiones sexuales y la prostitución, como sucede con Colombina en *Farsa de amor compradito*, y con Angela, en *Los ángeles se han fatigado*.

Frente a una derrota o pérdida en el azar, queda todavía la posibilidad de la “revancha”, para ganar. Aunque abundan los resentimientos y los dolores, el juego siempre brinda la posibilidad de una ganancia reivindicadora. En esos espacios la situación social incide positivamente en el espíritu solidario de sus miembros. Sin embargo, la miseria y el padecimiento se vuelven crónicos hasta lo soez y la abyección. Como decir que la cultura latinoamericana no evoluciona para bien de sus ciudadanos: “¡Ráfagas aislables éstas de la cultura latinoamericana de los treinta y los cuarenta y los cincuenta, los sesenta y los setenta también, los ochenta y los noventa desde el luego. Cultura latinoamericana de ayer, hoy. Y de mañana, parece” (122). La puesta en escena de los hechos culturales que marginalizan a hombres y mujeres en la sociedad, revelan una historia que por añeja parece no tener sanación.

El ocio del billar es símbolo de hombría. En el billar salen a floración las experiencias personales de los adolescentes que están en vías de hacerse hombres. Ahí se cuentan con lujo de detalles cómo fueron sus actos carnales de la víspera, sus experiencias amorosas,

y por supuesto, con el lenguaje más crudo y soez posible. Demostrar lo macho que es un individuo, aplica por la cantidad de hembras que ha tenido y los futuros enlaces que están a la espera. “El billar es el vaticano de la virilidad. El billar es la sede de la varonía dogmática, infalible, papal entonces” (122). Por esa razón, en Latinoamérica y el Caribe las mujeres no acuden a esos lugares. Justamente porque en ellos la vulgaridad y el discurso escatológico tienen sus más fecundas expresiones. Ahí ellas son la comidilla de hombres que ejecutan “la anarquía genital del machismo a todo tren” (123). En el billar se suman todos los vicios que alimentan al machismo. El ron y la cerveza, junto con la vellonera que contiene las canciones del ídolo, se ligan para fomentar la “anarquía genital”, los sueños y esperanzas de los derrotados sociales. La anarquía genital se apuntala en escena narrativa como un mal endémico:

La anarquía genital es hábito ancestral, error incorregido, vicio generalizado por la América Amarga, la América descalza, la América en español; hábito, error, vicio que tiene el foco epidémico, el bunker de estrategia, el Vaticano sacrosanto en el billar (123).

En este caso, la cultura del macho tiene una coloración nada positiva dentro del marco de la identidad a que nos referimos aquí. Igual ocurre con el billar, que en la América en español es un antro del vicio y la anarquía genital, de la chismografía y del ocio en general. El machismo se erige también en la cultura latinoamericana por el poder que ejerce el hombre sobre la mujer. En la época en que estamos ubicados, digamos a mediados del siglo XX, la mujer apenas tenía muy pocos derechos y reivindicaciones. Parecían seres de segundo nivel:

Machos que justifican los malos tratos a mujer. Machos dispuestos a partirle el bofe a la que no anda derechita. Machos dispuestos a romperle la crisma a la mujer que, un buen día, dice pío, dice jí. Machos que, previo a formalizar la petición de mano, quieren saber si hay himen. Machos que no establecen diferencia entre la delicadeza y la escabrosidad, entre el decir que regala y el que injuria (124).

Probablemente ninguna calificación del machismo podría estar mejor realizada que esta. Luis Rafael Sánchez cuestiona duramente esta práctica de la cultura regional.

Aunque no sea del agrado de muchos, así es el comportamiento de una buena parte del hombre caribeño y latinoamericano. El trato que se le dispensaba a la mujer en esta época distaba mucho qué decir. Ellas podían ser agredidas de una manera grotesca por sus machos compañeros. Por esa razón guardaban una distancia cautelosa y un mutismo prudencial al lado del hombre que las podía agredir bárbaramente a medida que crea una escena soez. La cita que antecede es de una gran ironía. La cultura de la pureza y la virginidad de la mujer es una cuestión que no se ha erradicado todavía. Esa es una cuestión que atraviesa toda esta geografía; “de tierra de fuego a Punta Gallinas, de Vieques a Pinar del Río, de Darién hasta vera cruz, de la Costa de los Mosquitos hasta el espinazo de los Andes” (125). De esta manera el machismo parece una de las peores lacras que padece la cultura latinoamericana y caribeña. De modo que vivir en varón es “apagar los resplandores de la historia de la hombría de bien” (129).

ROSTROS Y RITOS DE LA IDENTIDAD

Como hemos venido señalando a lo largo de estas reflexiones, la narrativa de Luis Rafael Sánchez está diseñada de acuerdo con los principios estéticos establecidos en el ensayo: *“Hacia una poética de lo soez”*. Es posible, como lo indicáramos en su momento, que todo se deba su origen social, a su procedencia humilde. A lo largo de su vida, en sus andanzas por Latinoamérica y el Caribe; en foros, entrevistas, charlas y conversaciones informales, hay unas palabras asertivas, constantes en su discurso, que aluden precisamente a su origen “plebeyo”. Es un dato autobiográfico al cual Luis Rafael Sánchez jamás deja de referirse, pues de las experiencias sacadas de esa época de su vida se nutre su obra.

La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación, se inicia con la puesta en escena narrativa del cantante popular, cuya representación no sigue los parámetros comunes de la narrativa tradicional. La figura del ídolo, su relación con la vida y con la sociedad a la cual pertenece, se proyecta desde la perspectiva de diferentes voces

independientes una de la otra; sin relación aparente entre ellas. Sus discursos están guiados o controlados por el autor a través de una voz dramática. Esta heteroglosia o conjunto de voces tienen además la particularidad de que actúan en el relato como portadoras de historias, de testimonios paródicos. Sus relatos acerca de la vida de Daniel Santos, o de cualquier hecho histórico o social, se dirigen a un escritor que está investigando, tomando notas y grabando todo cuanto se dice del ídolo. Esto es un procedimiento novedoso en el sentido de que se trata de un testimonio que ocurre simultáneamente con el acto de la escritura. Además, el que emite la declaración tiene el privilegio de hablar con el transcriptor y solicitarle que borre, tache o agregue todo cuando él considere conveniente. La escritura se propone así, de manera lúdica, como una transgresión de todos los órdenes de la literatura y del arte de escribir. Es, en otras palabras, una subversión del acto de narrar.

A partir de estos testimonios, la figura del “héroe” adquiere un sentido soez y escatológico, entra en el submundo, en lo bajo. De este modo se nos presenta un amplio espectro del mundo latinoamericano y caribeño. Pues cada una de las voces es parte de una región determinada de la geografía del continente; espacio desmigajado, fraccionado, aun cuando está unido por una lengua común, por unas costumbres y hábitos parecidos. Y por Daniel Santos, el “sueño público” de muchos de los habitantes de estas regiones. Ahora vamos a centrar nuestra atención en estos aspectos y zonas geográficas demarcadas en la obra. Pues creemos que tan importante como la figura de Daniel Santos, también lo es para los efectos de este trabajo, el aspecto ideológico relacionado con las identidades locales y regionales.

La novela comienza con un discurso indirecto; muy peculiar si consideramos la intención del autor de poner en escena la idiosincrasia del latinoamericano a partir de la representación de lo vulgar y todo cuanto se refiera a la baja cultura, como lo plantea en su teoría “*Hacia una poética de lo soez*”. En este sentido, la constante reiteración de la noción de “rumor”, la repetición del verbo “dicen” y frases semánticamente reiterativas como: “otros escándalos se citan”, “también trasiega el secreto”, “también centellean las versiones”, “también se alude” (9), etc., que podrían parecer insignificantes o banales, apuntan hacia la poética propuesta; hacia lo soez, lo plebeyo y lo marginal. Obviamente

que el tono humorístico que acompaña a estas frases, y la ironía, les dan un tono de frivolidad al discurso, pero en eso precisamente radica la estética propuesta.

La noción de “rumorear”, y de “chismorreó”, tiene su relación con la cultura de lo bajo, con lo plebeyo. La cultura son los medios por los cuales el pueblo se nutre, y las maneras en que experimenta su existencia⁹³. Si un pueblo carece de educación, y está sometido a condiciones que bordean los límites de la abyección, como ocurre con muchos de los llamados peyorativamente del “tercer Mundo”, obviamente que se regodeará en las banalidades de la existencia. Esto nos acerca al “rescate” que se ha propuesto realizar el escritor de la clase popular a la cual él pertenece; para reivindicarla. Extraído de lo más nimio, de lo cotidiano de la existencia, lo soez no es sólo una expresión de lo populachero en clara contravención con la cultura oficial, sino también una manifestación de los bajos niveles culturales y educativos de los habitantes de las zonas marginales y periféricas de las ciudades. Esos “chismes” son “los berrinches de las soledades execradas” (81), son los boleros, los dramas, los odios y resentimientos que se cuajan en el pecho y se expresan en forma de pasiones perversas. Es la trágica historia de la barriada:

Distante, levantada en las vigalias de las noches clandestinas, por Carajo viejo queda la barriada. Por donde olvidó el terrateniente que tenía cientos de tierra. O contrariamente. Más o menos cercana, en el baldío arrabalizado, en los fondos del Caldero urbano, 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 ajusticia con la palabra estrujada y el lenguaje excrementicio, donde se llora golosamente y golosamente se ríe. En cuanta periferia sufridora y cuanta marginalidad que puya y saja, queda la barriada. Quedan, también, litigándose los confines, el lodazal, el polvorín, el mime, la maleza. (81)

En espacios geográficos como el descrito arriba germina la maledicencia. Ahí es donde la clase plebeya “experimenta su existencia”. Allí se ligan todas las miserias; es el lugar ideal para matar las esperanzas y aniquilar los sueños. En esos predios miserables el espíritu se niega a florecer. Ahí sus frutos son la frustración, el miedo, el odio, el llanto y la risa esperpéntica. Allí la palabra soez se utiliza como arma defensiva; como filo de

⁹³ George Lamming. “Identidad cultural del Caribe”, en: *Casa de Las Américas* No. 118. La Habana, Cuba. Ene-Feb 1980, pp. 35-37.

navaja. Observamos que la intención ideológica del escritor asume diferentes matices. Con la ironía que lo caracteriza, juega con el lenguaje y pone en escena un trágico lienzo de la realidad social y cultural latino caribeña; en otras palabras, una “*Postcard de la barriada en tono sepia*”; color rojo claro que le sirve de fondo al vicio, a la ignorancia y a la miseria.

El propósito estético busca crear estructuras y formas temáticas acordes con la ideología donde el reflejo de la identidad es tanto de sentido nacional como de orden social. Se trata de dar una visión de las costumbres, los vicios y las virtudes del país. Se quiere, igualmente, poner en escena las formas como las diferentes clases sociales se miran unas a otros; las maneras como se desprecian y/o se rechazan. La hibridez del discurso, su tejido dramático, la filigrana del humor y la ironía, someten la noción de “chisme” a una clara diferenciación entre las distintas clases sociales. La voz narrativa dramatiza esta situación de diversas maneras en diferentes momentos del discurso. Una forma de hacerlo, poéticamente, es encadenando la palabra, creando una secuencia narrativa que da la sensación de circularidad, a través de la cual se refleja el chisme pasando de boca en boca:

Julito no atiende los chasquidos de las lenguas que rivalizan cuando se juntan varios hombres bochincheros y ya no hay honra que valga ni ruindad que no se autorice ni maledicencia que se ahorre. (A Lipe le dicen habichuela porque dijo Pepote Te Lo Dije que la Negri le dijo que La Belinda le dijo que la Piraña le dijo que doña Ino... A Crispín le dicen El Roperero porque dijo Chico Caimán que la Belinda le dijo que la Negri le dijo que la Piraña le dijo... (144-145).

Esta es la forma lúdica como el autor ironiza sobre la cultura de la chismografía. Si bien es cierto que él también emplea esta forma discursiva en otros espacios de la novela, aquí tipifica la manera como los “hombres bochinchosos” dan rienda suelta a su “ruindad” y a su miseria con los “chasquidos de sus lenguas”. Se establece así un deslinde con la “la alta cultura”, porque la clase alta, expresada su forma y su fortuna en Marisela: “para el chisme ni soñarlo ---el chisme disminuye y ella no es una disminuida” (161). Podemos ver así cómo se le imputa a las clases menos favorecidas el calificativo de “disminuida”, en una clara definición y diferenciación de orden ético, social y económico, en concordancia con sus niveles culturales.

Ser un “disminuido” es estar en condiciones paupérrimas, degradantes; es estar en la inopia, en una situación soez y miserable. Hay algo más; la hibridez de la narración también nos coloca ante otra realidad social; se trata de la forma como Marisela, mujer de alta cultura, afectada por el desamor y el despecho, se ampara en el bolero para mitigar sus penas.

Si la música es un paliativo para las desgracias y necesidades de la clase marginal, también sirve a la clase alta para sedar sus angustias de amor. Marisela sucumbe a una pasión amorosa y su comportamiento en nada se diferencia de los de cualquier otro mortal. En este sentido, los boleros de Daniel Santos constituyen una especie de nivelador social. Porque “la música tiene sus poderes, nos traduce y nos inmoviliza, nos transporta” (101).

FICHAS NEGRAS.

“Un escenario es un lugar donde un relato se pone en escena”.⁹⁴ El bolero que viven Marisela y el Maracucho tiene lugar en Caracas, donde Daniel Santos sigue siendo ídolo de multitudes. En esta ciudad de contrastes, encuentros y desencuentros, en la tienda *Discolandia*, se escenifica no solamente uno de los dramas pasionales más emblemáticos de la cultura latinoamericana, sino que también se pone en escena toda la complejidad de la hibridación cultural que se vive en la ciudad; las relaciones de grupos sociales diferentes; sus comportamientos, sus sentimientos. En este pequeño escenario vemos también las estratificaciones sociales y la manera como las personas que comparten los espacios traspasan el límite de sus “fronteras” y construyen relaciones donde la hibridez que se genera apunta hacia la consolidación de la estética y la ideología propuestas para exaltar la identidad.

Si en el caso de Puerto Rico la voz dramática presentó un “*Postcard de color sepia*”, en el que estamos tratando ahora coloca otro, de matices totalmente diferentes. Esa

⁹⁴ Nestor García Canclini. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, S.A., México: 1989. Pág. 339.

presencia, que se desplaza por toda la novela como quien tiene el don de la ubicuidad, comienza señalando aquí que esta es la “*Primera estrofa del bolero que levanto en la amorosa Venezuela---otra Venecia según la conjetura del conquistador nostálgico*” (155). En su ironía y su sarcasmo, Luis Rafael Sánchez sólo quiere destacar lo que Venezuela es realmente; su autenticidad. Por eso califica a esta como una nación “amorosa”, y al “conquistador” lo señala como ser “nostálgico”. Es decir, como aquel que sueña con una dicha perdida. Como alguien que desea algo que quedó en el pasado, y ese algo es este hermoso país.

La textualización de zonas urbanas de Caracas tales como “*El Silencio--- y Chacaíto*”, nos habla de la pujante expansión y desarrollo que tienen lugar a partir de los años 40 en esta metrópolis. Pero también nos dice de manera irónica las diferencias que separan a estas dos urbes. El Silencio es “*collage de excentricidad y abatimiento*”, Chacaíto es “yugular de presunciones” (156). Esta comparación es necesaria para definir los perfiles y las identidades de cada una de esas zonas; identidad que al final, por el mismo proceso de hibridación que se gesta en la cultura citadina y nacional, producto de la expansión urbana, resulta ser finalmente una sola y única identidad:

Caracas utiliza dos considerandos poblacionales para postular como metrópolis típica y tónica. Uno se asienta en el barrio *El Silencio*. Farragoso, aceptablemente vulgar, chucheril la mercancía y sintético los materiales de su hechura. Así, concurrido por una clase medio ahogada o ahogada por completo, *El Silencio* es la reconciliación de la precariedad y el mal gusto. Encanta, no obstante, la estética de jardín árabe que producen el amontonamiento y las capas de color. Encanta el operante desconjunto. El otro considerando se asienta en la zona este o barrio *Chacaíto*. De una elegancia alquilada que se lleva para extranjerizarse, con *boutiques* antecedidas por vidrieras espaciosas para la puesta en escena de una coreografía de lánguidos maniqués, con un *chic* firmado por Yamamoto y Moschino, el barrio *Chacaíto* es el abalorio indispensable del falsificado desarrollo caraqueño---gueto de la clase arribista y mimética. *El Silencio* y *Chacaíto* son dos vestimentas para socializar de tallas únicas, *Chacaíto* y *El Silencio* son dos predios de antagónica conformidad (156-157).

La descripción de estas dos zonas “antagónicas” no podía ser más exacta. Por un lado persiste la propuesta estética de resaltar lo soez, lo vulgar, lo grotesco. Por el otro, se ponen a la vista del lector los efectos del crecimiento indiscriminado de las ciudades

latinoamericanas: la hibridación urbanística, la mezcla de diferentes estilos de construcción, y la coincidencia de diferentes elementos culturales en lugares donde no parecen tener ninguna cabida lógica.⁹⁵ En *El Silencio* predomina lo soez ejemplificado por la mercancía de plástico, en Chacaíto por el exceso de detalles, por el emparejamiento de cosas que nada tienen que ver entre sí. En ambos caos se toca lo vulgar. En *El Silencio* “encantan” los colores al estilo árabe. La “elegancia de Chacaíto está construida con elementos de procedencia exótica. Ahí reina un mimetismo grotesco. Ambas características: la “coreografía de lánguidos maniqués” y la “farragosidad de *El silencio*”, se textualiza un proceso de hibridación cultural que identifica a la sociedad y sus formas de existencia.

Los espacios sirven para poner en escena el relato de la vida de hombres y mujeres, y de los pueblos. El barrio donde vive la “clase medio ahogada o ahogada por completo”, se mira en el espejo de las urbes del este de la ciudad, y viceversa, pero no se identifican una con la otra. Son realidades totalmente disímiles. El antagonismo que existe entre ambas partes en el mundo real, se libra en la ficción por hibridación social, sentimental, pasional, entre Marisela y el Maracucho, cuya conducta amorosa es típicamente machista. Marisela va y viene como una zombi con su despecho, mientras Maracucho ignora el acoso en silencio prudencial. El reducido espacio de *Discolandia*, lo que ocurre en su interior y todo cuanto acontece a su alrededor, es una síntesis de la idiosincrasia de este pueblo, así como también una representación simbólica de la realidad económica, política y social de una sociedad en constante lucha por su supervivencia. En la textualización de estos elementos, el autor es sumamente incisivo, meticuloso, detallista. La hibridación es tan sólida, que la amalgama de cosas presentes frente a la tienda del Maracucho; la actividad buhoneril que se desarrolla en la zona, crean un terrible caos social, y las relaciones interpersonales se vuelven defensivas. En la tienda se venden discos, y la clientela es inmensa y variada.. Es un espacio de encuentro y desencuentro. Ahí la música se escucha a volumen elevado, pero cada quien oye lo que es de su propio interés en un fonógrafo individual. Cosa que acentúa la sensación de caos. Este ritual del caos tiene su

⁹⁵ La falta de regulación urbanística, la hibridez cultural de constructores y usuarios, entremezclan en una misma calle estilos de varias épocas. La interacción de los monumentos con mensajes publicitarios y políticos sitúa en redes heteróclitas la organización de la memoria y el orden visual. Nestor García Canclini, *Ibid.*, p. 283.

templo a las puertas de la tienda, donde llegan traficantes de discos de todo tipo. Ahí mismo, a las puertas del negocio, observamos cómo “el patiquín tropezona con el carajito a quien Apuleya prohibió vender arepa a la entrada, con el rascaíto que baila una salsa de Eddie Palmieri (158). Es decir, allí ocurre de todo un poco: diversidad, síntesis, y un caos grotesco. Es el ritual de la vida de un pueblo que se debate por la subsistencia en la sociedad venezolana; es una imagen fidedigna de la cultura, de la cotidianidad.

En ese mismo lugar pululan, “los ladronzuelos que se la dan de carajos probos”, “unas colegialas boncheras”, “las mujeres hechas y derechas” y “un gran chivato que comprará a juzgar por la pinta” (158). Esa “pinta”, al igual que todo lo otro, es lenguaje, un código socialmente establecido; símbolo de riqueza y solvencia económica. Ese espacio urbano donde confluyen diferentes clases sociales, donde se mezclan y desarrollan distintos relatos personales, es un sitio desde el cual la ciudad emite sus propios discursos de identidad, mestiza y fragmentada. Marisela y Maracucho relatan su propio bolero, pero es ella quien vive el dramón del despecho. Maracucho es:

Simpático de profesión. Bajo el labio inferior le crece una mosca que atilda. El mohán *Levi* lo ciñe con virilidades. Desabotona la camisa de manera que respire el *Sagrado Corazón* sepulto en la vellosidad selval. Sobria y sensatamente musculazo... Maracucho es un cromo, un dije. O así se le antoja a las colegialas poncheras y las mujeres hechas y derechas que pululan por *Discolandia* a darle autorización, a marearlo con el glosario de deseos que alfabetizan sus miradas, a ficharlo como hombre hombre (158).

Este retrato es elocuente en cuanto Maracucho está narrado como el propio macho. Su indumentaria, su corpulencia y otras virtudes que se ciñen a su “*Levi*”, son indicaciones de que es un digno seguidor de Daniel Santos. El es como una estampa que las chicas adoran y admiran. Va aun más allá de eso, también es un “dije”, una figura poderosa, ¿mágica?, que apasiona a las mujeres. Pero a Maracucho, irónicamente, se le deforma toda su “simpatía de profesión” (158) cuando se afirma que “bajo el labio inferior le crece una mosca que atilda” (158). Ese lunar o “verruguita” como sarcásticamente se le llama, apunta a la idea de rebajarlo. La mosca es símbolo de lo inferior, de lo bajo, de lo soez. La mosca que “atilda” justo debajo del labio inferior no hace sino crear un sello

estigmatizador en el rostro del personaje, lo degrada. La “mosca” cerca de la boca pone en contacto lo alto con lo bajo.

A Marisela nos la presentan como en una serie fotográfica con el fin de darnos el perfil exacto de su idiosincrasia. Aun cuando proviene de la clase pudiente de la sociedad, su forma de ser y de comportarse no está reñida con las raíces culturales caribeñas a la cual pertenece. Elle le rinde culto al bolero. Diariamente atraviesa la ciudad de Este a Oeste, en su automóvil con chofer, para llegar a *Discolandia* a darle a Maracucho “autorización, a marearlo con el glosario de deseos que alfabetizan sus miradas, a ficharlo como hombre hombre” (158), como hacen también otras mujeres que acuden a la disco tienda:

Otra vez Marisela, como se llama la dama entrada en saludables carnes... Otra vez el color intransigente del vestido insinúa una fruta o una flor que violentaron. De un durazno abandonado en una escudilla saldrían los naranjados de ayer tarde. Del horror de un tulipán muerto en un búcaro se tomaría el bermellón para el satén que se vistió el lunes. La corrupción de las uvas playeras sería musa de los crepés violetas que lució la mañana del sábado. Otra vez Marisela está vestida y arreglada para que se la desee a quemarropa y sin hesitar: contra el oro bruñido de su cabello el sol relumbra en vano, peina el cabello hacia los vértigos de la altura aunque unos hilos se solacen en la nuca y la envanezcan. La mirada a la nada, el fasto intransigente de su vestido, el porte apartador de mujer que sobra en *El Silencio* y en *Discolandia*, aíslan a Marisela. Una isla remota es, la eminencia de una roca entre las aguas, una cabal obstinación (160-161).

Sus años los porta Marisela con absoluta sanidad y reluciente perfección, como se corresponde con una mujer de su clase. Sus vestidos son portadores de la luz del trópico: anaranjados, rojos, combinados con los delicados “crepés violetas” y el suave “satén”. Todo ello reflejo de su personalidad sensual, de una actitud vital llena de provocación y de erotismo.

Combinado con el oro teñido de su pelo, la actitud indiferente de su mirada puesta en el vacío y su soberbia personalidad, la convierten en una mujer anclada como una isla en medio de la multitud que concurre a *Discolandia*. Ella “sobra en *El Silencio*” porque su actitud es excluyente, y crea fisuras, roces, con las clases sociales menos favorecidas que la rodean. En estos dos espacios: híbridos, heterogéneos, podemos “examinar los procesos de construcción identitaria, así como las poderosas y a su vez sinuosas mareas

que imprime la percepción de la alteridad en las relaciones sociales”⁹⁶. En este escenario se constata que las “relaciones” entre los diferentes actores se reducen prácticamente a nada. No existe comunicación entre ellos, pero todos están ligados por la cultura musical que comparten tácitamente como miembros de una sociedad que tiene sus peculiaridades.

La noción de alteridad también juega un papel importante en este escenario. La manera como actúa Marisela frente a los otros es consecuencia de la forma como los mira y los percibe. Los demás la juzgan a ella también con una actitud desdeñosa. El desdén es recíproco. La percepción del narrador nos indica que Marisela se viste para ofertársela al Maracucho. Ella está en ese lugar oyendo y viviendo su “bolero de contrariedad y desamor” (161). Esa música, producto del mestizaje caribeño y latinoamericano, es puesta en escena para construir metafóricamente la idea del carácter y de la identidad nacional de nuestros pueblos.⁹⁷ Esa es la señal que nos envía Marisela desde el espacio cultural venezolano. A ella no “le importa que la acusen de gran chivata que viene a comprar discos de segunda mano” (160) en *Discolandia* de *El Silencio*. Marisela, como hija de esta tierra mestiza, también tiene su “dinga, su mandinga o su watusi”. Ahí la vemos, atada a la sinfonola escuchando a Daniel Santos: “Una lágrima, más poderosa por sola que por lágrima, se le sale a Marisela, una lágrima que no cicatriza” (163). Es el bolero personal, su propia vida, atravesada por el dolor y las penas que producen los amores poco favorecidos.

Más allá del bolero personal de Marisela, la escena pone en acción una amplia heterogeneidad de tonos y gustos musicales. A ese espacio concurren las personas que escuchan las canciones de Sandro, las que oyen a Rubén Blades, a Vicki Carr, a Felipe Pirela, a Beethoven, José José, a Chabuca Grande. Y por supuesto, al Inquieto Anacobero Daniel Santos cantando la canción “Fichas Negras”, “el bolero dogmático de Johnny

⁹⁶ Mareia Quintero Rivera. “La moderna tradición del mestizaje: Crítica musical e idea de nación en el Caribe Hispano y Brasil (décadas del 20-40), pág. 246. Sin fecha.

⁹⁷ Como señala Mareia Quintero Rivera: Es precisamente en el contexto de las discusiones sobre mestizaje en el Caribe hispano y el Brasil donde la música pasa a ser utilizada de manera fundamental como metáfora explicativa e ilustrativa de la formación del carácter nacional. Como manifestación resultante de elementos diversos, a través de nuevos procesos de hibridación, la música popular antillana y brasileña fue considerada espejo y anuncio de la formación de nuevas “razas”, al tiempo que su modernidad basada en fuentes tradicionales servía de ejemplo, augurio o promesa del ideal de una civilización propia. *Ibid.*, p. 246.

Rodríguez”, que sacude el alma atormentada de Marisela. Ahí mismo, en perfecta síntesis de hibridación cultural, tenemos al “catire que se punkizo” (163).

La intención del autor en este episodio es precisa: poner en escena narrativa un conjunto de situaciones que dan luz sobre la realidad mestiza de los pueblos cuyos orígenes tienen como base grandes tradiciones musicales. Pero la idiosincrasia del hombre y la mujer caribeños, su identidad, se expresa también de otras maneras. Porque “la cultura es el conjunto de información disponible, y los modos de intercambiarla, procesarla y preservarla; lo que significa que se cumple como comunicación, sustentando a los hablantes en un ejercicio colectivo y un proyecto comunitario. Esa cultura se distingue de otra, precisamente, por su modelo comunicativo, que es el que vertebra una visión del mundo, un lenguaje.”⁹⁸ Aquí lo vemos no sólo por la forma cómo la voz narrativa expone los gestos de Maracucho en el escenario de su disco tienda. Destaca el tono de su discurso, su lenguaje gestual, las formas corporales y la actitud nada gentil de Maracucho ante las lágrimas de Marisela. También revela todo cuanto se registra en el escenario, en las calles y sitios de las ciudades tratadas en este espacio narrativo. Nada aquí está exento de un tono vulgar o soez. En este contexto están ubicadas las palabras referentes al Maracucho, para quien “Todo hecho accionado con las manos, accionado con el cuerpo, accionado con las intenciones” (164), describen su carácter y su personalidad; el sentido de su vida y su realidad cotidiana y social.

ESE BOLERO ES MIO.

Marisela escucha en el fonógrafo la canción “*Fichas negras*” vocalizada por Daniel Santos, y pareciera repetir junto con Felipe Pirela: “Ese bolero es mío, desde el comienzo al final. / Qué importa quién lo haya hecho, es mi historia y es real. / Ese bolero es mío, porque su letra soy yo. / Es tragedia que yo vivo, y que sólo sabe Dios”⁹⁹, porque cuadra,

⁹⁸ Julio Ortega. “Contra Pedro Navaja”, en: *Revista Papeles para el diálogo A-1 (3)*. Caracas, Venezuela, pág. 20-24.

⁹⁹ *Ese bolero es mío*, es un clásico de la música romántica latinoamericana y caribeña, vocalizado magistralmente por Felipe Pirela. Dice así: “Ese bolero es mío, desde el comienzo al final. / Qué importa

el bolero “*Fichas negras*”, perfectamente con la trama de su propia vida; con el episodio que ella está protagonizando en ese instante con el Maracucho:

Oye, te digo en secreto
Que te amo de veras,
Que sigo de cerca tus pasos,
Aunque tú no quieras (163).

La tragedia expresada en el bolero precedente la vive Marisela. Ella está silenciosa en el negocio de Maracucho, pero sus pasos, sus gestos, su mirada, son los de una dama herida; una mujer que observa desde un rincón a su amado. Marisela mira desde el dolor de su alma, desde su deseo, al hombre que la ignora, y ella padece en silencio su dolor. Maracucho es la debilidad de Marisela. El lo sabe. El bolero personal de ella se traduce en la letra de la canción que escucha; ella se identifica con esa melodía, y así se mueve sigilosa, confesando en silencio su amor a Maracucho.

En este drama amoroso, como en el bolero que lo secunda y lo sustenta, se “evidencia una de las influencias que tuvieron en nosotros los conquistadores europeos: el mito del amor desgraciado. En occidente, el amor feliz no tiene historia. El tema del amor en el bolero sigue la huella de este mito presente en casi todas las expresiones artísticas de occidente.”¹⁰⁰ Pero la mayor tragedia de este bolero, la máxima desgracia de Marisela, se revela por el cinismo con que Maracucho se expresa respecto a las lágrimas y a la frustración de ella: “*todavía se puede llorar*”. Así, dejando ver claramente lo poco que le importa el sufrimiento de la mujer, se desarrollan la perversidad y el desamor, lo grotesco que puede ser el personaje.

Maracucho está rodeado de colegialas que le ofrecen sus encantos; por eso su discurso corporal, sus evasivas y el trato indiferente hacia la dama ya entrada en años. Por esa razón no es casual que Marisela se “proteja con su indiferencia” de aquellos que

quién lo haya hecho, es mi historia y es real. / Ese bolero es mío, porque su letra soy yo. / Es tragedia que yo vivo, y que sólo sabe Dios. / Lo hicieron a mi medida, yo serví de inspiración, / y su música sentida, se clavó en mi corazón. / Ese bolero es mío, por un derecho casual / porque yo soy el motivo de su tema pasional. / Lo hicieron a mi medida, / yo serví de inspiración / y su música sentida, / se clavó en mi corazón. / Ese bolero es mío, por un derecho casual / porque yo soy el motivo, de su tema pasional”.

¹⁰⁰ Tania Ruiz. “El amor como delicioso tormento”, en: *Imagen*, Conac, año 31. Núm. 1. Caracas, Venezuela. Jun-Agosto 1998.

pretenden “sancionar la averiguación” (164). De este modo, tocados por el drama del desamor y el despecho, el bolero personal de Marisela y la canción que vocaliza Daniel Santos, siguen sus cursos entrelazados en una perfecta simbiosis entre la realidad de la vida y la realidad que se expresa en el bolero. No en vano el narrador acierta al preguntar “¿Por qué no canibalizar el bolero de contrariedad y desamor que se teje alrededor del bolero *Fichas negras* cantado por el Inquieto Anacobero Daniel Santos?” (165).

El bolero *Fichas negras* pone en escena la noción de amor como juego, pero juego *non santo*, donde obviamente habrá un jugador que pierde y otro que gana:

Hoy yo perdí,
 Como pierde aquel buen jugador
 Que la suerte riversa marcó
 Su destino fatal (166).

La pérdida sufrida por la voz dramática que se expresa en el bolero, su tragedia, es la misma de Marisela. Ambas están signadas por un “destino fatal”. Las dos son unas derrotadas de la suerte y del amor. El tiempo expresado, el “hoy” de la fatalidad, es un indicio de la ruleta que se pone en marcha. “En el bolero que canta Daniel Santos y que no deja de oír y padecer Marisela, se alude a una apuesta y una derrota. ¿Jugó, acaso, Marisela? ¿Cuáles fichas colocó en la mesa? ¿Quién le daba vueltas a la ruleta?” (165).

La respuesta es afirmativa. Lo importante, en el sentido de hilar una identidad, una hibridación de clases, y establecer cómo se derrumban los prejuicios sociales, es la forma en que dos grupos antagónicos llegan a una relación como la que llevan estos dos personajes. “En el amor una mitad venera y la otra se deja venerar” (166), dice Luis Rafael Sánchez. Cuando se activa la ruleta del amor, visto desde la perspectiva planteada en la novela, son grandes las posibilidades de perder. Sólo que en este caso quien pierde es la mujer. La perspectiva del azar y de la incertidumbre, aunados a los lagrimones de Marisela, le dan sentido folletinesco a los amores en curso en este episodio, lo cual es otra forma de apuntar hacia lo anticanónico; a la cultura de lo bajo, lo soez y lo fronterizo:

Ocurrió que Marisela... se enamoró de Maracucho. Y Maracucho correspondió... se enamoraron el día que Maracucho fue a Chacaíto a curiosear el comportamiento de los chivatos o el día que Marisela vino al *Silencio* a curiosear el comportamiento de los desclasados. Días después ella fue de él y él de ella, como versificaría, sin tapujos, José Angel Buesa (166).

Los escenarios se convierten aquí en espacios para la indagación del otro. ¿Qué buscan Maracucho y Marisela en zonas de la otredad, de lo opuesto? La curiosidad los lleva a traspasar sus límites territoriales y adentrarse en un espacio ajeno a su propia realidad social, política y económica. ¿Cuál es el interés de Maracucho en “el comportamiento de los chivatos”? ¿Qué impulsa a Marisela “a curiosear el comportamiento de los desclasados”? ¿Será que cada cual se mira en el espejo del otro para desentrañarse a sí mismo? ¿Será que existe una relación de identidad que los impulsa una hacia el otro? ¿Por qué siendo la dama mujer de clase media alta se fija en un personaje que tiene todas las características de un buhonero? ¿Será sólo una cuestión de sex appeal, de atractivo sexual lo que la motiva? Llama la atención la manera como se establece la relación, en el sentido de que es Marisela quien se enamora de Maracucho, y él le “correspondió”. No fue el “macho” quien tomó la iniciativa y conquistó a la mujer, él sólo se dejó convencer fácilmente.

El tránsito de un espacio a otro por parte de los personajes era frecuente. Había una interrelación simbólica entre ambos “sectores” sociales que permitió la accesibilidad, el acercamiento entre lo culto y lo popular. En otras palabras, la hibridación de los distintos factores sociales se cumple de manera espontánea, aun cuando los conflictos iniciales pudieran parecer insalvables. En este sentido, “el sexo es subversivo *no sólo por ser espontáneo y anárquico sino por ser igualitario*: carece de nombre y de clase. Sobre todo: no tiene cara. No es individual: es genérico.”¹⁰¹ Desde el punto de vista simbólico, en la novela que nos ocupa es un proceso que se gesta rápidamente. Los hechos culturales que inciden en estos comportamientos van más allá de las meras coincidencias o casualidades. Son situaciones humanas cargadas a veces de conflictos, pero que en ocasiones son inevitables.

En este caso particular podemos observar el detalle importante de la edad de Marisela. Ella es una mujer al borde de los cuarenta años que sabe la responsabilidad que le

¹⁰¹ Octavio Paz. *Conjunciones y Disyunciones*. Ob. Cit. Pág. (El subrayado es nuestro).

corresponde en su relación con el joven de *Discolandia*. En este espacio de la novela es posible pensar también que el crecimiento de las ciudades latinoamericanas y caribeñas, el desarrollo industrial y el avance de las tecnologías, han dado a las personas nuevas formas y posibilidades de acercamiento, y distintas maneras de relacionarse. La mujer también ha asumido una forma diferente de mirarse y de percibir su propio cuerpo. Ahora se expresa con mayor libertad en todos los ámbitos culturales: sexual, económico, político y científico.¹⁰² Sin embargo, de acuerdo con la propuesta estética desarrollada en esta novela, la evolución social que tiene lugar en América Latina y en El Caribe no es garante de unas relaciones amorosas perdurables:

Marisela empezó a amarlo con el miedo de perderlo. Entonces, se produjo la estrofa penúltima del bolero de la contrariedad y el desamor. La excusa del *Después yo te llamo*. El terminante e inapelable *Hoy sí no puedo de ninguna manera*. Y las displicencias del *Si voy es tarde y por poco tiempo*. Entonces, se produjo la estrofa última del bolero de la contrariedad y el desamor. El amor de la caricia yerta y el beso que ya no besa. Hasta que Maracucho, honesto, le dijo a Marisela *Se acabó* (165-166).

En *La casilla de los Morelli*, Julio Cortázar indaga: “¿Cómo no ver que la única *situación* del escritor auténtico es el centro del átomo literario donde partículas conocidas y otras por conocer se resuelven en la perfecta intencionalidad de la obra: la de *extremar* todo lo que la suscita, la hace y la comunica?”¹⁰³ La actitud de Maracucho está en concordancia con su nivel sociocultural; con su sistema de valores. Sus palabras se corresponden con la tradición a la cual pertenece, con su identidad y con su idiosincrasia. También reflejan al mito, al ícono Daniel Santos que alimenta el “sueño público” de un gran conglomerado social de nuestra geografía. Por su parte, Marisela, en el plano de la significación, responde, en su actitud de entrega, a un estado de conciencia moderno, producto de la asimilación de los nuevos modos de vida que le toca representar.

¹⁰² Sin duda, el auge del bolero como manifestación de la nueva vida que se iniciaba, de una nueva moral que daba sus primeros pasos, se debe a varias causas, entre ellas la presencia de la radio, el disco, el cine, a unos compositores que recreaban la situación afectiva del momento, la consagración popular de los cantantes, la consolidación de un nuevo concepto de vida: la vida nocturna. La nocturnidad, noción indisolublemente unida al bolero y como casi todos sabemos, el amor, a la alegría y a la tristeza, a la borrachera y al olvido alcohólico. Ruiz, Tania. “El amor como deliciosos tormento”. *Ob. cit.*

¹⁰³ Julio Cortázar. *La casilla de los Morelli*. Turquets Editores. Barcelona, España: 1973. Pág. 86.

El espesor de la novela: su organización, su poética, los boleros que la construyen y el ritmo que la sustenta, matizan las estructuras que dan sentido a la poética propuesta por el autor. La puesta en escena narrativa de hechos culturales y sociales que conforman las ideologías de la obra, responden igualmente a la constitución de las identidades regionales y locales. Se cumplen cabalmente las palabras que anteceden de Cortázar. Si algo realiza el autor de *La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación*, es “*extremar*” al máximo todo lo que suscita su obra; todo cuanto “la hace y la comunica”. En ese aspecto, Luis Rafael Sánchez es estéticamente radical, audaz, subversivo. Desde “el centro del átomo literario”, a partir del legendario Daniel Santos y los boleros que éste interpreta, establece una relación con el mundo latinoamericano y caribeño en su lógica sentimental de ser; en su forma de vivir dentro del caos y del relajó, con sus conflictos, bondades y miserias.

CUANDO UN AMOR SE VA

La *Fonda Del Paisa* en Cali, Colombia, es el escenario donde se registra uno de los episodios de identidad nacional más notables. Se trata, en este caso, de la cultura culinaria del país; sus exquisiteces, la abundancia de las viandas, las hierbas aromáticas empleadas en la sazón, los sabores, los olores. Sin embargo, siendo este un aspecto tan específico y determinante de esta región sur americana, su puesta en escena apunta hacia el señalamiento de las virtudes de esta típica sazón.

La cocina demarca incuestionablemente el carácter y la idiosincrasia de la región donde se administra; el sincretismo y la hibridez culinaria de los pueblos. En el caso colombiano, y Cali particularmente, Sánchez no trata el asunto gastronómico con la misma dimensión erótica y poética que le dan en otros espacios culturales.¹⁰⁴ Aquí

¹⁰⁴ Me viene a la memoria un texto cinematográfico de especial interés: *La fiesta de Babet*. En este film el arte culinario tiene como función específica resaltar el sentido de los placeres, el erotismo, la pasión, la dicha de los amores íntimos y los secretos del corazón. Desde el mismo instante que llega a la mente de la protagonista la idea de preparar una cena, desde el instante en que planifica, cuando hace el inventario de los comensales que acudirán a departir, desde que elabora la lista de las compras que hay que realizar, la ida al mercado y la adquisición de todo cuanto se requiere, hasta cuando se despliegan todos los ingredientes sobre el mesón de la cocina para preparar los manjares; desde la pueta de la mesa, el

Sánchez se ha propuesto una descripción desde la perspectiva poética de lo soez; donde rebaja todos los valores, donde lo marginal, lo chocante y lo escatológico, son aspectos dominantes de la narración. De ahí que podríamos considerar muy cruda, despectiva, poco condescendiente y menos amorosa la forma cómo la voz dramática se refiere a la comida que le sirven en *La Fonda Del Paisa*:

Aguardo por una bandeja de batata y yuca, carnitas de puerco y vaca, salsas con fragancias y sabores a orégano, azafrán y calabaza, aguacate en rajas. *Frescas Noticias Del Caribe* bautiza el menú este succulento atentado a la paz estomacal; atentado que debía patrocinar, en un alarde de negocio redondo, un consorcio multinacional de las sales de frutas. La dosis de ficción gastronómica que derrocha el bautizar *Frescas Noticias Del Caribe* una bandeja que excluye el marisco y el pescado---como árbol sin raíces, mar sin orilla y selva sin espantos--- fomenta el escepticismo de mis sones calenturientos (169).

El discurso precedente tiene un tono subliminal. Si bien hay una exaltación de la cocina local, por la abundancia del multisápido y variado menú; luego, con un ímpetu grotesco, se lo califica de “atentado a la paz estomacal”. El humor y el sarcasmo están en la propuesta de comercializar dicho “atentado” por “un consorcio multinacional de sales de frutas”. Podríamos afirmar entonces que en el discurso narrativo se producen unos giros necesarios para los efectos estéticos de lo soez. La posibilidad misma de convertir ese hecho en un producto comercial, le da una tonalidad grotesca a la situación. Aparte de las implicaciones políticas que subyacen en el misterio de esas palabras.

Convertir esa situación en un “negocio redondo” no deja de tener motivación “subversiva”. Se trata de cuestionar el sistema mercantilista; al sistema de producción capitalista, cuyo fin es netamente económico. Por otra parte, podríamos afirmar que la crítica a la que aludimos tiene alcance tanto local como continental. Un menú --- paradójicamente--- que se precie de ser caribeño, no debe por ninguna razón omitir los

encendido de las velas y el destape de las botellas de vino y de champán, se abren las compuertas de todos los sentidos humanos, que se constituyen de un solo latido, un solo ritmo y una profunda vibración. Allí la cena se convierte en un rito donde la degustación de unos codornices y otras delicadas viandas, van a demostrar que el sentimiento amoroso puede guardar en la memoria el recuerdo de los momentos más felices y apasionadamente vividos con los seres queridos.

deliciosos frutos de los amares regionales. En el giro hacia la exaltación de la identidad culinaria, no se pueden dejar por fuera “el marisco y el pescado”. Porque esa “dosis de ficción gastronómica” que se derrocha sería como “un árbol sin raíces, mar sin orilla y selva sin espantos”. Es decir, metafóricamente, todo aquello que da sustento y soporte a la identidad de los pueblos del Caribe y de sur América. Con esas carencias simbólicas las identidades parecen frágiles. Por esa razón, en el marco de la obra sobre la cual reflexionamos aquí, no nos produce ninguna extrañeza que tal omisión “fomente el escepticismo de mis sones calenturientos.”

El escepticismo, ¿se plantea como una duda sobre la propia identidad?, ¿es una razón para fomentar el quebrantamiento de todo cuanto sostiene nuestras realidades vitales y existenciales? No necesariamente. Pero esos “sones calenturientos” constituyen unos espacios donde se expresan las crónicas de la desesperanza, del amor y las tragedias humanas. De momento podríamos pensar en la crónica que narra la vida de Pedro Navaja, y su muerte en una esquina “del viejo barrio”, simbolizando la violencia y la prostitución que se ejercen en las ciudades caribeñas. Por otra parte, el nombre del restaurante: *Frescas Noticias Del Caribe*, con su tono radiodifusor y humorístico, es una forma de definir un espacio social y geopolítico donde el arte de pasar “las especias por los calderos”, las maneras como se “fríen la pimienta en grano”, como se “hierven los cominos”, y la forma como “escapa el azafrán es espirales” y “sofríen el orégano” (170), es una determinación exacta de las construcciones híbridas que inciden en las culturas de los pueblos; en este caso específico, de la caribeña Cali, en Colombia.

BORINQUEN. AÑORANZAS Y QUIMERAS.

La noción de identidad se construye, como lo venimos indicando en páginas que anteceden, por una canción, una comida, o por la manera de actuar y de comportarse de los pueblos de acuerdo con sus raíces culturales y sociales. Se puede también constituir la noción de identidad a partir de la nostalgia que produce el recuerdo del terruño: el

paisaje, las plantas, los ríos de la tierra madre, su clima, etc. Esa nostalgia puede expresarse igualmente en bolero, porque la patria sería como una mujer a quien se ama, se añora y se desea. Esa “mujer” patria, lejana como se encuentra para el hablante dramático de la narración, parece cargarlo de un sentimiento de soledad, de melancolía y de tristeza.¹⁰⁵ La añoranza por las raíces profundas, donde se asientan las canciones de gesta de la identidad del pueblo puertorriqueño, es lo que se pone aquí en escena narrativa. La construcción de espacios naturales y culturales, dan luces sobre la vida y los caracteres de las regiones tratadas en el texto. En este proceso la memoria, los recuerdos afectivos y la añoranza juegan un papel especial. No en vano la voz dramática se ocupa de establecer con claridad su ubicación en el espacio geográfico latinoamericano; el lugar donde se encuentra al momento de pensar en su país natal. Se trata de *La Fonda Del Paisa*, un restaurante típico de Cali. Ambos lugares; establecimiento comercial y ciudad caribeña, abren espacios para la incursión de la noción de “hambre” y de “tiempo”. Dos situaciones que permiten a su vez poner en escena narrativa un conjunto de aspectos relacionados con la nostalgia y las añoranzas por el país natal en una perfecta poetización de la identidad puertorriqueña:

Mi corazón se inclina a la añoranza y la quimera. Y la canción de mi país me atrapa, la dulce canción, la canción amarga. Añoro la bacanal de claridad que es Puerto Rico---ceguecedoras bandadas de soles asolan el día entero y la noche la clarea un estelar desbarajuste. Añoro la carretera que asciende, entre mayas y cundiamores del pueblo de Ciales al pueblo de Orocovis: los chorros de rumor, el reptileo de las miramelindas, las puñaladas de luz. Añoro el sonsoneo mayombe de los cueros por los reinos loiceños de la oscuridad. (Esta noche me obsede la visión de un pueblo negro: Miñimiñe, Colobó, las Medianías. Esta noche me obsede la afrodisea que trasiega por los callejones que van a dar a la mar allá en Loíza. Esta noche me obseden los palmares de Loíza donde brotan, como persuasiones, las caras lindas de mi gente negra). Añoro un chapuzón en la *Monserate* de Luquillo... Añoro sensualizar la arena con mis erecciones zarazas. Añoro despistarme en la montaña, cuando en noches de luna se baña, como consonanta el Maestro Guillermo Venegas; montaña breve de mi país breve: Toro Negro, Indiera, Jácome, Castañer (172).

¹⁰⁵ La noción de “patria como una mujer” la maneja el cantautor venezolano Alí Primera en su composición “Sangueos para el regreso”, en el CD: *La patria buena*.

La razón no parece tener cabida en la extensa cita que precede. El corazón, por el contrario, “se inclina a la añoranza y la quimera” con el objetivo de recrear los espacios y las vivencias que se acumulan en la memoria a lo largo de la vida. La añoranza se despliega en este pequeño texto como una cascada de deseo. Añorar aquello que es imposible de lograr, lo que está vedado por cualquier situación o motivo, produce una terrible nostalgia. Es lo que le ocurre al narrador, está envuelto en sueños y quimeras. Pero el despliegue de esos estados emocionales tiene un sentido muy profundo. Está en perfecta concordancia con la intención ideológica que subyace en la narración. Consiste en la textualización de lo autóctono, lo nacional; su flora y fauna, su geografía, sus ríos, playas, sus lugares de esparcimiento, sus bebidas, su música ancestral, y sobre todo la transparencia del sol y la alegría de las personas. Solo con la intención de reivindicar la identidad del pueblo boricua, sin omitir la referencia soez a “mis erecciones zarazas”.

Todo ello consiste también en una metáfora de la situación político social de Puerto Rico, del conflicto que padece la sociedad puertorriqueña al estar muy lejos de alcanzar su liberación definitiva de la tutela norteamericana. La voz del narrador es un clamor y se torna melancólica en el momento de reivindicar a la patria; en el instante de develar el rostro de ese paraíso perdido que es la propia cuna. Evocar lo étnico, la música, la geografía, las ciudades, el mar, etc., forma parte de la construcción del imaginario nacional y de la identidad.

Así el país se asume como una canción. ¿Cómo un bolero? ¿Cómo un lugar donde sus habitantes viven entre la alegría y la tristeza? El país, como la palabra misma que lo relata y lo describe, como el discurso que lo ensambla y lo construye, tiene ritmo de bolero. El país mismo tiene sus despechos, sus penas, sus amores no correspondidos, y por ende sus traidores y sus apátridas. Quizá por ello, frente a “la canción dulce y la canción amarga”, que “atrapan” al narrador, la añoranza y la quimera se tornan palabra poética, sólo para reivindicar los espacios que le pertenecen:

Salgo de Puerto Rico pero Puerto Rico no sale de mí. ¿Será otro síndrome del colonizado? El olvido es padraastro de la memoria. Pero, hay distancias que vulneran el olvido y los lugares reaparecen, ya mordientes, ya suaves como las uvas. Reaparecen, también, la dulzura y la amargura regidas por la insistencia. La canción de mi país me atrapa (172).

La identidad, la noción de pertenencia a un lugar y a una cultura, se lleva dondequiera se va como se carga la piel que nos cobija.¹⁰⁶ No hay distancia, tiempo, espacio, que puedan vulnerar la percepción de la propia identidad. Aun cuando “el olvido sea padrastro de la memoria.” El dilema en el caso puertorriqueño surge precisamente por la interrogante que establece la voz dramática: “¿Será otro síndrome del colonizado?”¹⁰⁷ La pregunta irónica toca a todos los puertorriqueños; hombres y mujeres que han visto su cultura violada y mancillada en distintas oportunidades por botas extranjeras. Buena parte de la sociedad parece acariciar las mismas añoranzas y quimeras que expresa el narrador. Es una suerte de búsqueda permanente de las claves que emanan del escenario social; los ritos de identidad de donde no están excluidos los dramas y miserias de la vida cotidiana, ni los vicios y virtudes de la nación. El “apego desesperado a la isla” como noción de pertenencia y de extrañamiento, adquiere simbolización dramática en la frase recurrente: “¡Salgo de Puerto Rico pero Puerto Rico no sale de mí!”. Mas la interrogante: “¿Será otro síndrome del colonizado el incesante problemar su condición?” (174), es una clave que apunta al estado de conflictividad espiritual y a la alienación que abruman al individuo, cuyo destino social, político y cultural no parecen estar del todo definidos. Por otro lado, la noción de “problemar” le permite al narrador poner en escena, con distintos matices, las formas como se expresa el colectivo en su universo social:

La obsesión de diferenciar lo propio antes que caduque. Problemar la rabia por el empequeñecimiento de lo propio que adelantan los renegados. Problemar el peligro de madrigalizar la nación e ignorarle los vicios, la inacción. Problemar el peligro de desnaturalizar la nación e ignorarle las virtudes, las herencias que la entranan, la sobrevivencia a pesar de los pesares. ¿Por qué el país natal persigue a uno como sombra leal? ¿Será porque el país natal es uno?---uno su mapa alterno, uno su espejo: uno mira el país natal, lo juzga. Y el país natal se mira en uno, juzga a uno (175).

¹⁰⁶ La identificación con una nación en particular responde a una necesidad de naturaleza simbólica, ya que la nación provee a los individuos raíces ancladas en una cultura y en un pasado compartido, a la vez que les ofrece un proyecto para el futuro. Estos sentimientos de unión entre las personas de una nación aparecen en la literatura como identidades nacionales. Cf., Varas Díaz, Nelson e Irma Serrano García. “‘Eso que te ata por dentro’: el aspecto emotivo de las identidades puertorriqueñas”, en: *Identidades Nacionales en América Latina*, Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela: 2001, pág. 54.

¹⁰⁷ La sociedad colonizada es una sociedad insana cuya dinámica interna no llega a desembocar en nuevas estructuras. Su rostro, endurecido por los siglos, no es ya sino una máscara bajo la que se ahoga y agoniza lentamente. Albert Memmi, *Retrato del colonizado*. Prólogo de Jean-Paul Sastre. Traducción de Carlos Rodríguez Sanz. Cuadernos para el diálogo. Madrid, España: 1971. Pág. 162.

Pareciera como si el narrador estuviese en un estado etílico crítico. Como si los tragos que ha tomado han traicionado su cuerpo y provocado sentimientos nostálgicos propios de los que se encuentran fuera de su país. La mente sin embargo se vuelve crítica, irónica. Se agudizan los sentidos y la visión del lar natal provoca sentimientos encontrados. Su mente se torna “obsesiva”, dramática. Su reflexión está dotada de contradicciones en el sentido de que hay como un choque entre la visión de lo propio y lo otro; entre lo nativo y lo exterior; entre la manera de mirarse y la forma como lo miran los demás. Es el enfrentamiento, la lucha entre dos culturas que emanan del inconsciente individual (y colectivo) y crea inseguridades, distorsiones y vacilaciones en la percepción de lo autóctono y de la identidad. Por eso se plantea “diferenciar lo propio”, darle sentido antes de que sea absorbido por lo foráneo, antes de que se imponga lo extraño en detrimento de lo nacional.

Se trata de cuestionar, subvertir, de crear las crisis necesarias y luchar por la defensa de la cultura nativa sin “ignorarle los vicios, la inacción”. La voz narrativa alerta sobre “el peligro de desnaturalizar la nación e ignorarle las virtudes, las herencias que la entraman, la sobrevivencia a pesar de los pesares.” Se trata de la hibridez cultural imposible de negar, de la hibridez racial, determinantes en la visión del mundo y en el comportamiento del hombre y mujeres caribeños y latinoamericanos. Se trata en fin de la razón de ser y de la identidad. Las interrogantes del narrador inducen a un terrible dilema, cuyo fin es la certificación del espíritu de la sociedad a la cual alude. Si de veras existe una crisis de identidad generalizada en el país caribeño, el discurso precedente se propone como una revaloración de la misma. Las imágenes de “sombra leal”, de “mapa alterno” y de “espejo” puestas en escena, buscan enfrentar al individuo con su realidad, sacudirlo, estremecerlo, despertarlo del letargo, y fortalecerle su conciencia nacionalista.

Durante el tiempo en que el personaje está sentado en *La Fonda Del Paisa* esperando a un amigo que demora en llegar, bebe licor típico de la región, y su pensamiento vuela a la tierra de origen. Así se enfrenta con su conciencia, y la memoria aflora para cuestionar el comportamiento de quienes actúan contrario a los intereses del país:

Un torrente de incomodidad me enchumba. Desfila, por la gran calzada de la memoria, una triste caravana de recuerdos patrios. El olvido repone un festival de patetismo: acrílicos, miles de puertorriqueños disneylandizan la colonia; ahistóricos, miles de puertorriqueños engalanan la colonia con el adornamiento acumulativo que reputó la Puerta De Juan Bobo: mantones y miriñaques, zarcillos y prendedores, peineta y redesilla que sujetan hebillas perladas, pollina con buscanovios, caireles. Pero, aunque la colonia se vista de seda colonia se queda (175).

La frustración que le provocan los recuerdos de la historia nacional se convierte en “incomodidad” para su conciencia patriótica. Así su cuestionamiento se enfila hacia los indiferentes y “acríticos”; hacia los que carecen de sentido histórico e ignoran la situación por la cual atraviesa la nación. El cuestionamiento se torna ácido, contundente, cuando trata de aquellos que “disneylandizan la colonia”, y de los que imitan la cultura foránea en detrimento de la identidad nacional. El narrador tiene perfecta conciencia de que el país está atascado, sin salida. Está convencido de que con la imitación el país será colonia para siempre. No es vano desfila por su mente “una triste caravana de recuerdos”. La frustración es grande, como si todo estuviese perdido, como si el narrador dramático hubiese abandonado la fe y la esperanza, y navegara en la barca de los vencidos. Los hechos históricos, convertidos en “un festival de patetismo”, provocan la crítica airada, incisiva, no sólo contra los apátridas, sino también contra el intervencionismo y el colonialismo de turno. Es una perfecta revelación poética de la pasión política y del pensamiento ideológico que afloran del texto.

Frente a la crisis que asoma en el ánimo del narrador por la situación colonial del país natal, y la falta de conciencia histórica de la población, ante la carencia de una posible salida honrosa, el narrador, “dolorido por las tundas de la memoria” (175), recurre a la vellonera y a las canciones de Daniel Santos como únicos paliativos contra el despecho y las penas del momento. Parece que ese es el refugio para la crisis existencial que produce la situación política; acudir al hechizo que producen las canciones del Inquieto Anacobero. La canción *Virgen de media noche* surge en el relato como una cura contra la melancolía. En forma exclamativa lo expresa el narrador: ¡Lindo que se vuelve lo feo!, dice. ¡Mejorado que se vuelve lo que el tiempo y el uso accidentaron! (176). Sólo con la música de Daniel sale el personaje de “los tremedales del sentimiento... bajo el efecto de la voz que parrandea por mis venas Cali vuelve a saber a gloria en la tierra” (176).

ME ENVOLVERAN LAS SOMBRAS

Como todo caribeño, el puertorriqueño tiene características peculiares que lo destacan donde quiera que va. En el escenario donde se ubica ahora el narrador es importante verlo desde la diferencia entre su personalidad y la del indígena ecuatoriano que vende mercancía en “los altos de Quito”. Veamos como se describe a sí mismo la voz narrativa cuando se coteja con el otro:

Uno, extranjero, conversador, antillano, dicharachero por mulato o viceversa...
Uno, puertorriqueño, explayado, apabullador, coloquial, adjudica modales de indígena pundonor a falta de otro juicio (180).

Esta descripción dice mucho de la idiosincrasia y las características de una cultura y de una nacionalidad particular, que frente al “otro”, frente al extraño, marca las diferencias que distinguen a los pueblos y naciones. El indígena que habita en “los altos de Quito” es reservado por naturaleza, y de carácter totalmente opuesto al caribeño. Cuando habla, su voz es como un zumbido. “Ni el grito sube ni la carcajada hace alarde ni los palabrones vehemencian... Ni la frase se chilla ni la contestación va a la oreja que no la pidió” (180). Esos modales son opuestos al puertorriqueño. El “indio” no es nada “dicharachero”, es mucho menos fogoso pero más sosegado. No alza la voz, no gesticula, y es muy reservado. Cuando habla y ríe, lo hace “económicamente”, es lacónico y tiene “el trato distante, al blanco, al negro, al mulato, al criollo; a los puros y los mezclados que les trocaron el reinar en vasallar’ (180). El “indio” lleva consigo, quizá como ningún otro, la marca indeleble de las vejaciones a que ha sido sometido; las huellas de la historia y la incertidumbre de su destino. La coraza de su mutismo le sirve de protección; lo aísla y lo ayuda a demarcar los límites de sus fronteras humanas y espirituales.

No deja de ser significativa la manera como se manejan en esta novela la historia y las formas culturales de Quito, capital de Ecuador. La descripción de esta ciudad nos trae a la memoria lo que ya se ha dicho en páginas anteriores respecto al barrio El Silencio de Caracas y su hibridación cultural y social. Quito, según la descripción plasmada aquí, es probablemente, una de las ciudades más barrocas de sur América. El sincretismo cultural que se construye en esta ciudad es monumental. El narrador lo dice elocuentemente, con

la finalidad de poner en evidencia uno de los procesos más acabados de la hibridez a que están sometidos los pueblos sur americanos:

A los altos de Quito, donde un barroco sobrecogedor y catedralicio le hace el contraste ortodoxo a la calle encalada en que un discípulo de Samuel Bronson filmaría *El Embrujo De Sevilla* por abaratar los costos---música de Nino Rota, fotografía de Storaro, presupuesto japonés con tal de que estelarice el filme el mismísimo Chales Bronson, donde la vida se hace a destajo aunque el telón de fondo lo desmienta (180).

En esta ciudad confluyen un conjunto de edificaciones coloniales que se mantienen en todo su esplendor, dándole al lugar un carácter sobrio y majestuoso. Son reflejos de la historia y la cultura que sintetizan la vida de este pueblo, sus hombres y mujeres. Asimismo, Quito tiene construcciones que establecen un deslinde con el pasado, pero que son señales del sincretismo que se ha dado a lo largo del tiempo. Quizá por ello el narrador dramático trae a colación los nombres de tan importantes personajes del arte y de la cultura de diferentes lugares del mundo; símbolo del barroquismo igualmente característico de las identidades suramericanas.

En el plano social, cultural y económico, no existen grandes diferencias entre Caracas y Quito. En ambas capitales encontramos los mismos buhoneros y economía informal. Las mismas “pestilencias”, la misma “anestesia del meado”, los mismos “pidienteros piojosos”; es decir, el escritor no deja de poner la mirada en lo soez y grotesco que rodean la vida de las personas. No se trata sólo de la identidad, sino también de poner de relieve las zonas más crudas y degradadas, lo más abyecto del ambiente que rodea a las personas.

Visto así, se trata de una respuesta a la mirada del “otro”. Un razonamiento irónico sobre la cultura del subdesarrollo en oposición al mundo desarrollado. En la primera todo está “crudo”, mientras en la otra todo se encuentra “cocido”. Ambas son metáforas para designar lo acabado e inacabado de las cosas. Con ello se alude a la conducta de los hombres y las mujeres en la sociedad. Se refiere también a la idea del “color local”, el

cual está dividido en “color local kitsch”¹⁰⁸ y “color local camp”, y ambos “se agazapan detrás de ciertas provocaciones que el *marketing* se apresura a devorar”, y que al final se convierten en “productos de consumo global, empiezan y terminan siendo narcosis” (185).

En el contexto de la novela el razonamiento precedente tiene perfecta lógica, pues la intención conlleva una profunda crítica al consumismo y a la incidencia de los medios de comunicación en la conducta de las personas que son atrapadas en las redes del mercado. La relación que se plantea acerca de la cultura que se desarrolla en “los altos de Quito” es suficientemente ácida para dejar claro, entre otras cosas, que la mujer del altiplano ejerce un poder intimidante, no sólo hacia su marido y su hijo, sino también contra los potenciales clientes que llegan al negocio. En ese comercio familiar, se aprecian la cultura y la historia del “indio” de la región. Sin embargo, es paradójico que esos mismos seres reciben las influencias del Inquieto Anacobero, cuya música les llega como unguento para las heridas sentimentales:

Prejuicio de prejuicios, todo es prejuicio: si fuera un negro o un mulatón a un residente cualquiera de esa nación febril que es el *Caribe* o un natural del *Pacífico* que se aprietó, no escandalizaría ni llamaría la atención la devoción al Jefe Tribal

¹⁰⁸ Toda nuestra actividad está irremisiblemente mediada por objetos que se alternan incesantemente, objetos a los que damos determinada importancia de acuerdo al proceso de significación simbólica donde estemos inmersos. Esa relación activada a cada momento es parte fundamental en la conformación particular de cada cultura, narra nuestra dependencia para con los mismos, ellos forman parte de la maniobra que nos constituye, somos parte de todo, en oriente u occidente, parte del producto que emerge del choque constante que con los objetos fundemos.

La equiparación entre lo detestable y lo elevado es crónica de nuestros días, este desafío desarticula las jerarquías, se recrea con las pretensiones que desean ritualizar ciertas plataformas de lo exquisito, burlándose de la seriedad de determinadas esferas. Un ingrediente que se agrega a la cultura para deshacer su vanidad, una manera de adjetivar la realidad aparece deslizándose a contrapelo, sin la carga y la profundidad de antes. La relación del hombre con sus objetos se vuelve otra, menos seria, más fluida y vaporosa, sucedánea de la ilusión, como una abreviatura de lo que pretendió ser fulgurante y se queda en maquillaje. ¿Kitsch? Sí. Ese estímulo que inclina la balanza más allá de lo banal, transforma la execrable, incluso repulsivo, en emblema de glamour, lo excelso y lo sublime en cotidiano, en uso popular, invade como un virus informático parcelas consideradas como géneros mayores conculcándolos al desplazarlos de la escena. José Quintero, “Americakitsch”, en: *Fractal*. Amazon.com (23 de agosto 2000).

Por otra parte: “El kitsch, el mal gusto, lo orillero, lo camp tiende a mineralizar el gusto y la sensibilidad sobre los objetos cotidianos, películas, melodías, cantantes etc. Lo kitsch en la vida mundana y silvestre es el resultado de una sensibilidad perezosa, de una manera indolente de percibir el mundo en términos de estilo. Kitsch es una actitud neutra ante la existencia. Por ese motivo el arte retoma esa visión despolitizada para convertirse en una premisa que toma partido y deja cualquier ambigüedad de lado, enfrentando así al espectador con sus falsos destellos sensibileros. Carlos Yusti, “Carlos Zerpa y el furor del kitsch”, en: *Escáner cultural*. Revista Virtual. Año 5, No 51. Santiago de Chile, Junio 2003.

que es Daniel Santos. Pero, un indio de huango trenzado con pelo y camándula. Pero, un indio de los pasitos encogidos, ajaponesados. (192).

Así se concreta la idea popular de que el bolero es un paliativo para el desamor y el olvido; para la tristeza y la melancolía. Pues en su vida debe existir una “Marisol” o una “Marisombra” una “Aura” o una “Amaranta” que lo “sentimentalice” o lo “astronautice”, que lo haga perder el rumbo de la vida (192-193).

DOS GARDENIAS PARA TI.

Dos gardenias es el nombre de un bolero de Isolina Carrillo que fue interpretado por Daniel Santos. En el contexto donde se ubica en la novela, más que un canto de amor dirigido a una persona que provoca despecho o una gran pasión, parece que su sentido apunta a la mujer/patria de la cual hablamos antes. En el tejido lógico de la narración, este bolero funciona como melodía que canaliza la corriente del discurso hacia el fin estético e ideológico, cuya intención es la valoración y exaltación de lo autóctono a través de la puesta en escena de lo telúrico: su flora, su fauna, sus ríos, etc. Así no es casual que el personaje dramático, después de haber peregrinado por toda América del Sur, vuelva a su tierra natal y se interne en el “santuario de árboles milenarios, alimañas guarecidas de fortín, imprecación cotidiana del pájaro a la fruta” (193); en esa zona tan importante del país como lo es el “*Bosque De La Lluvia*”; lugar edénico, paradisiaco. Nos trae a la memoria el canto americanista que Don Andrés Bello introduce a través de sus *Silvas* como tema patrio. Sólo tendríamos que pensar en “*Silva a la agricultura de la zona tórrida*” para ver el espíritu y la conciencia que ---salvando las distancias respectivas--- unen a estos dos escritores en el ámbito ideológico.

Este capítulo de la novela, *Cinco boleros aún por melodiarse*, es completamente diferente a los dos que lo anteceden, y allí culmina el viaje que realiza por Sur América en narrador dramático. Aquí el personaje parece un hombre cansado, mas no agotado. Se detiene a reflexionar y a observar la vida, y su propio paso por el tiempo. Para ese

propósito nada mejor que contemplar a la juventud de su país natal: muchachos y muchachas; alegres y festivos, que corren el riesgo de vivir plenamente su libertad, en contacto con el paisaje y la tierra donde vinieron al mundo. Es como si vivieran en condiciones ideales, sólo reivindicando “el regalo de estar vivo”. Así el paisaje es “mirado con el ojo natural de hijo del país” (195). En otras palabras, de forma empática y amorosa.

“La piedra solitaria” donde el narrador “refugia sus días peores” (195) parece simbolizar al país. La piedra es un refugio, una morada, como lo es la casa propia. Por ello me suena perfecto que “Uno llega a creer que *El Verde* es el resumen del mundo. Uno llega a creer que se encuentra, provisionalmente, solo en el mundo” (197). En ese bosque tranquilo se sanan todas las dolencias, porque “tomar posesión de la piedra solitaria es alegorizar la salud” (196). La idea de soledad y de refugio simbólicamente asociados con la patria como lugar de sanación y de reposo para el cuerpo y para el alma son, probablemente, dos aspectos que recurren a la misma intención ideológica de reponer lo nacional y las vivencias que se experimentan en el propio país, por encima de cualesquiera otras circunstancias.

Es quizá por esa razón que la noción de libertad se expresa a través de la audacia de los jóvenes “*Invasores del planeta tierra*”, y del poder simbólico de la noción de poesía en el contexto. *El Verde*, o *Bosque De La Lluvia*, pierde su tranquilidad por la intromisión de estos muchachos y muchachas escandalosos y dicharacheros que llegan a desequilibrarlo todo con la audacia de sus pasiones y sus deseos. No se trata sólo de que el personaje dramático espíe a los jóvenes mientras estos hacen sus amores, sino que se propone exaltar como un acto de libertad lo que se cataloga en el texto como “fuga”. La realización del sexo es puesto en escena como un acto de liberación de la furia contenida que llevan por dentro:

De las risas loquísimas y desgonzadas y los abucheos loquísimos y desgonzados, de las cuquerías que se estarán haciendo para disfrutar con tan despilfarrada adrenalina, de entre las cosquillas que me sospecho, extraigo una palabra clave que repiten, entre la furia y la liberación--*Fuga*. Gritan *Fuga* hasta que la ronquera atenta. Gritan *Fuga* y la alharaca autoriza concluir que se pellizcan, se muerden, se estasajan. Gritan *Fuga* y el que imita el grito tarzánico con la palabra *Fuga* recibe un aplauso y una rechifla. Embajadores plenipotenciarios de la loca

frescura, embajadores que proclaman sus libertades a los cuatro vientos, los invasores provenientes del planeta tierra charanguean hasta el paroxismo (198-199).

El discurso precedente está acorde con la estética de lo soez. Su objetivo es reivindicar un modo de vida y una cultura que aún por marginal y plebeya no pierde de ningún modo su razón de ser, su sentido histórico y su presencia en una sociedad dominada por las clases pudientes. Los marginales, según esta propuesta estética, también son factores de evolución, de progreso y de transformaciones políticas. Dueños de su cultura, de su forma de actuar, de comportarse y de pensar, el amor se propone para ellos como un acto subversivo y liberador. Es una forma de sobrellevar las condiciones paupérrimas de la vida; es una manera de batirse con la tristeza y el pesimismo. En una manera, en fin, de enfrentar la intolerancia y el desprecio de que son objeto por parte de los grupos de poder.

En la cita que antecede la palabra “*Fuga*” es recurrente. Aún cuando no lo parezca tiene una connotación política sustentada en la realidad social puertorriqueña. La pregunta lógica sería: ¿de dónde se fugan y por qué? ¿De quién huyen? En el propio país de origen; donde se vive, se trabaja, se lucha, se sueña y se ama, ¿trasladarse de un espacio a otro, de un lugar geográfico a otro, es fugarse? Digamos, simbólicamente, sí. La respuesta se encuentra posiblemente en un discurso de tonalidad racial emitido por la voz dramática: “*Adelante pieles rojas. Adelante los fugados de las clases puñeteras con que nos joden la vida los Cara Pálida*” (199). La palabra soez en estos calificativos es determinante, pues expresa la rabia contenida. Nosotros recordamos que tanto la noción de “*Pieles Rojas*” como la de “*Cara Pálida*” son usados comúnmente en las películas hollywoodenses que tratan el tema del oeste norteamericano y la lucha de éstos últimos por apropiarse de los asentamientos territoriales indígenas del país. Conllevan esas calificaciones una connotación peyorativa y racial, especialmente la que se refiere a los indios. Ambas expresiones son producto de la cultura dominante.

No hay dudas de que en la sociedad puertorriqueña existe un conflicto de clases muy agudo. Pues está dominada por personas extrañas que han impuesto una cultura diferente a los intereses autóctonos. Es posible que la “*Fuga*” se refiera simbólicamente a una resolución definitiva de la condición de coloniaje que atraviesa la isla. Por eso los

jóvenes; muchachos y muchachas, son calificados como “embajadores plenipotenciarios que proclaman sus libertades a los cuatro vientos”, y lo hacen de la única manera como pueden hacerlo: con “paroxismo, con ritmos y palmadas a propósito anoréxicas, con ritmos y palmadas a propósito escandalizantes” (199). En otras palabras, de forma musical y salvaje, de la manera más auténtica, y de acuerdo con la idiosincrasia y la identidad. ¿Se trata de una “*Fuga*” transitoria, imaginaria, poética? ¿O la felicidad era su rehén? (200), como indaga irónicamente el narrador. Sea como fuere, el amor, elevado al máximo esplendor del erotismo y la sexualidad, se realiza como un acto de liberación en las riveras del río, en el lecho del *Bosque De La Lluvia*”.

AMOR, ES EL CONSUELO DE LA VIDA

El bolero *Amor*, “decididamente familiar”, es la última canción por melodiarse en esta parte de la novela. Con ella se pone nuevamente sobre el papel la figura emblemática de Daniel Santos. Los jóvenes protagonistas de la escena amorosa descrita arriba, están reproduciendo los pasos del ícono sexual latinoamericano que fue el Inquieto Anacobero. Aquella teoría de “vivir en varón” que expone la vida mundana y sensual del cantante en la Segunda Parte, la vemos desarrollada aquí como una noción arraigada en la conciencia del caribeño. En la economía de la novela un episodio como este no podía faltar. Allí se conjugan las nociones de poesía y de libertad que hacen posible totalizar el pensamiento estético e ideológico; la identidad del pueblo boricua:

Como a un escenario abierto llega la tropa...dieciocho adolescentes que se fugaron de las clases rutinarias, los deberes aburridos y las cantaletas de los Cara Pálida, para venir a tenderse entre la poesía que se da, a reinventar el gozo de estar vivos; tropa que una vez por mes, se fuga hacia los planetas donde la libertad acontece: la playa de Luquillo, la playa de Boquerón, la playa de punta Guilarte, los montes que se hermanan en El Yunque; tropa que, una vez por mes opta por *ganguear* en *El Verde* (204).

La opresión a que están sometidos los muchachos y las muchachas está simbolizada por las tareas que tienen que acometer. Los jóvenes no tienen ninguna motivación para seguir las instrucciones de los “*Cara Pálida*”, cuyos intereses culturales y políticos chocan con las aspiraciones de los isleños. Las “cantaletas” a que están expuestos apuntan a la existencia de un conflicto entre las partes; a visiones de mundos encontradas. De otro lado, es como si la existencia de los nativos fuese una especie de muerte en vida, una forma de estar, pero sin ser realmente, y cuya resurrección ocurriera una vez al mes, cuando van a amarse libremente, sin trabas ni tabús, como canta el Inquieto Anacobero Daniel Santos en el bolero *Amor*, que “es el consuelo de la vida/La única, magnífica emoción” (206). Así acontece simbólicamente la libertad, como un acto de amor y poesía cuyo sentido no es sólo “escapar”, sino también la exaltación del esplendor de la geografía y el paisaje nativos. Así lucen “la playa de Luquillo, la playa de Boquerón y la playa de Punta Guilarte”, todas asociadas con el sueño de libertad y expresión de la identidad del país.

En esta exposición también nos enfrentamos con el sueño hermoso, “utópico”, de ser libres. Por esa razón, probablemente, el amor, la dicha y los placeres sexuales que experimentan los adolescentes muchachos y muchachas, bajo la melodía del bolero *Amor* que interpreta desde una “cajita bullanguera” Daniel Santos, es la salida simbólicamente válida hacia la libertad. Es a su vez la acción del “tótem que redefine su misión, tótem que da el visto bueno a las fatigas dulces, tótem que apoya la anarquía genital” (206). Visto de esta manera, la acción de los jóvenes se nos presenta como una reafirmación de los valores mundanos, exóticos y plebeyos, dándole poder a su sentido de la vida y reafirmando la identidad caribeña.

CONCLUSIONES

Para esta investigación partimos de un texto muy importante de Luis Rafael Sánchez: *Hacia una poética de lo soez*, que data de 1987. Nos propusimos demostrar que con los principios establecidos en esa estética, el autor rompe definitivamente con los cánones literarios vigentes para el momento en que él emprende su proceso creativo. Así es como llegamos a observar que en sus comienzos, el autor no tiene aún definida esta poética determinante; pero si intuye y avanza paso a paso hacia una total concepción y consolidación de la misma. Es por ello que percibimos, en sus presentaciones teóricas y ensayísticas, afirmaciones donde pone de relieve un conjunto de ideas relacionadas; en primer lugar, con su propia vida y las experiencias que obtuvo en el barrio donde nació y creció. En segundo lugar, las influencias que recibió de la radio, el cine y la televisión, y que fueron definitivas en el forjamiento de la sensibilidad que lo llevó a concebir un arte como el que se propuso realizar; una obra donde reivindica a los seres marginales, a las comunidades periféricas, a los plebeyos, con sus vicios y defectos, pero muy especialmente con sus miserias, su lenguaje y comportamiento soez.

Con esta poética Luis Rafael Sánchez se propuso no sólo rescatar a esta clase social olvidada y desposeída, sino fundamentalmente resaltar sus valores anticanónicos para establecer sus creencias, su idiosincrasia, y por ende su identidad puertorriqueña, básicamente, y Latinoamericana por extensión. En este proceso se cruzan en filigrana, factores determinantes como: la risa, el humor, la chanza, la jodienda, el machismo, las penas y frustraciones de amor, la pobreza, los juegos de azar, los billares, las velloneras, la prostitución, etc., y otros elementos de la vida cotidiana que el autor considera fundamentales en la construcción de dichas identidades. La figura icónica de Daniel Santos, le sirve al escritor para poner en escena narrativa un conjunto de hechos que responden a la poética de lo soez. Y al mismo tiempo le permite al narrador dramático, emprender un viaje por los mismos lugares por donde anduvo el cantante. Así, pone frente al lector otros elementos importantes de la cultura y de la sociedad de cada uno de los países que visita, para dar razón de la identidad de esas regiones particulares, y su relación con el resto del área sur americana.

Este proyecto estético propuesto definitivamente por Luis Rafael Sánchez en el año 1987, comienza a germinar de manera simultánea en sus obras dramáticas, cuentísticas y ensayísticas de los años sesenta. Pues ello responde no sólo a la pasión que tiene el joven escritor por el arte, sino también a sus preocupaciones sociales y políticas; por la amargura que lo embarga al ver a su país domado por la férrea bota extranjera, por la imposición de una cultura foránea y por el riesgo que esto significaba para la identidad nacional. Por esa razón él asume el arte como un arma de combate con la cual enfrentar a los apátridas y a los traidores del país, pero también como un arma para sensibilizar a la población sobre la amenaza que se cierne sobre la nación. En este sentido la palabra adquiere una gran importancia, y la lógica de su escritura se pone al servicio de ese objetivo: abrirle los ojos a los hombres y mujeres de su país, y hacerlos ver el peligro que se cierne sobre su propia cultura y su identidad.

En sus ensayos, recogidos en *La guagua aérea*, pudimos ver cómo enfrenta la cultura puertorriqueña con la norteamericana. El eje del conflicto se encuentra en la relación entre esas dos culturas. Para ello hace uso del humor, de la chanza y de la risa, primordialmente, cuando pone a uno a mirarse frente al otro, y a reconocerse diferentes mientras exalta la originalidad y la autenticidad del caribeño. Allí el lenguaje actúa con toda la acidez posible, y lo soez en todas sus posibles manifestaciones no toma tregua para expresarse. La posición ideológica comienza ya a tomar cuerpo, a construirse en torno a la idea de la nacionalidad; aun cuando parte de los asuntos más bajos y bochornosos, y se apoya en lo vulgar.

En *No llores por nosotros, Puerto Rico*, el autor arrecia su crítica contra los ciudadanos que no manifiestan ninguna inquietud ni preocupación por los problemas del país. Contra aquellos que no tienen sentido histórico ni conciencia nacionalista. Los que son más felices viajando al extranjero y asimilando la cultura foránea en detrimento de la propia. Frente a esta población desarraigada, el escritor ubica a la marginal y plebeya; esa inmensa masa que sí le da sentido histórico a la cultura y a la sociedad a la cual pertenece. Así observamos cómo lo soez va tomando más fuerza en sus ideas y sus parlamentos, pues el escritor va afinando su arte y amoldando su escritura a los propósitos estéticos que le inquietan. Este proceso de consolidación de la poética le lleva muchos años, y le acarrea al mismo escritor un terrible problema ético cuando asume con

mayor conciencia el compromiso con la propia escritura y con la realidad social de su país. Así lo vemos en el ensayo “Cinco problemas para el escritor puertorriqueño”, donde Sánchez trata la cuestión de la identidad con un tono prioritario, y donde la problemática de “la lengua” tiene un espacio muy especial, pues al autor no se le escapa nada que tenga importancia relevante en la reivindicación de la identidad de su pueblo. Los planteamientos teóricos que observamos en su producción ensayística se ven complementados tanto en su obra dramática, cuentística y novelística.

En los cuentos sobre los cuales reflexionamos en este trabajo, Sánchez recurre a los más bajos instintos de los personajes para definir su realidad social, su idiosincrasia, su cultura y su identidad. En “Aleluya negra”, uno de los primeros cuentos escritos por el autor, lo soez está tratado desde la perspectiva de la degeneración moral que el personaje negro ---hombres y mujeres--- manifiesta como consecuencia de la exacerbación erótica que experimenta bajo los efectos de la música y la danza ancestrales. El cuestionamiento a la conciencia social y de clase, a las inconsistencias respecto a la identidad, se ven reflejadas en este cuento a través de las palabras de “la guela”. Aquí, por su puesto, tiene un matiz político diferente al que observamos en el caso de “*La guagua aérea*”, donde los personajes son de clase media alta en viaje hacia el norte.

En su evolución hacia la concreción de la poética de lo soez, la relación con el tema imperante de la identidad adquiere mayor significado con Fortuna y Puchunchú en el cuento “Los desquites”. En este caso, ambos jóvenes presentan una consciencia alienada que parece no tener curación posible. Y la condición soez se establece, entre otros aspectos, a partir de la prostitución que practica Puchuchú, y el lenguaje vulgar y los temas que manejan en sus conversaciones. Así observamos que Luis Rafael Sánchez incursiona en cada una de sus creaciones en aspectos diferentes, pero siempre asociados con la misma condición soez. La prostitución va a ser un tema recurrente en su creación, toda vez que en algunos momentos estará asociada, o será relacionada con la condición por la cual atraviesa el país; objeto de vejaciones y vasallajes por parte de personas extranjeras.

Este tema, la prostitución, permanente en la obra de Luis Rafael Sánchez, tendrá en el drama: *Los ángeles se han fatigado*, una de sus máximas representaciones. Igualmente, el tema de la identidad, de la violación y la pérdida, serán puestas en escena en este

drama para tocar las fibras más sensibles de las personas. Pues a través del monólogo de Angela, quien es una metáfora de la patria; en cuyo cuerpo se realiza simbólicamente la venta y el saqueo del país puertorriqueño, se expresa toda la abyección y la miseria por la cual pasa el país. En este sentido el escritor parece haber logrado descifrar de manera contundente su propósito estético. Igual ocurre con *La farsa de amor compradito* y con *La hiel nuestra de cada día*, donde la puesta en escena de lo soez, en el caso de la primera, esta atravesada por la prostitución que ejercen Colombina, Quintina y Madame. Y en el caso de *La hiel...* por la miseria y la vejez que abyectan a Tisbe y Píramo, pero también por el ambiente que los rodea, y lo grotesco que resulta la dependencia que ellos tienen con el juego.

En *La importancia de llamarse Daniel Santos*, el escritor parece decidido a tratar lo relativo a lo soez y la identidad con la misma amplitud que le permite la novela, pero también con el mismo rigor con que lo hizo en los cuentos, la obra ensayística y la obra dramática. En la novela estos puntos tópicos se verán ampliamente tratados. La presencia icónica del Inquieto Anacobero, en cuyos hombros recae el peso de la obra, le permitirá al narrador dramático recorrer un amplio espacio del área caribeña y latinoamericana, con el fin de apropiarse de la cultura marginal, orillera y plebeya. Para así poner en escena narrativa los hábitos y costumbres de los pueblos, sus vicios, sus sufrimientos, su música, etc. Todo ello en función del rescate de la idiosincrasia y la identidad de cada región, que en definitiva es similar para todas ellas.

APENDICE

Presentadora:

Muy buenos días,

Bienvenidos a este fin de fiesta de las actividades del Departamento de Estudios Hispánicos, hoy nos honra tener con nosotros a un distinguido profesor de nuestro departamento, el escritor Luis Rafael Sánchez, quien leerá un texto inédito que hace mucho tiempo esperábamos nos leyera en este recinto. Si Estudios Hispánicos se viste de gala para recibir la lectura de este importante texto, yo me he vestido de rojo porque pienso que es el color más apropiado no sólo para “La Poética de lo Soez”, sino para presentar a Luis Rafael Sánchez. Este color, tan llamativo y alegre, de alguna manera corresponde y homenajea a un escritor que se decidió por una nueva literatura puertorriqueña, literatura de ruptura que se anuncia en 1.960 con la publicación del cuento “Aleluya Negra” y la representación y publicación de la obra “Farsa del amor compradito”.

Posteriormente en 1.966, Sánchez publica su primer libro de cuentos “En cuerpo de camisa”, que lo sitúa en la generación de escritores latinoamericanos que Ángel Rama llama “los novísimos” o “de los contestatarios del poder”. En 1.976 publica su primera y exitosa novela “La guaracha del macho Camacho” y luego en 1.979 se representa “Parábola de Landarín” y en 1.984 “Quíntuples”. Si he omitido otros textos de Sánchez, es porque me parece que en cierta medida, se alejan de la propuesta literaria que el escritor asume como escritura de ruptura. Su literatura rescata el humor, el humor literario, el humor de la tradición popular de la risa y el humor puertorriqueño del relajo, el chiste y la guachafita. Reelabora además el habla puertorriqueña y su discurso literario se matiza de oralidad. Es rescate de lo puertorriqueño, de nuestro humor, de nuestra alegría. Esta propuesta de una nueva escritura no es únicamente una práctica literaria, sino una práctica teórica que se expresa en su discurso ensayístico, sobre todo en los antecedentes del texto que escucharemos hoy: “Literatura puertorriqueña y realidad

colonial”, “La generación o sea”, “La fatal melodía del azar, donde mi pobre gente se morirá de nada”, “La pirámide”, ensayos todos publicados en el periódico “Claridad”. “Hacia una Poética de lo Soez” expone y define la posición del escritor frente a su propia literatura. Para terminar esta presentación, que en realidad era innecesaria, quisiera destacar algo más: Si me he vestido de rojo no ha sido sólo para celebrar una obra que me avasalla, sino para celebrar al amigo extraordinario que es Luis Rafael Sánchez, amistad que viene de muchos años y que se ha ido transformando y enriqueciéndose, porque primero fui su alumna, colega y lectora voraz, luego he sido enamorada de su palabra, de su calidad como ser humano y tal vez ésto sea lo que más me importe, porque lejos de tener los humos en la cabeza como sería natural dada su fama y su prestigio, Luis Rafael es un ser tierno y humilde, indignado e implacable pero siempre generoso. Es un humanista, un verdadero profesor, un amigo entrañable, y no soy yo quien lo afirma sino todos los que somos sus discípulos y nos honramos con su persona. El Departamento de Estudios Hispánicos se siente más que orgulloso de contar entre sus miembros a Luis Rafael Sánchez.

Luis Rafael Sánchez:

Gracias, muchas gracias, gracias. Es bueno siempre volver a la propia casa, muchas gracias. El texto que les voy a leer se titula “Hacia una Poética de lo Soez” y es uno de los diez ensayos, de una extensión razonable, que integran mi nuevo libro titulado “Puerto Rico para principiantes”. El libro recoge diez trabajos inéditos en los que reflexiono sobre lo que es ser puertorriqueño, sobre las pasiones que dominan nuestra existencia como colectividad: la violencia, la sensualidad, el desorden, la intensidad, nuestro desgarramiento colectivo. Parte de ese libro son los ensayos: “Nuevas canciones festivas para serioradas”, “No llores por nosotros Puerto Rico”, “La Chacón: oferta de una erótica nacional”, “Menudo o la revolución pubescente”, “Violencia y violación de un mito”, “El Puerto Rico hedénico”, “Maravilla o el tejido de la literatura”.

El texto que les leo hoy, permanece inédito y lo quiero compartir con todos ustedes. Dice así:

Ya eran los recuerdos del porvenir, ya eran la constancia de la mediocridad formadora, ya eran los retazos pintorescos de mi educación sentimental, entonces, atascado en las dudas que sobresaltan la niñez, yo no lo sabía, entonces yo sólo sabía que a las cinco de la tarde de lunes a viernes comenzaban los deslumbramientos, y los deslumbramientos salían de una cajita de madera complicada por tubos y botones de la marca Phillips a la que no había que frotar para que la magia se propagara, y los deslumbramientos se enmarcaban con golpes musicales de factura apocalíptica y voluntad de estremecer, golpes musicales que describían mediante las florituras de los violoncelos, la pertinaz lluvia nocturna que exigía una tétrica y engolada aclaración del narrador: “Era de noche y sin embargo llovía”, golpes musicales que describían mediante el galope de los violines y el trote contrapunteado de las trompetas, las andanzas sigilosas de un asesino contratado a destajo, o la agilidad de un vaquero invicto que enlazaba a los ladrones de ganado, o la avalancha de las aguas que colocaba en mortal peligro la vida de la muchacha. ¡Ah la utopía con riveras de encaje y bucle, zapatito rosado y lindo pie que era la muchacha!, ¡Ah la geografía exenta de sensualidades que encarnaba la muchacha, muchacha librada por el libreto de las blancas colinas y las rosas del pubis de la leche árida y firme!

El primer deslumbramiento, el primer embobamiento en aquella sala de vivienda reducida en la urbanización pública Antonio Roy lo conseguía un grito de nítido asombro “¡Mira! allá en el cielo”, el grito suscitaba adivinanzas “¿Es un pájaro?, ¿es un avión?”, adivinanzas descartadas por la voz satisfecha y catedrática que corregía “¡No!, ¡Es Superman!” y entre la cotidianidad de los vuelos supersónicos y la expresión de los poderes sobrenaturales legados por su planeta Cripton, Superman prohijaba a los justos y a los indefensos y a los pobres, que vaya usted a saber porque, eran cretinos o se comportaban como tales, que vaya usted a saber porque, siempre resultaban mingó ideal de los malos malísimos. Recuerdo ferozmente auditivo, los malos malísimos operaban desde voces rayadas por disonancias macabras que confirmaban su extranjería. El mal aquellos años era japonés o alemán y el mal concurría a la acción radial con los ojos rasgados que daban pie al símil “como almendras partidas por la mitad”. Y el mal concurría a la acción con dicciones futuras de las que el oyente debía reconocer la presencia enemiga de lo Teutón y lo Nipón.

Muchos años después, cuando mi formación universitaria se convirtió en un carnaval de datos prescindibles y la apropiación de tres o cuatro citas citables perfeccionó la lujuria del *main dropping*, por ejemplo Ortega dijo “el hombre nace libre y la sociedad lo encadena”. Por ejemplo, Shakespeare dijo “pienso, luego soy”. Por ejemplo, el Marqués de Sade dijo “nada humano me es ajeno”. Por ejemplo, Carlos Marx dijo “Dios mío, no dije con cuantas salsas se espesa el mondongo”.

Leí en un ensayo definitivo sobre las indiscreciones del yo alterno, que el vuelo de Superman operaba como metáfora hermética de su sexualidad escabrosa, yo, sodomizable de Superman, que en la libertad de los espacios aéreos canturreaba el cuplé: “Tonta, tonta, pero no tanto” como escape lírico a sus ardores de closet *queen* casi casi asfixiada, pero en aquella sala de vivienda reducida en la urbanización pública Antonio Roy aún yo no lo sabía y allí todavía Superman era Superman y reinaba en la tierra y en los cielos como Tarzán reinaba en la selva. Superman traído a ustedes amiguitos por la bebida fortaleciente Malta Corona, Superman traído a ustedes amiguitos por la bebida fortaleciente Cresto Reforzado. Tarzán, salvaje noble que recorría la selva sobre el lomo de un elefante a quien le hacía confidencias. Tarzán atleta democrático que hacía *jogging* junto a sus hembras amadas Jane y Chita. Tarzán, urdido con bíceps y pectorales y presagios de un inevitable *center folder play girl*.

Muchos años después, cuando el oficio de profesor universitario exigió que me doctorara, como prueba absoluta de mi inteligencia relativa, leí en un ensayo sobre la quiebra del psicoanálisis que Tarzán andaba tomado de las manos de Jane y de Chita como alegoría visual de su fulminante castración psicológica. Tímido e inseguro Tarzán, que era cero en conjugación gramatical: “Yo querer bañar el río”. Tímido e inseguro Tarzán que era cero en identidad: “Monos descender de mi”. Tímido e inseguro Tarzán debilitado por las hostilidades de una Jane que vivía soltando chispas, una Jane que vivía echando candela: “¿Cuántas veces tendré que corregirte?, yo soy Jane, tu eres Tarzán. Si serás bestia lampiña y subdesarrollada como decía mi madre”, pero en aquella sala de vivienda reducida en la urbanización pública Antonio Roy, yo no lo sabía y allí todavía Tarzán era el rey de la selva, como Los tres Villalobos eran los reyes de la pradera donde sembraban la justicia con el amén de sus revólveres, bravíos hermanos Villalobos traídos a ustedes amiguitos por la leche en polvo Klim y allí el Corsario Negro era el as de la

espada vengatriz. Corsario Negro, espada y venganzas en cantidades industriales traídas a su cuadrante familiar amiguitos por la nutritiva Emulsión de Scott, y el golpe musical que tematisaba sus aventuras opacaba el sonido metálico del espadeo cuando el Corsario Negro quedaba entrampado en la punta de una cumbre borrascosa y había que esperar hasta el día próximo para saber si el destino le jugaba finalmente una mala pasada o si nuevamente se inclinaba hacia su virtuoso lado. Finalizada la programación donde señoreaban deslumbrantes los titanes dogmatizados por el bien a todo vapor, el oído se quedaba en suspenso, el oído se quedaba con hambre, el oído sucumbía al vicio de oír y suspendido y hambriento y vicioso se precipitaba a consumir la programación radial siguiente, un espacio construido con lágrimas en desproporción oceánica y con madrastras plantadas en la vileza y con pobres buenificados por la pobreza y con negros que tenían el alma blanca, como precisaba el narrador con matices trémulos, defensivos, piadosos, espacio de accidentada peripecia vital que provocaba el naufragio feliz de la sensibilidad adulta, que quedaba postrada ante el complot susurrado, ante la causticidad nada sutil del villano, ante la melancolía que la primera actriz nasalizaba para mayor gloria de su prestigio histriónico, sensibilidad adulta que se me resistía y se me escapaba, pero como eran las seis de la tarde y a las seis de la tarde adultos y menores nos juntábamos a comer, pues también a las seis de la tarde adultos y menores nos juntábamos a devorar el racimo de emociones titilantes que de lunes a viernes obsequiaba la compañía Colgate Palmolive. Durante ese rato impreciso en que todavía no era la noche pero que ya no era el día, hora del lobo dicen, hora en que las tristezas se empecinan dicen, hora en que cada quien ensilla su insatisfacción dicen, hora de agradecer una comida a la que le faltaba puntualmente sorpresa y variedad, Palmolive, el famoso jabón embellecedor que en sólo catorce días le deja el cutis más bonito y seductor, presentaba “La novela Palmolive” a la que le sobraba puntualmente sorpresa y variedad. Estremecida nuestra moral tribal de familia unida por el amor y la carencia, oímos las indecencias tramadas por una hermana contra la otra en la novela Palmolive titulada: “Peor que las víboras”. Vulnerada nuestra almita de gente pobre pero decente que aspiraba a más y mejor decencia, oímos los suplicios judiciales de la muchacha pobre pero decente que asesinó a quien con impunidad de rico todopoderoso le robó la sacrosanta prenda de la virginidad en la novela Palmolive titulada: “Yo defendí mi

honra”.

Estremecidos, vulnerados, esperanzados, acudimos a nuestra cita con las novelas Palmolive tituladas: “El derecho de nacer”, “Los que no deben nacer”, “El collar de lágrimas”, “El dolor de nacer mujer”, “Negro es mi color”, “El color de mi madre”, “El hechizo maldito de tus labios”, “El pasado de su marido”. El lagrimal nos quedaba exprimido, el asombro inhábil, el pecho reventado porque las pasiones arrendadas por la compañía Colgate Palmolive se batían como claras para merengue: crecientes, espumosas, sostenidas, pasiones de solterona con secreto, pasiones de noviazgo impedido de culminar en boda por causa de una tara sanguínea, pasiones de moribundo que reservó el aliento postrero para confesar una empantanada verdad.

Naturalmente, el batido de la pasión tenía su no va mas allá, su aquí fue Troya, su despelote de espíritu y de víscera, cuando la protagonista, intransigente, bella, rubia hasta el abuso, descubría que su madre no era otra que la negra que traía la leche. A veces, las carcajadas sulfúreas de la antagonista que indefectiblemente se llamaba Sandra o se llamaba Lucrecia, terminaban el capítulo, a la vez que ascendía grandilocuente y sobrecogedor el tema musical compuesto por el fulano Tchaikovsky o el fulano Wagner y demás zutanos que con sus genialidades vitaminaban el fundamento melodramático de las radionovelas. Carcajadas que nos dejaban azorados, deshabitados de aire y ante el espectáculo de perversidad arranpante y campechana, acabado de padecer, algún miembro experimentado de la familia como mi abuela catequizaba: “Sandra tendrá que pagarlas”, “Lucrecia tendrá que pagarlas”. Versículos de mi abuela que indefectiblemente conseguían suspiros aliviados y aliviados a sentimientos, con lo que la vida fuera de la cajita de madera complicada por tubos y botones, retomaba su curso ralo, hasta que los ojos me salvaban del abandono de los oídos. Ojos cómplices que patrocinaban un nuevo deslumbramiento mientras los adultos gozaban de la irrefrenable y frondosa chistosidad del comediante Diplo o fruncían el ceño porque el comentarista de la actualidad mundial, Francisco Acevedo, hablaba de nuevas incursiones de los aliados en los frentes bélicos. Ojos cómplices míos resistidos a los clamores del dormir, ojos que leían por centésima vez a “Misia Pepa y a Constancio Vigil” en algún vil que ya han deshojado, a “La pequeña Lulú” y a “Los tres cerditos” en algún paquín deshojado, digo paquines y digo

viaje entusiasmado por entre los pormenores de la sorpresa garrafal, una rabieta del pato Donald lo levanta tres pies del suelo, Perla, la novia del Súper Ratón se llenaba la boca de ayes pánicas por la cercanía de Pedro El Malo, los Tres Cerditos vivían en carrera atolondrada por el acoso del Lobo Feroz.

Muchos años después, cuando asistí a los congresos eruditos a pedido de los ruidos discordantes de la celebridad, oí de boca sapientosa que la lectura insistente y reincidente de paquines y el disfrute descarado de los mismos, impulsaba el estancamiento intelectual y reflejaba dolorosas tendencias imbeciloides, pero en aquella sala de vivienda reducida, los paquines vilipendiados por el monstruo de la opinión, excitaban la mirada en la que se quemaban los fuegos finales de mi infancia, porque mezclaban con audacia e indiscriminación la realidad y la fantasía y reducían el desencanto o el cotidiano incoloro de una vida medio feúcha, una vida medio católica, una vida totalmente sentimental, vida que en día de año viejo o día de las madres animaba mi tío Luis, con la declamación artesana y vehemente de poemas famosos como “El brindis del bohemio” y “El duelo de la cañada”. Vida que saboreó los júbilos cuando se fue a la calle a aplaudir las visitas de la novia de América y el ciclón del Caribe, diosas de celuloide mejor conocidas por sus nombres de marquesina: Libertad Lamarque y María Antonieta Ponds.

Sin publicidad estentórea llegó mi porvenir y aquellos días hechos pasado con el paso de los días y aquellos retazos pintorescos hechos recuerdos desactivados de su potencia explosiva, consiguieron su reposo en el baúl de guardar mezquindades y fragancias que es el corazón. También reposó en el corazón la temprana juventud con su pesada carga de inseguridad y recatado desorden, también, la juventud media que forzó el inventario de lo vivido y lo pospuesto. Con el porvenir llegó la adultez, con la adultez llegó el adulterio, con la madurez llegaron simultáneamente la deleitosa sumersión en la soledad, el desprecio por el precio que se le paga a la ambición y el encuentro con las ciencias del mañana, las ciencias novísimas que juraron arrasar con todo lo reflexionado hasta el momento previo a su designación como ciencias del mañana. La idiótica, la puñética, la mierdótica, ciencias sectarias, ciencias tenebrosas, ciencias geringonzantes.

Con la madurez también llegaron el cinismo, la desconfianza, la burla tajante de las masturbaciones mentales, la burla de la fe dogmática en los pajaritos preñados. De

lunes a viernes todo era radionovela, paquín, escuela pública e insistencia de una vecina en que sintonizáramos el programa “El destino está en sus manos”, programa, que según la prescripción debía escucharse con el alma suplicante y las manos puestas sobre la cajita de madera complicada por tubos y botones, mientras el animador, el cubano Hernández Zamora, predicaba desgalillado y visionario “pon tu pensamiento en mi, pon las dos manos sobre la radio y pide con la fe que mueve las montañas, pide con la humildad del pecador arrepentido, pero pide, pide, pide que el destino está en tus manos“. Mi tío Luis, declamador vehemente y artesano, practicante de la valloya y de la herejía benigna, parodiaba la prédiga desgalillada y visionaria con una coplita demoledora que la familia oía, con la sonrisita valloyera y benignamente herética de andar por casa, “pon tu pensamiento en mi, las manos sobre la radio y así veras Olegario como te crece el pipí”.

De lunes a viernes todo era radionovela, paquín, escuela pública e insistencia de la vecina. El domingo era misa por la mañana, barquilla de *tutti frutti* por la tarde y el sábado era “la fiebre del sábado por la noche”. El sábado era la balacera, el sábado era el espanto que boqui abría, el sábado era el triple programa de cine, culminaba el triple programa de cine la proyección de la serie. El título particular de cada serie era secundario: “La bala de bronce”, “Los peligros de Paulina”, “El hombre de la máscara de hierro”, “Flash Gordom”, “La mujer araña”, “El hombre invisible”, “La sombra”, “El hijo del Conde de Montecristo”, “Rocambol”, el título no importaba, nadie se empeñaba en memorizarlo, el público iba a ver la serie, estreno absoluto o copia nueva, o copia vieja que se partía pero la serie, “te espero en la serie”, se decía, “la noche del sábado me encuentras en la serie”, se decía. Lo principal de la serie era el entregamiento de las noches del sábado, por los finales crispantes en los que el muchacho o la muchacha se libraban del peligro monumental con ingenio y agresividad súbitas, contrastantes con la imprevisión y la torpeza del sábado anterior, para otra vez caer imprevista y torpemente en otro atolladero del cual se librarían el sábado siguiente, en un infinito de metidas de pata y segundas oportunidades que ni los suertudos Buendía tuvieron durante sus cien años de soledad.

Como acompañamiento de la serie, plato fuerte de aquellos sábados por la noche, se exhibían dos dramas de vaqueros con mucho indio despanzurrado, con mucho cuatrero encarcelado, con mucha frontera extendida, con mucho Cisco Kid, mucho Roy Rollers,

muchos Bots Stil, mucho Hopalon Cassidy, consumidos desde un banco que semicirculaba su incomodidad en el venido a menos Teatro Victoria Belmacout, boleto de once centavos, boleto de gallinero o de pipe, como se conocía la tercera planta.

Al Teatro Victoria sólo iban “la clase pobre pero decente” como atajaba mi tío Ramón, que me llevaba, y “la clase encanallada o plebeya” como también atajaba él cuando quería juntar los limpia botas, las prostitutas, los chulos, que en número considerable nos rodeaban. Gente eructante, gente pedosa, gente sicutuda, gente que se metía con los artistas que trabajaban en la pantalla, exigiéndoles apresuradas lujurias y todo tipo de cochinas y otomías. Si Bob Teel, pongamos por caso, se despedía de Bonita Granbel con una discreta y caballerosa inclinación de cabeza, y la cámara retenía el rostro de Bonita Granbel que sonreía con una coquetería apaciguada por la timidez, algún libertino, algún insolente, algún hijo de la gran maldad gritaba “¡Bob! Dale carne a Bonita Granbel”. Mi tío Ramón, pobre pero decente como atajaba, tragaba en seco y yo lo miraba con recelo y pena, hundido en la oscuridad, hundido en el mal rato, a una pulgada del ataque cardíaco, al mal rato se convertía en afrenta personalísima, cuando un coro susurrante y malediciente oprobaba la aparición en la pantalla del vaquero favorito de mi tío Ramón, coro que parecía larga y artísticamente ensayado “Hopalon, Hopalon, Hopalon es maricón y da el culo por un vellón”, como si la acusación de la práctica del pecado nefando y complacencia en la misma no fuera injuria bastante, un segundo coro susurrante y malediciente corregía al primero y devaluaba la oferta contractual: “Hopalon, Hopalon, Hopalon es maricón y da el culo por un botón”. Mi tío Ramón buscaba la paciencia en un cielo evitado por el techo del teatro Victoria, después, a media pulgada de la apoplejía, mi tío Ramón bajaba la cabeza para inventar una serenidad demencial, suerte de ejercicio yogui que inflaba la paciencia hasta rozar las vísperas de lo infinito. Una noche de sábado en que la acusación bandalizó el espacio completo de la tolerancia de mi tío Ramón, mi tío levantó el trueno acusador de su voz, repentinamente peligrosa y lanzó unas palabras que no acabaron de morir, palabras que se tatuaron en la vergüenza de cuantos compartíamos aquella fiebre del sábado por la noche: “gente profana”. Un silencio atroz se cuajó, motivado por la furia o por la palabra misma escogida para revelarla, o acaso el desconocimiento de su significado pleno, armó la palabra con el detente de la sospecha y del temor, la acusación fue también un supremo

tapaboca, consolidada la respetabilidad de la pobreza decente que juraba encarnar mi tío Ramón, acallada la irresponsabilidad de la gente chusma, la gente gentuza, la gente profana, el viril Hopalon Cassidy remató inevitablemente los indios que le quedaban por rematar y el redundante “*The End*” se sobre impuso a su rostro generoso y duro. Aquella noche estrenó mi ignorancia una palabra que se quedó a vivir conmigo para siempre: “profana”. Muchos años después, cuando el merodeo por el diccionario se convirtió en una manía utilísima, tropecé con ella, como el lazarillo, despierto para siempre por el golpe contra el toro de piedra, aprendí entonces, de una vez y hasta saciarme, que toda definición es arbitraria e incompleta, y que no obstante la inexactitud puede tener eficacia, siquiera poética, y que la misma gente que mi tío Ramón llamó profana, podía reverenciar, sacralizar la rabia ajena, reconocer los límites de la transgresión, que es una fórmula sociológica que equivale al rastrero dicho “mono sabe árbol que trepa”.

De la frase “gente profana” salte a la adolescencia, ese reino primigenio de la alegría parecida a la tristeza, parecida a la alegría. Después, ahora mismo, el porvenir llegó y los códigos que encierran el placer y el amor se descifraron. Después, ahora mismo, la acumulación de los días que uno llama “la vida”, registró las profecías que hacían los boleros que cantaba Daniel Santos “hay veces que uno cualquiera se encuentra la dicha a la esquina al doblar y hay quienes dan la existencia buscando un poquito de felicidad”. Después, ahora mismo, la letra de los poemas con música que escribió Silvia Resach, recordaron “lo corto que es el amor y lo largo que es el olvido, triste caravana de recuerdos por mi mente ha pasado, rastro de nostalgia que ha quedado de ese amor ya fracasado, ojos que te buscan aún sabiendo que ya no estás a mi lado, labios que suplican el milagro de tenerte entre mis brazos”. Después, ahora mismo, el porvenir se hizo un largo trayecto entre la adolescencia y la muerte, como trayecto de guagua pecetera que se detiene en todas las paradas: la de la fe en la salvación por la amistad, la de la desconfianza en las grandes simplificaciones políticas, la de la total confianza en la sensualidad, la de las ilusiones perdidas y encontradas, la de la militancia en los poderes frágiles de la literatura, y en ese largo trayecto uno quiso escribir y le reclamó a la memoria y al destino voraces y la recuperación se produjo, se intentó, de la familia, de la clase, de la estupidez formativa, de la violencia del humor que se practica en nuestro continente, humor que emana por igual de los sándwiches de metafísica y angustia

afrancesada que digieren los queridos hermanos argentinos y de los tambores buduistas para acompañar la muerte de los cabros que deleitan a los queridos hermanos haitianos, de los paréntesis a la realidad áspera como la radionovela, el pasquín, el cereal de cine, de todo lo que era subterráneo, subdesarrollado, subliterario, de todo lo que era subalterno del modelo que en algún lugar imperaba prestigiado, indiscutido, sacralizado: el cine de Olson Wells y Aquila Crosagua, las novelas libertarias de Sartre, el teatro católico suntuoso de Porl Clodel, la textualidad declamatoria de Pedro Prado, la enciclopedia “El tesoro de la juventud”, canibalismo, recuperación de las circunstancias, de la gente profana, de la gente blasfema, de la gente chabacana, de la gorda vivencia soez que nos alimentó. Digo nos, por primera vez en conciencia, porque lo soez estuvo siempre dispuesto y en oferta para un amplísimo sector humano de nuestro continente, y no sólo lo soez estratificado por su composición zafia, grosera, reputadamente vulgar, que en la literatura hispanoamericana más reciente se aprovecha en “Compadre lobo” y “Se está haciendo tarde en laguna” de los mejicanos Gustavo Sáenz y José Agustín, en “Sólo cenizas hallarás” del dominicano Pedro Verges, en “Aires de tango” del colombiano Manuel Mejía Vallejo, en “Encancaranublado” y “Vila y vacila” de los puertorriqueños Ana Lydia Vegas y Juan Antonio Ramos, textos en los que la agresión se centra en la indiscriminada expresión burdelizada y fecal, en la vociferación desfachatada de la genitalia, en el desorden de la convivencia, en fin, en “la nostalgia del fango” y en “la mística de la mierda” para dar noticia de dos recurridas afirmaciones francesas. Pero también lo soez travestido de solemnidad como se expresa en la novela “En Octubre no hay milagros” del peruano Oswaldo Reinoso, o lo soez que solapa con la cursilería rosácea que reincide en las novelas del argentino Manuel Puig.

Los soez entonces no sólo sirve de materia literaria para unos escritores procedentes de zonas marginales, productoras de ignorancia y gusto criminal, bajura intelectual o en abierta simpatía con ellas, también propicia la asunción colectiva de una identidad social, una identidad política, porque la investigación crítica de lo soez rebela una toma de venganza, una ofensa sostenida y consciente, un confabulado protocolo de desenmascaramiento encargado a la transgresión del cultivo, a la indisposición a guardar la norma, a la chacota, a las gracias y las gentilezas, a la desintegración que integra a pesar suyo, la antinorma, la antigracias, la antigentileza. Integra, formula, normatiza,

porque lo soez es el discurso de ruptura de toda la gente profana que en el mundo ha sido, como aquella que guarecida en la oscuridad del tercer piso del teatro Victoria reservaba para sí el desafío del insulto, la rebaja de unos héroes estofados con negaciones propias y ajenas, con represión, porque lo soez es la respuesta de la gente que se atreve a ser profana, descreída, insatisfecha, respuesta que coloca entre ella y la represión. Lo soez es la voluntad de encubrir lo sospechoso de divino, de alejado, de minoritario, para inmediatizar lo humano, lo corporal, lo asequible para todos, independientemente de su lugar social, su apellido, su encumbramiento o su bajura, su primitivismo o su sofisticación. “Bob Teel, no seas pendejo, date cuenta que Bonita Granbel quiere meter mano” es una transcripción razonable de la emoción desatada en un cuello alto ornamentado por la castidad de un camafeo, o también en la boca pintarrajeada de una moza de estas que llaman del partido. Y es que toda sociedad se precipita a minar a través de la ofensa verbal aquello que la oprime física y moralmente.

El merengue “mataron al chivo y se lo comieron”, sirvió de expansión dominicana durante los días posteriores a la liquidación del tirano Trujillo, el secular anticlaricarismo español que alcanza su mejor expresión artística en el cine del Buñuel como biridiana y tristana, la excepcional novela de Clarín: “La Regenta” y las comedias Bárbara de Vallein Clan es otra muestra ebullente de esa actitud. Que la gente profana haga su discurso crítico de la realidad circundante, sojuzgante, no incomoda mientras el mismo se produzca en los límites de sus dominios, discurso intramuro que confirma la safiedad, la plebeyez.

La incomodidad comienza cuando la safiedad y la plebeyez borran los límites y trasgreden y vulneran lo que tuvo fama de delicado, de solvente, de fino. La expresión cruda no molesta mientras la propone como muestra de liberación, como muestra de otra apropiación, un integrante de las clases privilegiadas. Marta, la protagonista de “*Just afraid of Virginia Wolter Duaralvi*” acumula indecencia tras indecencia, acto tras acto, amparada en su condición de hija de un presidente de universidad y esposa de un profesor. Su vulgaridad gestual y léxica patrocina a una aventura vrollerista benigna que complace al espectador. Marta toma en préstamo el lenguaje sucio como otra conquista más de su clase burguesa que todo lo devora, todo lo asimila y todo lo neutraliza, pero cuando esa vulgaridad léxica es monumento de la calle, de la intemperie, la simpatía se

hace económica, astringente, porque reconoce, como lo hará la literatura, la configuración de una identidad social, una identidad política, que en nuestro caso es común a una mayoría absoluta desperdigada por toda la geografía iletrada, la geografía privada de nuestro continente, mayoría con el rostro cambiante, mayoría negra, mayoría mulata, mayoría india, mayoría culí, asentada en las favelas, las villas miserias, los caseríos, las rancherías, los arrabales, las calles deambuladas con la pupila irritada por el desencanto y la desesperanza.

“Para entender una cultura hay que tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más oscuro”, dijo Julio Cortazar. Lo soez es entonces, el exorcismo de la vida agria de que se hizo cargo toda la literatura alterna arriesgada en sus materiales formulantes, callejeros e inescrupulos de lo sana y de la celestina maña y mañosidad de Lázaro y de Pablo y de los graciosos que bufonean por el teatro de López De Vega, brincos y saltos de concoloncorbo desmallados por el hambre, como Pascual Duarte, seres torcidos de los esperpentos. Revulsivo, escatológico, incómodo, lo soez ha conquistado el derecho de una poética, de unas palabras milinares, pero una en cambio permanente, una comprometida con el dinamismo del último eslogan y la última procacidad, la deformación reciente, el engaño novedoso construidos sobre las espaldas de la ignorancia, una poética resistida a la culturitis que escamotea la cultura, de espaldas a lo académico y correctísimo que se hacen insoportablemente carcelario, una indagación hasta la consecuencia última de ese predecible desconocido que es el hombre, desconocido ese que humilla y que ama a la misma vez, que encrepa y que bendice a la misma vez, que patea y acaricia con igual desconcertante intensidad, mientras en lo que se articula su poética, reivindicemos lo soez e intentemos su razonamiento, sobre todo su implícita advertencia y denuncia de un desequilibrio de cuya enmienda y sana corrección siempre se está a tiempo. Mientras en lo que se articula su poética que no interrumpa su curso dinámico y arrasador la fiereza, la pachanga, la joda histórica y quemante de lo soez. Muchas Gracias.

Presentadora:

Muchas gracias a todos por haber participado de esta celebración y fin de fiesta del Departamento de Estudios Hispánicos, nos veremos en Agosto.

BIBLIOGRAFIA

I. *Obra de Luis Rafael Sánchez*

A. Ensayos

La guagua aérea. Editorial Cultura. Atlanta, Georgia. U.S.A. 1994.

No llores por nosotros, Puerto Rico. Ediciones del Norte. Hanover. U.S.A. 1997.

B. Drama

SOL 13 INTERIOR. Editorial Cultura. San Juan, Puerto Rico. 1976.

C. Cuentos

En cuerpo de camisa. Editorial Cultura. San Juan, Puerto Rico. 1990.

D. Novela

La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación. Ediciones del Norte. Hanover. U.S.A. 1989.

E. Entrevistas

Ortega, Julio. *Reapropiaciones: Cultura y Nueva Escritura en Puerto Rico*. Entrevista a Luis Rafael Sánchez. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Río Piedras: 1991.

F. Conferencias.

Hacia una poética de lo soez.

II. *Estudios críticos*

a.- Obras primarias.

Colón Zayas, Eliseo. *El teatro de Luis Rafael Sánchez. Códigos, ideología, lenguaje*. Editorial Plaza Mayor. San Juan, Puerto Rico: 2002.

Cortázar, Julio. *La casilla de los Morelli*. Turquets Editores. Barcelona, España: 1973.

Perivolaris, John Dimitri. *Puerto Rican Cultural Identity and the work of Luis Rafael Sánchez*. North Caroline Studies in the Romance Languages and Literatures, U.N.C., Departmente of Romance Languages. Spain: 2000.

Ríos Avila, Rubén. “La importancia de llamarse Daniel Santos”, en: *El mundo. Puerto Rico Ilustrado*. Puerto Rico, domingo 30 de octubre de 1988.

Rotker, Susana. “Claves paródicas de una literatura nacional: *La guaracha del Macho Camacho*”, en: *Hispanamérica*. Revista de Literatura. Año XX. No 60. 1991.

Walkman, Gloria F. *Luis Rafael Sánchez: Pasión Teatral*. Edición Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan, Puerto Rico: 1988.

b.- Obras secundarias.

Aguilera Garramuño, Marco Tulio. “La creación del cuento”, en: *Plural*. No 176. México: 1986.

Alighieri, Dante. *La divina comedia*.
Aristóteles, *Poética*.

Bansart, Andrés. “El Caribe. Identidad cultural y desarrollo”, en: *Equinoccio*, Universidad Simón Bolívar. Caracas, Venezuela: 1989.

Bataille, George. *El erotismo*. Traducción Antoni Vicente. Turquets Editores. Barcelona, España: 1985.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Traducción Elena Benarroch. Ediciones Cátedra. Madrid, España: 1989.

_____ *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI Editores. México: 1974.

Bigott, Luis Antonio. *Historia del bolero cubano (1883-1950)*. Prólogo de Leonardo Acosta. Caracas, Venezuela: 1993.

Bravo, Víctor. *Ensayos desde la pasión*. Fundarte. Caracas, Venezuela: 1994.

Brecha, Bertolt. *Breviario de estética teatral*. Traducción y prólogo de Raúl Sciarretta. Ediciones La Rosa Blindada. Buenos Aires, Argentina: 1963.

Boal, Augusto. 1975.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México: 1993.

Cobo Borda, Juan Gustavo. “¿Qué quiere decir te quiero?, o una aproximación lírico-fenomenológica al bolero”, en: *La otra literatura Latinoamericana*. El Ancora Editores. Bogotá, Colombia: 1982.

Echeverría, Esteban. “El matadero”, en: *Obras escogidas*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela: 1991

Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Editorial Lumen. España: 1983.

Espronceda, José de. “EL mendigo”, en: *Poesía completas*. Edición de Don Juan Alcina Franch. Editorial Burguesa, S.A. Barcelona, España: 1968.

Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. Siglo XXI Editores. México: 1990.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo. S.A. México: 1989.

Giacalone, Rita. *Estudios del Caribe en Venezuela*. U.C.V. Fondo Editorial Acta Científica Venezolana. Caracas, Venezuela: 1988.

Grift, Knowlson W. “El Caribe: Identidad y creatividad”, en: *El Caribe. Un mar entre dos mundos*. Ediciones Equinoccio. Universidad Simón Bolívar. Caracas, Venezuela: 1987.

Hugo, Víctor. “Prefacio”, en: *Cromwell*. Traducción de J. Labaila. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, España: 1979.

Lamming, George. “Identidad cultural del Caribe”, en: *Casa de las Américas*. No. 118. La Habana, Cuba. Ene-feb: 1980.

Ludmer, Josefina. “Política y literatura: una fábula de identidad”, en: *Nuevo texto crítico*. Vol. II. Nos. 14-15. Julio 1994 a Junio 1995.

Marqués, René. *Antología del pensamiento puertorriqueño (1900-1970)*. Tomo II. Selección, introducción y notas de Eugenio Fernández Méndez. Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, San Juan: 1975.

_____ “Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual (un intento de interpretación)”, en: *Antología del pensamiento puertorriqueño (1990-1970)*. Ob. cit.

Matos Bernier, Félix. “Puerto Rico: Isla de arte”, en: *Antología del pensamiento puertorriqueño (1900-1970)*. Ob. Cit.

Memmi, albert. *Retrato del colonizado*. Prólogo de Jean-Paul Sastre. Traducción de Carlos Rodríguez Sanz. Cuadernos para el diálogo. Madrid, España: 1971.

Ortega, Julio. “Contra Pedro Navaja”, en: *Revista Papeles para el diálogo. A-1 (3)*. Caracas, Venezuela.

Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Ediciones Joaquín Mortiz, S.A. México: 1969.

_____. “Entrada en materia”, en: *Salamandra*. Editorial Joaquín Mortiz, S.A. México: 1972.

Quevedo, Francisco de. *Obras completas I*. Edición José Manuel Blecua. Editorial Planeta. Barcelona, España: 1963.

Quintero, José. “Americakitsch”, en: *Fractal*. Amazon.com

Quintero Rivera, Mareia. “La moderna tradición del mestizaje: Crítica musical e idea de nación en el Caribe Hispano y Brasil (décadas del 20-40). S/F.

Quiroga, Horacio. “Ante el tribunal”, en: *Sobre Literatura*. ARCA. S/F.

Roa Bastos. Augusto. *Huéspedes de paso*.

Ruiz, Tania. “El amor como delicioso tormento”, en: *Imagen*. Conac, año 31. Núm. 1. Caracas, Venezuela. Jun-Agosto: 1998.

Varas Díaz, Nelson e Irma Serrano-García. “‘Eso que te ata por dentro’: el aspecto emotivo de las identidades puertorriqueñas”, en: *Identidades Nacionales en América Latina*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad central de Venezuela. Caracas, Venezuela: 2001.

Venegas, Haydee. “Arte puertorriqueño de cara al milenio: Identidad, alteridad y travestismo”, en: www.latinartmuseum.com

Wilde, Oscar. *La importancia de llamarse Ernesto*. Traducción y prólogo de Monserrate Alfau. Editorial Porrúa, S.A. México: 1973.

Yuste, Carlos. “Carlos Zepa y el furor del Kitsch”, en: *Escáner cultural*. Revista Virtual. Año 5. No. 51. Santiago de Chile, Junio 2003.

Zambrano, María. *Los Bienaventurados*. Ediciones Siruela. Madrid, España: 1991.