

01086.
2ej. 1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
Facultad de Filosofia y Letras

SALSA Y CONTROL: EL DISCURSO EXPOSITIVO DE LUIS RAFAEL SANCHEZ

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Tesis
para obtener el grado de
Doctor en Letras

Presenta

CARMEN VAZQUEZ ARCE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

México, D.F.

1984

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

UNAM



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE GENERAL

	Pág.
1. Reconocimiento	1
2. Dedicatoria	2
3. Introducción	3
4. Capítulo I	12
El contexto histórico - cultural	
Nacimiento de la escritura de Luis Rafael Sánchez	
5. Capítulo II	69
La narrativa y el teatro	
6. Capítulo III	218
El discurso expositivo	
7. Capítulo IV	287
El discurso expositivo	
La serie <u>Escrito en puertorriqueño</u>	
8. Conclusiones	404
9. Notas	407
10. Apéndice	431
Apuntes biográficos	431
11. Apéndice II	440
"La generación o sea"	440
"Donde mi pobre gente se morirá de nada"	446
"La gente de color: cariños y prejuicios."	451
"Venezuela suya"	459
"Epitafio a Toño Bicicleta"	467
"Literatura puertorriqueña y realidad colonial"	474
"El debut en Viena"	482
"La fatal melodía del azar"	489
"La pirámide"	494
12. Apéndice III	
"Cinco problemas al escritor puertorriqueño"	503
"Las divinas palabras de René Marqués"	514
"La hora del escritor hispanoamericano"	522
"La importancia de llamarse Daniel Santos"	529
"Reencuentro con un texto propio"	534
13. Bibliografía	546

INTRODUCCION

¿Por qué uno se obstina en hacer una tesis cuando ello implica tantas vicisitudes, penurias, solitudes y abandonos? Creo que el proceso es semejante al del enamoramiento. Uno selecciona un tema porque le atrae, le gusta y pronto comienza a sentir por él ese extraño momento que Barthes (1982) llama del "raptó amoroso". El enamorado se embarca en un viaje que no conoce final, por eso si no hay persistencia no alcanzará nunca la culminación. El enamoramiento debe ser profundo, de lo contrario se abandonará el objeto amoroso; porque pese a los placeres que pueda brindarle, la relación afecta a cuantos rodean a los enamorados. Y muchas veces el enamorado puede quedar completamente solo y abandonado. Del raptó amoroso, claro está, nace el hijo que es la tesis. Entonces se llega a la culminación, al final de una etapa. El hijo que se ha ido gestando ha salido y llegado el momento de su libertad. Ahora es él quien debe hablar. Sin embargo, el enamoramiento con el material continúa, pero ha cambiado de forma; sugiere nuevas interpretaciones, otros diálogos. Entonces, en ese interminable conversatorio amoroso nos damos cuenta que el hijo nació con imperfecciones. Pese a ello es necesario dejarlo a su propia suerte y que vaya enfrentando su destino.

El material que seleccionamos como tema de tesis: la serie de ensayo de Luis Rafael Sánchez titulada "Escrito en puertorriqueño" es producto de una serie de encuentros amorosos. Tal vez todo comenzó cuando apareció el primer texto "La generación o sea", en 1972. Inmediatamente lo incorporamos al currículo de nuestros cursos de literatura en la Universidad de Puerto Rico. Más tarde, en la altiplanicie mexicana, mi enamorado concreto y real me instó a darle salida a esa pasión. Gracias a él me entregué a este drama amoroso que

Muchos fueron los problemas con que nos enfrentamos en el proceso, y los que nos estimularon a continuarlo. A pesar de que Luis Rafael Sánchez comienza su carrera literaria con el discurso expositivo en su calidad de crítico teatral para el periódico El Mundo en 1957, año que se inicia como narrador, son muy pocos los estudiosos que se han interesado por este aspecto de su obra. Fuera del trabajo de María Inés Rosa (1978) "Los ensayos de Luis Rafael Sánchez" publicado en la Revista de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico y de otros trabajos como los de Luce López Baralt (1976), Luis de Arrigoitia (1978) y Efraín Barradas (1981) que en función de la novela La guaracha del macho Camacho (1976) aluden a algunos textos expositivos, no hay trabajos que se ocupen del tema. Sucede lo contrario con los cuentos y el teatro de Sánchez y con su novela que ha despertado tanto interés dentro y fuera de Puerto Rico. De hecho, es a partir de la publicación de La guaracha del macho Camacho que comienza a proliferar la bibliografía sobre este autor, que Angel Sama (1981) ubica en la generación de los novísimos. Pose a esta proliferación, la bibliografía sobre Luis Rafael Sánchez no ha registrado ningún aumento con relación a los trabajos sobre su ensayística. Este hecho nos pareció justificación suficiente para reafirmarnos en la selección de nuestro tema. Sin embargo, este mismo hecho representa una desventaja en términos de los apoyos bibliográficos de la investigación.

El olvido por parte de la crítica de un aspecto importante de la producción literaria de Sánchez tal vez obedece a razones literarias y extraliterarias. Es evidente que a pesar de que el ensayo es uno de los géneros más cultivados en Hispanoamérica, la moda impuesta por la crítica, y las teorías de la literatura lo han desplazado para privilegiar otros tipos de discurso. La renuncia a trabajar con el discurso expositivo podría pensar que se debe al afán de cientificidad

y objetividad de las corrientes literarias y lingüísticas que predominaron en la década de los sesenta y setenta. El ensayo, cuya forma un tanto indefinida, tiene la flexibilidad y la capacidad de integrar distintas estructuras parece demasiado laxo y escurridizo para los críticos. Sobre todo porque se trata de un género referencial interpretativo, a veces demasiado personal e intuitivo que podría escapar a los intentos de establecer una tipología estricta. De manera que la falta de un corpus teórico sobre el género y el discurso que lo caracteriza plantea el más grave problema teórico con que nos enfrentamos. Hay que señalar sin embargo, que recientemente ha comenzado a aparecer trabajos que nos han sido útiles a este respecto.

Por ejemplo, la vieja polémica sobre los géneros, poco a poco ha sido superada. Los estudios se han acercado a ellos desde diversas perspectivas: ya sea como una estructura semiótica del nivel superior que se manifiesta fuera del sistema lingüístico (Halliday, 1978); o como una codificación de propiedades discursivas (Todorov, 1978); o como una variante lingüística (Gregory y Carroll, 1978); o como la síntesis de una serie de reglas y requisitos (Ryan, 1978); o, finalmente, como una clase convencional de textos (Fowler, 1979). Estas nuevas corrientes nos han permitido referirnos al ensayo como un género sin necesidad de entrar en polémica ni definiciones. Basta con que el propio autor haya definido la serie de textos que nos ocupa como ensayos periodísticos para que aceptemos su funcionalidad dentro del sistema literario y reconozcamos la codificación de ciertos rasgos, requisitos o propiedades discursivas.

En cuanto al discurso expositivo que constituye uno de los rasgos fundamentales del ensayo, no hemos encontrado trabajos que se dediquen por entero a su descripción. Sin embargo, algunos textos hacen importantes referencias al mismo como los de Longacre (1977) y Van Dijk (1980). Además con el desarrollo de la retórica han aparecido varios trabajos sobre la argumentación -superestructura

que a veces asume el discurso expositivo- como los de Toulmin (1958); Perelman (1936); Perelman y Olbrecht-Tyteca (1969); Viganux (1973-1976); Borel y Vignaux (1971); Grize (1970-1971); Kummer (1972-1976) y Ascombe y Ducrot (1976). Algunos de estos textos nos han sido útiles en el intento de una definición del discurso expositivo.

Por otro lado, el ensayo es un género con un fuerte carácter referencial. Es literatura de ideas que examina básicamente la problemática de la cultura en un sentido amplio. Por esta razón es, de los géneros, el más cercano al acto de habla común. En este sentido hemos recurrido a Austin (1962) y Searle (1969). Y como aplicación de la teoría de actos de habla a la literatura hemos utilizado a Pratt (1977). La literatura podría considerarse como un tipo de acto de habla en el que existe un emisor que transmite un mensaje -en este caso un texto literario- y destinatario. Este acto de habla ocurre en unas condiciones propias y específicas. De manera que un texto se produce en una situación de habla literaria. Algunos de los elementos que componen esa situación son importantes para la comprensión de los textos y para su ubicación dentro del sistema literario. Por ejemplo, la situación de habla determina la orientación semántica en un determinado contexto social (Halliday, 1978) y la estructura genérica del texto. También establece las reglas y principios que gobiernan implícitamente la selección de unos significados por parte del emisor y su interpretación por el destinatario. En otros casos, la situación de habla permite entender las formas en que los individuos de una sociedad producen y explican las obras de arte verbal, y le atribuyen determinados valores artísticos. Por ejemplo, el concepto obra de arte -verbal- se atribuye a un objeto por convenciones sociales. El texto de un escritor reconocido probablemente sea considerado a priori como un objeto artístico por la mayoría de las personas. Si el texto

aparece en forma impresa su valor aumentará ya que en muchas sociedades la lengua escrita tiene un prestigio especial (Weinold, 1977). Por otro lado, el proceso de selección y las normas que gobiernan la producción de ciertos objetos es lo que determina su clasificación como obra de arte; en este proceso no sólo interviene el conocimiento, la habilidad y autocensura del autor, sino la labor de editores, censores, críticos y del mercado del libro. De manera que esa situación determinada en la que se produce el acto de habla es lo que permite que llamemos a cierto tipo de actos, literatura. Cabe señalar, sin embargo, que el ensayo como obra literaria y pese a su cercanía con el acto de habla común, nos remite en su contenido a una realidad discursiva. Es decir, a pesar de su fuerte matiz referencial, el contenido del mensaje nos remite a una realidad cuya existencia solo es posible dentro del mundo del discurso.

Al considerar la serie "Escrito en puertorriqueño" hemos querido establecer la situación en que se producen los textos. Por ello hemos trazado, en líneas generales, el contexto histórico-cultural. La literatura es un acontecimiento de lenguaje y por lo tanto, es parte del proceso social. De manera que para entender la actividad social en la que se interrelacionan el emisor y el destinatario a través del texto es necesario definir esta situación. Un texto expresa formas de interacción social (Halliday, 1978) e indica que el escritor ha escogido unos significados entre los significados potenciales que ofrece la lengua. Esta selección está influida por el código que controla y transmite los patrones fundamentales de la cultura o subcultura a la que se pertenece. Entonces, la descripción del contexto histórico-cultural es importante para comprender los contenidos que provienen de la experiencia cultural y los que el hablante o escritor codifica como experiencia personal como miembro de la cultura. El examen de la situación también permite interpretar aquello que en el texto constituye las actitudes, opiniones, juicios valorativos del escritor y las estrategias

que utiliza para persuadir al lector o destinatario y lograr en él un cambio de opinión. Todos estos elementos se actualizan o textualizan en el texto.

En la situación en la que está enmarcada un texto o una serie de textos, como en el caso que nos ocupa, son importantes las llamadas condiciones apropiadas (appropriateness conditions, Pratt 1977) para que el acto de habla se realice oportunamente (felicitous conditions, Ibid.) y sea aceptado por el público. Entre los elementos que favorecen estas condiciones se encuentran, en primer lugar, la posición que ocupa el hablante en la sociedad, y en segundo lugar, la clasificación que se atribuya a los textos (s). Por ejemplo, Sánchez define los textos de la serie "Escrito en puertorriqueño" como ensayos periodísticos. La clasificación genérica tiene dos funciones importantes en el sistema literario: primero facilita la producción de textos de acuerdo a unos modelos; de ahí que Todorov (1978) señale que los géneros sirven de modelos de escritura para los autores. Y, segundo, ayudan al lector en la interpretación y descodificación de los textos. De manera que el género anticipa ciertas propiedades que el lector, por su pertenencia a la cultura, espera encontrar y reconocer en el texto. En este sentido, la clasificación prepara la recepción de la obra. Ahora bien, el género ensayo exige un hablante de prestigio. El discurso expositivo por ser un tipo de discurso en el que predomina la función referencial (Jakobson, 1975) e interpretativa de la realidad, contiene enunciados afirmativos que exigen un grado de autoridad en la comunidad. La afirmación es, de alguna manera, uno de los tipos de enunciados de poder. En este sentido es que se requiere una buena reputación en la comunidad pues de lo contrario, el ensayo no sería recibido en condiciones apropiadas. Por esta razón, hemos intercalado en el contexto histórico-cultural; aquellos datos biográficos del autor que permiten comprender su ascenso y trayectoria como escritor en la sociedad puertorriqueña. Estos apuntes intercalados comprueban que en 1972 cuando Luis

Rafael Sánchez publica el primer ensayo de la serie "La generación o sea" ya es un escritor de prestigio con la autoridad suficiente para transformarse en intérprete y teorizador de la cultura.

Por otro lado, hemos querido situar la obra dramática, narrativa y expositiva de Luis Rafael Sánchez dentro de ese contexto histórico-cultural para fijar el lugar que ocupa dentro del sistema literario. Hemos observado que su trayectoria literaria describe un proceso hacia la búsqueda de una voz propia y la ruptura con los discursos culturales dominantes. En el primer momento, que llamamos etapa del mimetismo, Sánchez se nutre de esos discursos; pero pronto comienza la etapa de la desilusión. Se abre, entonces, el camino hacia la ruptura. Ese proceso comienza en la práctica con el cuento "Aleluya negra" de 1961 y la obra de teatro Farsa del amor comprado (1961). Pero, la ruptura se concreta en la serie "Escrito en puertorriqueño" cuando Sánchez formula y expone teóricamente esa ruptura. Esta es una de nuestras tesis principales. Es decir, la serie "Escrito en puertorriqueño" constituye el eje del proceso escritural de Luis Rafael Sánchez porque ella es una formulación coherente y teórica de la nueva literatura que propone como alteranativa y respuesta a la literatura dominante anterior representada por la obra de René Marqués. De manera que la serie no sólo representa un acercamiento interpretativo de algunos problemas de la realidad puertorriqueña sino que es, también, la expresión de una poética.

Además del capítulo sobre el contexto histórico-cultural hemos intentado una revisión de la escritura de Sánchez; con el propósito de probar el carácter hífológico (Barthes (1980) de su obra. Otra de nuestras hipótesis es que la obra de Sánchez se produce como un gigantesco tejido escritural. En ese proceso hay unos enlaces, unos hilos que se tejen entre los textos. De ahí la importancia

de la intertextualidad (Kristeva 1974) en su obra. La serie "Escrito en puertorriqueño" viene a ser el centro de ese tejido escritural. Ella establece la frontera entre los textos del proceso de ruptura y los textos más maduros en los que Sánchez despliega su propia voz. Esa voz ha sido ensayada y experimentada precisamente en los ensayos.

La última hipótesis que deseamos probar es que la serie en su calidad de centro del tejido, funciona como cuaderno de apuntes para el examen de las actitudes y comportamientos de unas clases sociales que utilizará como elemento de ficción en su novela La guaracha del Macho Camacho. Este cuaderno de apuntes examina también los discursos culturales dominantes. En este sentido, es una interpretación de las ideologías que predominan en la sociedad puertorriqueña. Estos discursos pasarán a la novela. De manera que la serie, como cuaderno de apuntes, es un espacio para la reflexión de unos contenidos concretos que luego transformará en ficción. La mayoría de los textos de la serie hay que considerarlos, en este sentido, como fundamento intertextual de la novela.

Por último, en la medida en que la serie constituye un examen de los discursos culturales dominantes, expresa una posición frente a la tradición ensayística anterior; especialmente aquella que formula unos proyectos culturales basados en la idea de la identidad nacional puertorriqueña. Sánchez ataca estos proyectos. Expone su actitud frente a las definiciones de cultura puertorriqueña, destaca sus rasgos de clase y revalora la cultura popular marginada por estos proyectos. Sánchez asume esta cultura, la hace propia -porque procede de ella- y convierte sus formas de expresión en lengua de cultura. Por esta razón su discurso se tiñe de oralidad, e ingresan en él los espacios prohibidos de la sexualidad y la palabra soez. Sobre todo utiliza como base para el tratamiento del material discursivo el humor, el relajo y guachafita tan propios

de la cultura popular puertorriqueña. Cuando Sánchez señala que "escribe en puertorriqueño" expresa una posición frente al hecho literario y frente a la polémica sobre la identidad nacional de la tradición ensayística.

Escribir en puertorriqueño es proponer una nueva poética. Un ritmo diferente: una salsa puertorriqueña y antillana cuya música queda, en última instancia aprisionada por los controles que le impone la institución literaria a través del género. La serie "Escrito en puertorriqueño" expresa, pues, una síntesis, un juego mestizo entre la sala y el control.

Capítulo I

EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL
Nacimiento de la escritura de Luis Rafael Sánchez

ANTECEDENTES.

Luis Rafael Sánchez (Humacao, 1936) se inicia como escritor a fines de la década del 50, cuando comienzan a sentirse los signos de un proceso de resquebrajamiento estructural que afectó al país durante los años sesenta y setenta (proceso que aún continúa) y cuya manifestación más visible es la derrota del Partido Popular Democrático en 1968.

El Partido Popular asumió el poder en 1940. Durante los años de su gobierno logró un número sustancial de mejoras en la vida de los puertorriqueños, especialmente respecto de la salud pública, vivienda y educación. Mejoró el nivel económico de la población (no necesariamente la distribución del ingreso) pero no hubo cambios radicales en la estructura social. Creó sin embargo, un tipo de sociedad relativamente abierta, capaz de absorber la movilidad social de los más privilegiados (económicamente de las clases subalternas)

La plataforma populista y antiimperialista del Partido Popular que le ganó la adhesión de grandes sectores de la población, en su mayoría de aquellos que eran víctimas de la explotación de las corporaciones azucareras norteamericanas, se dió en la coyuntura del New Deal rooseveltiano. Pero cuando lanzó su proyecto de modernización, la Operación manos a la obra (Operation Bootstrap) que transformó la economía agrícola en una economía semi-industrial, tuvo que abandonar aquellos aspectos de su ideología que lo enfrentaban al poder colonial.

Así, para lograr la industrialización con ayuda de capital norteamericano, tuvo que "resignarse a ser, en mayor o menor medida, aliado y garante de la continuidad de la relación colonial." (E. González (1980), p. 109).

Las generaciones que surgieron durante los años de 1940 a 1968 participaron de la era del "progreso que se vive" y de la creación y clímax del Estado Libre Asociado. Las que vinieron después han vivido en un permanente estado de crisis. Durante los años cincuenta el proyecto económico funcionó en todo su esplendor: las industrias norteamericanas (fundamentalmente industria liviana como textiles y ropa) que se establecieron en la isla gracias a los incentivos (construcción de infraestructura, subsidios, diez años de exención contributiva, mano de obra barata no sindicalizada) de la Compañía de Fomento Industrial, dieron empleo a un gran sector de la población. Por otro lado, obreros y desempleados se beneficiaron de prestaciones como el Fondo del Seguro del Estado, Bienestar Público, Seguro contra desempleo, servicios de salud y vivienda a bajo costo. El país iba "jalda arriba". Puerto Rico se modernizaba y se convertía aceleradamente en una sociedad fundamentalmente urbana. La industrialización atrajo a muchos hacia las ciudades y a la capital, en cuyas tierras marginales crecieron arrabales que se convirtieron en núcleos de fuerza obrera industrial. Pese a estos cinturones de pobreza se "vivía el progreso", no tanto como una realidad sino como uno de los mitos culturales que desarrolló el Partido Popular dentro del sistema de la nueva cultura.

----- 0 -----

Aparentemente la familia de Luis Rafael Sánchez fue una de las tantas atraídas a la capital por el cierre de la pequeña industria. En Humacao, su pueblo natal, la madre trabajó en un taller de costura y haciendo flores artificiales, el padre fue panadero y posteriormente policía. En 1948 la

familia emigró y se estableció en el Viejo San Juan. En el San Juan pre-restaurado, Sánchez conoció y experimentó "el progreso que se vive": los marines y las prostitutas, - Calle Luna, Calle Sol - los bares, la Barandilla, los lumpen" que deambulan por sus calles, la escuela Baldorioty de Castro, "La Perla donde sepultar los patriotas" y a Don Pedro Albizu Campos. Esta experiencia no sólo se manifiesta como motivo recurrente en su obra sino que se le revela como un mundo conflictivo frente al discurso oficial. La ruptura ideológica con ese discurso comienza a manifestarse a partir de 1961 con la puesta en escena de La farsa del amor comprado (1960)¹ y la publicación del cuento "Aleluya negra" (1961). El proceso de ruptura ideológica y formal es parte de un proceso cultural general que en Puerto Rico tiene caracteres particulares por el contexto colonial y el desarrollo histórico que hemos venido trazando.

La actitud crítica, la revisión de los procesos políticos y culturales no era solo consecuencia de la crisis interna, sino producto de una época de cambios que produjo nuevas manifestaciones culturales. En la década del sesenta se vive el triunfo de la Revolución Cubana, la descolonización de los países africanos, la guerra de Vietnam. La juventud se rebela y organiza: los Beatniks, los hippies, la música rock y los Beatles, el mundo alucinante de la marihuana y el LSD, hasta llegar al 68 parisiense y a Tlatelolco. También el movimiento obrero resurgió con más fuerza y las "minorías" (negros, puertorriqueños y chicanos) en Estados Unidos levantaron la bandera de los derechos humanos. Finalmente la mujer hizo su entrada en este panorama de rebeliones.

De manera, que el proceso de ruptura en la obra de Sánchez, no sólo se da como respuesta a un proceso particular sino también como manifestación epocal frente a los discursos dominantes.

PROYECTO CULTURAL
INSTITUCIONES Y DISCURSOS

Simultáneamente con el modelo de desarrollo económico, el Partido Popular fomentó un proyecto cultural como apoyo a la nueva sociedad que pretendía construir. El poder² se dió a la tarea de edificar un "modelo cultural propio"³ fundamentado en la ideología de Partido. En la práctica, el proyecto generó diversos tipos de discursos que contribuyeron (como mensajes ideológicos) a dar unidad y coherencia al conglomerado social⁴, a la vez que fomentó la "tradicción de dependencia"⁵ entre los puertorriqueños. Una de las expresiones del proyecto fue el Instituto de Cultura Puertorriqueña cuyo discurso institucional recogió la propuesta cultural de algunos miembros de la Generación del '30. El Partido y su institución asumieron el discurso treintista, lo textualizaron y estereotipizaron aquellos elementos que serían la base de su estructuralidad.⁶

Uno de sus mensajes recobra el discurso de la identidad nacional.⁷ Con la invasión norteamericana en 1898 y como consecuencia del cambio estructural que trajo la nueva situación político-económica se produjo en el primer cuarto del siglo una crisis que llevó a la desaparición de la clase criolla de los hacendados. En la década del 30 apareció una nueva clase, heredera de aquella, con una nueva visión de la realidad, que intentó estructurar un sistema ideológico más a tono con el presente y futuro del país. A esa nueva clase perteneció Luis Muñoz Marín, fundador y líder del Partido Popular Democrático. El discurso de la identidad fue formulado como uno de los mensajes de esta clase. Está fundado sobre la figura del jíbaro, campesino de la montaña, que representaba lo más "puro" de la tradición. En el jíbaro se concreta la imagen de un pasado idealizado, al mismo tiempo que

suprime las diferencias de clase: en el jíbaro, hacendados y trabajadores se transforman en campesinos. Mediante este desplazamiento se crea la idea del "ser puertorriqueño" como el hombre libre (y blanco) apegado a la tierra que cultivó el criollismo paternalista. Esta ideología cultural somete al olvido un pasado de explotación y violencia: el sistema esclavista, el régimen de las libretas y sobre todo, el contexto colonial. El jíbaro se constituye pues, en símbolo de identidad nacional. Antonio S. Pedreira, principal ideólogo de esta generación, rechaza al mulato - pese a que Puerto Rico es un país fundamentalmente mestizo-como posible signo de nacionalidad y le atribuye la responsabilidad de la confusión y "burundanga" nacional. Aparte de las implicaciones ideológicas de esta posición, con el rechazo del mulato se pretende eliminar las connotaciones de sujeción y dependencia que los antepasados africanos confirmaban. En la estructura profunda lo que esta ideología intenta, es borrar la antigua responsabilidad de una clase en el sistema de explotación. Contradictoriamente se convierte al mulato en símbolo de esclavitud y se olvidan las relaciones de subordinación y dependencia que se imponen a los individuos en un régimen colonial. La crítica de esta ideología se hizo sentir inmediatamente con la aparición del Frontuario Histórico (1935) de Tomás Blanco y la poesía de Luis Palés Matos.

Y así estás, mi verde antilla;
 en un sí es que no es de raza,
 en ten con ten de abolengo
 que te hace tan antillana...
 Al ritmo de los tambores
 tu lindo ten con ten bailas,
 una mitad española
 y otra mitad africana.

(Ten con Ten)⁸

Esta crítica rechaza la idea de la puertorriqueñidad como entidad abstracta o producto de determinismos geográficos y raciales. Prefiere centrar su análisis en procesos histórico-sociales o en la indagación poética de la cultura afroantillana. Mediante este último aspecto, Palós se presenta como antagonista del esquema cultural propuesto por Pedreira que pretende someter al olvido, elementos que también forman parte de nuestra experiencia histórica. Pese a la crítica, el esquema cultural propuesto por el discurso de la identidad, logró imponerse en la memoria colectiva en representaciones indudablemente mitificadas.⁹ El conflicto¹⁰ entre las dos visiones continúa vigente; por momentos se hace más agudo y se expresa en opiniones antagónicas como en el caso del discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez.

El Partido Popular asumió algunos aspectos del discurso de la identidad. Tomó la figura del jíbaro y la convirtió en insignia partidista. Junto al lema Pan, tierra y libertad vino a representar la lucha por unas reivindicaciones sociales y la distribución de la tierra que se encontraba en manos de las corporaciones azucareras norteamericanas. Con el programa de industrialización el símbolo de jíbaro fue, paulatinamente, convirtiéndose en un anacronismo. Los trabajadores del campo tuvieron que emigrar a las ciudades o fueron incitados a trasladarse como braceros a los Estados Unidos. A pesar de las transformaciones sociales y económicas, el Partido Popular conservó la imagen idealizada y mítica del campesino de la montaña¹¹ Cuando en 1955 su proyecto cultural se concreta con la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña que retoma el discurso de la identidad, ya había comenzado a desaparecer el campesinado puertorriqueño, pues las bases económicas de su existencia habían ido cambiando de manera, que a la altura de 1955, el

mensaje era un tanto anacrónico aunque eficaz.

Otro mensaje ideológico que se generó como consecuencia de la disolución de las diferencias de clase efectuada por el discurso de la identidad, fue el de "la gran familia puertorriqueña". Gracias a este mensaje el Partido Popular pudo salir adelante con el programa de industrialización, pues le permitía al Estado asumir el papel de padre y controlar los conflictos de clase. Por ejemplo, exigió al movimiento obrero que moderara sus demandas salariales y derechos a prestaciones en beneficio del progreso y de "la gran familia puertorriqueña". Los conflictos debían resolverse, pues, en el seno de la familia y responder ante "el padre" que había traído la industrialización y el progreso y, había sacado a los puertorriqueños de la miseria. El mensaje sirvió para matizar y ocultar las desigualdades sociales y políticas de la colonia; de manera que toda discrepancia era combatida. Cuando los Nacionalistas manifestaron ante el mundo su denuncia del régimen colonial, fueron duramente reprimidos.¹² Pero la idea de la gran familia implicaba una serie de contradicciones. Cuando el Partido Popular fue ampliando su proyecto económico y comprometiéndose con los intereses del capital norteamericano o cuando se convirtió en patrono azucarero, el mensaje de la gran familia vino a significar la defensa de los intereses del capital norteamericano y del propio gobierno. A partir de entonces, el Partido Popular fue abandonando su ideología populista. El mensaje de la gran familia es y fue un instrumento para apoyar el capitalismo dependiente, mantener las relaciones coloniales de poder y controlar el movimiento obrero.

Una de las consecuencias importantes de la ideología de la gran familia ha sido la demora en la formación de una conciencia de clase entre las clases subalternas del país. Este hecho está respaldado por el carácter relativamente

abierto de la estructura socio-económica - (y por la idea de que no existen verdaderas diferencias de clase)- que ha permitido la movilidad individual de aquellos puertorriqueños de clases marginadas que han logrado mejorar su situación económica. Esta situación ha reforzado la fe en el sistema capitalista y ha profundizado la creencia en el progreso individual. De manera que muchos puertorriqueños pobres no se sienten explotados (Icken, 1980); ni comprenden que su situación es el resultado de las desigualdades creadas por el sistema. Muchos piensan que no han salido de la pobreza por deficiencias personales o porque no se han esforzado por lograrlo. El mensaje de la gran familia está tan enraizado, que ha impedido el desarrollo - no sólo de la conciencia de clase - sino de alternativas de lucha o de expresiones culturales transformadoras.

La discusión del problema cultural también ha sido afectada por esta ideología. Muchos teorizadores de la cultura han enfatizado la idea de la homogeneidad de la cultura puertorriqueña. Si bien es cierto que el mecanismo de la cultura tiende hacia la unidad como principio ordenador u organizador mediante el cual podemos reconocer los rasgos comunes que nos definen como colectividad, esta concepción ha soslayado una serie de problemas culturales y ha impedido la comprensión del comportamiento cultural y político de algunos sectores sociales. El discurso oficial de la "gran familia" ha sido aceptado incluso por algunos intérpretes de la cultura que se oponen al poder, pero otros, Luis Rafael Sánchez entre ellos, han reaccionado y han propuesto un nuevo enfoque de la historia y la cultura. Estos intelectuales y artistas han subrayado la complejidad de la cultura y su heterogeneidad.¹³ Luis Rafael Sánchez, por ejemplo, ha puesto en crisis el concepto de la gran familia con sus implicaciones culturales al examinar los diversos sectores

sociales , sus sociolectos y al mismo tiempo su interrelación. Sánchez de-
forma, parodia y caricaturiza el discurso oficial. Como integrante de la
nueva generación de intelectuales, Sánchez evita utilizar la abstracción
" el puertorriqueño", - propia del discurso cultural - que olvida las con-
tradicciones y lleva fácilmente al pesimismo que ha caracterizado la lite-
ratura de muchos escritores.

La idea de la gran familia y como consecuencia el concepto de la homo-
geneidad de la cultura animó la creación del proyecto cultural del Partido
Popular y, explica en parte la colaboración de los intelectuales indepen-
dentistas en el mismo. Una de las expresiones institucionales del proyecto
fue la División de Educación de la Comunidad, inspirada por el populismo y
la política del Nuevo Trato (New Deal Policy). La Divedco formó parte de
un plan general de educación y alfabetización mediante la utilización de
recursos gráficos y audio-visuales. Por medio de cursillos, folletos, pe-
lículas, carteles, programas de radio la institución contribuyó a mejorar
las condiciones de vida de muchos puertorriqueños. La Divedco representó
un esfuerzo genuino por colaborar en el desarrollo del país. Todavía está
por estudiarse su innegable valor en el campo de la cultura. El desarrollo
de la gráfica y la historia del cine puertorriqueño estarán en deuda perma-
nente con esta institución. En la empresa colaboraron diversas personalida-
des del ambiente cultural puertorriqueño, entre los que destaca la figura
de René Marqués, cuya labor literaria y ensayística ejercería una enorme in-
fluencia en el proceso cultural de esos años, y algunos norteamericanos como
por ejemplo, Jack Delano. Sin embargo, a medida que el Partido Popular fue
abandonando su ideología populista y que el proyecto de industrialización
fue concretándose provocando el desplazamiento y la despoblación de las

zonas rurales, la División de Educación de la Comunidad fue perdiendo vigencia y su desaparición real fue cuestión de tiempo.

La institución que sustituyó, sólo en cierta medida, a la Divedco fue el Instituto de Cultura Puertorriqueña, (creada en 1955) institución que respondía a los nuevos giros de la política del Partido Popular a partir de la fundación del Estado Libre Asociado en 1952. El Instituto asumía la ideología de la gran familia y centraba en el jíbaro la "esencia" de la puertorriqueñidad. Su concepto de la cultura está fuertemente ligado a la idea de cultura como folklore; de ahí que fomentara el rescate y producción de las artesanías. Básicamente, destaca los productos y expresiones culturales del campesino de la montaña y en menor grado -relativamente reciente- las expresiones de la cultura afroantillana. También se dió a la tarea de reconstruir un pasado autonomista que produjera en la memoria colectiva las bases de un pasado heroico para el recién creado Estado Libre Asociado. Sin embargo, el proyecto cultural del Instituto de Cultura era más ambicioso, quería dotar al país de nuevos espacios. De este modo creó los Talleres de Artes Plásticas, el Festival de Teatro Puertorriqueño, la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña; creó una colección de discos de música popular y culta, inició la publicación de las obras completas de diversos escritores y políticos del pasado, y una serie de colecciones de poesía, ensayo, historia, etc., subsidió a la Compañía Ballets de San Juan y a algunas compañías de teatro. También publicó las obras de teatro representadas en los festivales de teatro puertorriqueño. Al mismo tiempo inició la restauración del Viejo San Juan, auspició excavaciones arqueológicas y la restauración de centros ceremoniales del pasado indígena, creó algunos museos, y levantó monumentos a los próceres.

Otra de las razones que hizo posible la colaboración de los sectores opuestos al poder fue que el Instituto de Cultura nació bajo los signos ideológicos de una clase de la que también eran herederos los independentistas. El proyecto cultural de algunos de los miembros de la Generación del 30, al fin, se había concretado y no resultaba antagónico con las ideas sobre la cultura que profesan muchos de estos sectores.

En tercer lugar, el Instituto llenó un vacío en el ambiente cultural del país. Fuera del Ateneo Puertorriqueño que siempre apoyó a los artistas e intelectuales y de la Universidad de Puerto Rico, no había un lugar para manifestarse. De manera que los artistas y la comunidad recibieron con júbilo la nueva institución. El espacio se llenó de actividades que contribuyeron a romper la monotonía de los fines de semana sanjuaneros. Para muchos artistas el Instituto sirvió de intermediario con el público y les permitió una mayor difusión de su obra. Con la nueva institución vino, pues, un florecimiento de las artes. Entre los artistas que más se beneficiaron están los gráficos y los dramaturgos. Especialmente éstos últimos, pues pudieron representar sus obras gracias al apoyo institucional. Igualmente las compañías de teatro tuvieron mayores posibilidades de trabajo.

El Instituto de Cultura Puertorriqueña le dio trabajo asalariado a muchos artistas e intelectuales. Gracias a esta modalidad se fue consolidando su labor cultural y fue uno de los factores que contribuyó a la colaboración de este número de puertorriqueños que anteriormente no podía vivir de su trabajo.

Finalmente, muchos artistas utilizaron el canal del Instituto para hacer su labor artística y al mismo tiempo manifestar el compromiso político con el país. El Instituto era el medio para llevar al pueblo lo mejor de su arte y

así crear conciencia y orgullo de la nacionalidad.

Estas son algunas de las razones que explican la colaboración de los sectores marginados y opuestos al poder en el proyecto cultural. Ellas nos ayudan a comprender por qué artistas que muy pronto desarrollaron un discurso de ruptura, como Luis Rafael Sánchez, José Rosa, Rafael López del Campo y otros, continúan colaborando con la institución.

En la práctica, tanto el mensaje de la gran familia, como el del jíbaro-"esencia" de lo puertorriqueño- ha contribuido a marginar a numerosos sectores de la población y ha fomentado implícitamente el prejuicio racial. No es extraño, pues, que estos sectores se hayan refugiado en las filas del partido anexionista - cuyo fundador fue un mulato: el Dr. José Celso Barbosa- ; a pesar de que su apoyo a la anexión a Estados Unidos sea un fenómeno contradictorio. No hay que olvidar, como veremos más adelante, que las elecciones en Puerto Rico no tienen necesariamente un carácter plebiscitario sino de cambio de administradores. El tradicional apoyo de estos sectores al Partido fundado por Barbosa parece tener sus raíces, no en el problema político del Status, sino en la imagen de un partido que abrió sus puertas a los marginados. Sin embargo, lo cierto es que a este partido pertenecen las familias "prominentes" del país en las que el prejuicio racial es más profundo. En realidad, la cultura afroantillana se encuentra desplazada y marginada no sólo por la orientación de los mensajes arriba señalados sino por prejuicios raciales y sociales. La integración y el rescate de esta cultura por parte de los artistas puertorriqueños todavía está por hacerse y es una tarea urgente en la lucha por la liberación. Luis Rafael Sánchez ha propuesto algunos caminos, tanto en su obra narrativa como ensayística; sin embargo, todavía resultan esfuerzos bastante aislados. La

cultura afroantillana constituye, frente a la cultura de la montaña y otras manifestaciones, una especie de anticultura (Utilizamos anticultura en sentido analógico con los conceptos de "anti-languages" y "anti-societies" de Halliday (1978) y Kress & Hodge (1979). La anticultura es la expresión de aquellos sectores sociales que se constituyen como alternativa frente a los sectores dominantes. Estos sectores son parte de y pertenecen al conjunto social pero su cultura tiene un carácter contestatario) cuya expresión revela la alegría y vitalidad de sectores que se niegan a asumir la realidad con el pesimismo y la pasividad que caracterizan el discurso oficial.

----- 0 -----

Luis Rafael Sánchez pertenece a esta cultura de resistencia (aunque sus primeras obras estén plagadas de un mimetismo evidente) que poco a poco se va manifestando como ruptura ideológica y formal frente a los discursos dominantes. En este proceso interviene no sólo su experiencia personal, la toma de conciencia frente a estos discursos, sino el contexto cultural en el que se va educando.

Cuando todavía no había llegado la televisión y la radio era el medio de comunicación masiva más importante; cuando muchos escuchaban los discursos políticos de Muñoz Marín, El Tremendo Hotel, los episodios de Tarzán, las guarachas y boleros de Felipe Rodríguez y del fabuloso Daniel Santos y todas las radionovelas habidas y por haber, Luis Rafael Sánchez se inicia y participa de esta cultura. Gracias a las influencias del tío Evaristo que le consigue un trabajo en la radioemisora WITA, Sánchez comienza su carrera de actor de novelas.¹⁶ Esta experiencia dentro de los medios de comunicación que tanto ha de influir en su obra, concluyó en 1954 con la llegada de

la televisión. El nuevo medio podía tolerar la presencia de Diplo, parodia del negro caribeño, o incluso la de los músicos del Gran Combo pero no podía consentir que un Biel Canela como Luis Rafael Sánchez, fuera galán de telenovelas y transmitiera a los privilegiados televidentes la idea de que Puerto Rico es un país mestizo. La confrontación entre el mito de la gran familia puertorriqueña y el prejuicio racial padecido en carne propia abrirán el camino para la denuncia y la crítica. El problema del prejuicio racial será uno de los temas que interese a Sánchez a través de su obra.

En 1956 ingresa a la Universidad y se inscribe en el Departamento de Drama donde se especializa en Actuación y Dirección. Fue miembro del Teatro Rodante - compañía universitaria inspirada en la Carreta, que dirigiera García Lorca - y en 1959 estrena su primera obra La espera (1960) en el Teatro Experimental de la Universidad.

La experiencia de las radionovelas y la formación teatral marcarán profundamente la percepción artística del escritor. De la radio conservará el fragmentarismo del discurso, la concatenación de las frases, la repetición o el resumen de lo dicho en "el capítulo anterior" como se observa en La guaracha del macho Camacho, en Faribola del andarín y en algunos de los textos de la serie Escrito en puertorriqueño. La influencia del teatro es mucho más profunda y puede decirse que el teatro nunca abandona a Sánchez. Tanto el discurso narrativo como el expositivo participan de formas dramáticas como el diálogo, la espectacularidad, las acotaciones y las divisiones externas en actos y escenas. Uno de sus primeros ensayos, Diario de una ciudad (1958) ejemplifica estas características.

Con Juan Bobo Ballet puertorriqueño (1957) inicia su labor de crítico

teatral en el periódico El Mundo; trabajo que lo pondrá en mayor contacto con los festivales de teatro del recién fundado Instituto de Cultura Puertorriqueña.

----- 0 -----

LA CRISIS ESTRUCTURAL VALORES.

A fines de la década del 50 y principios de los 60 empezó a hacerse evidente que el modelo económico del Partido Popular no era el modelo de desarrollo perfecto. El Estado Libre Asociado incapaz - por su propia naturaleza y por los compromisos con el capital norteamericano- de formular un plan de desarrollo autónomo, no previó tampoco los cambios en el mercado capitalista, las presiones de los sindicatos norteamericanos para eliminar la competencia que les ofrecía el país (Villamil, 1976), ni pudo acabar con el desempleo. Con la aplicación de las leyes de salario mínimo norteamericanas y la aparición de nuevos centros de mano de obra barata como Korea, Taiwan, la República Dominicana y el propio Sur de los Estados Unidos, el capital norteamericano decidió emigrar a esos lugares donde la inversión resultaba rentable. El programa de industrialización a base de la industria liviana se venía al suelo.

La nueva estrategia que adoptó el gobierno para controlar la crisis fue invitar al capital norteamericano a realizar otro tipo de inversiones. "De hecho, a partir de 1963, ese capital se invierte en actividades propias del gran capital monopólico: petroquímicas y farmacéuticas" (E. González (1980), p. 116). Este cambio no controló la crisis económica. La consecuencia

inmediata fue la elevación del nivel de desempleo. Las petroquímicas y farmacéuticas no requirieron gran cantidad de obreros, pero sí, mano de obra diestra; de manera que estas nuevas industrias no podían absorber el alto porcentaje de obreros desplazados de la industria liviana ni el gran número de desempleados. El gobierno intentó, entonces, abrir plazas en el sector público pero la crisis fiscal obligó a frenar la expansión del aparato burocrático. La situación económica, unida al resurgimiento del movimiento obrero, el sentimiento antiimperialista generado por la guerra de Vietnam, la progresiva norteamericanización fomentada por el Estado Libre Asociado, la crisis interna del Partido Popular y los nuevos enfoques sobre la realidad del país provocaron la caída del Partido Popular Democrático en las elecciones de 1968. Estos factores contribuyeron a que el Partido Nuevo Progresista, defensor de la anexión a Estados Unidos, asumiera el poder. Pese a la creciente norteamericanización del pueblo puertorriqueño y a los factores señalados, el Partido Nuevo llegó al poder, no porque los electores quisieran la anexión; sino porque pensaban que el partido que reúne a los millonarios compartiría sus riquezas o al menos - por su incondicionalidad - conseguiría mayores prestaciones del gobierno de Washington para remediar la situación económica.¹⁷ Aunque no podemos aceptar incondicionalmente la última parte de esta cita por su reduccionismo, sí creemos que apunta hacia una de las tantas causas del fenómeno.

La crisis trajo un resurgimiento de los sectores independentistas y la desestabilización del consenso de apoyo al régimen colonial (E. González, 1980). De manera que el gobierno de Puerto Rico y el poder Metropolitano tuvieron que inventar un nuevo sistema que recobrará las bases del apoyo. El nuevo modelo económico se basó en transferencias directas de

fondos del gobierno norteamericano a individuos y familias en Puerto Rico. Hacia 1976 el 70% de las familias puertorriqueñas recibía cupones de alimento, especie de papel moneda que permite comprar comestibles gratuitamente o a muy bajo costo.

La incapacidad para resolver el problema económico presente y de formular un proyecto que saque al país de la crisis permanente, no a base de paliativos, sino de un plan de desarrollo a largo plazo, ha demostrado las insuficiencias del Estado Libre Asociado. Aún cuando los partidarios del Partido Popular intenten proponer una nueva versión de la fórmula política que por tantos años ha gobernado al país, hay que reconocer que Puerto Rico está cada vez más, - gracias a la propia gestión del Estado Libre Asociado- dentro de la órbita de la economía norteamericana. Por otro lado, el nuevo modelo de transferencias directas ha permitido que el gran número de desempleados y de personas que las reciben se inclinen hacia la anexión a Estados Unidos.

Sin embargo, la crisis económica en la metrópoli y la política de recortes fiscales y de reducción de prestaciones del presidente Reagan tal vez inicie la crisis del nuevo modelo. Por lo tanto, algunos signos de la permanente y progresiva crisis de la economía puertorriqueña se manifiestan en el éxito exagerado del juego de la pirámide que arrasó a la isla como un vendaval y que se concibió como un medio rápido de obtener dinero. O en el desarrollo de la violencia y del crimen organizado, que tal vez sea en este momento, la economía paralela.¹⁸ Este resquebrajamiento estructural ha provocado nuevos enfoques de la realidad. También ha producido cambios en el sistema de valores. Es aquí donde habría que examinar lo que Thompson (1979, p. 317) ha llamado la dialéctica de la interacción

es decir, "la dialéctica entre "economía" y "valores".

Los cambios ocurridos en la economía puertorriqueña, la relación con los Estados Unidos,¹⁹ la emigración a la metrópoli y el regreso a partir de la década del 70, la presencia de un número considerable de extranjeros, especialmente exilados cubanos, han producido una serie de cambios en el comportamiento y en las creencias de diversos sectores de nuestra sociedad. Así mismo, el desarrollo de las ciudades, el aumento en el poder adquisitivo y en las alternativas de consumo, las posibilidades de cierto grado de movilidad social, el crecimiento de los niveles de educación, la influencia de los medios de comunicación han permitido la aparición de nuevas aspiraciones y valores.

Las clases altas²⁰ y media han sido las más inclinadas a aceptar los cambios. En ellas el proceso de norteamericanización ha sido más agudo, porque este sector social, formado por profesionales, tecnócratas, comerciantes, miembros del gobierno, empleados de servicios y otros, ha estado en contacto directo con el capital y el poder metropolitano. Las clases alta y media han hecho posible el buen funcionamiento del régimen colonial y de las empresas y firmas norteamericanas representadas en el país. El modelo adoptado por estas clases ha sido el del American Way of Life. Su dominio del inglés y la educación norteamericana recibida en colegios privados o en las universidades del norte, ha facilitado la comunicación con la metrópoli y le ha permitido convertirse en una clase de intermediarios. A pesar de que han adoptado los valores de la ética protestante, la mayoría de sus miembros - especialmente los de clase alta - son católicos. En este sector el prejuicio racial es bastante marcado y se percibe la influencia del prejuicio racial norteamericano.²¹ Algunas personas de clases bajas que han logrado ascender en la escala social han tomado a estos sectores como modelo y han asimilado sus valores para lograr su

aceptación dentro de la nueva clase.

En un principio, el Partido Popular intentó establecer un régimen de justicia social que mejorara la condición de la gran masa de la población. Como hemos visto, al abandonar estos objetivos y comprometerse con el sector privado y el capital norteamericano, los sectores pobres quedaron marginados del proceso económico y de la distribución de las riquezas. Esto contribuyó a que los procesos de cambio culturales -acelerados en las clases dominantes- los afectaran menos. Sin embargo, en la medida en que las clases dominantes han logrado penetrar en estas capas sociales a través de sus mensajes ideológicos y se han transformado en el modelo a imitar, éstas han sufrido algunos cambios. En su aspiración por trascender la pobreza mediante la movilidad social; han aceptado los valores del trabajo duro y del ahorro como formas de superación individual. En la estructura profunda de estos valores hay implícita una serie de mensajes ideológicos que estos sectores han internalizado: que la pobreza es el resultado de la vagancia, de la falta de inteligencia, del gusto de ser pobre y vivir de los beneficios del gobierno,²² etc., y que operan en detrimento de su dignidad personal²³ y facilitan el sistema de opresión. Por otro lado, han desarrollado una tendencia hacia el consumismo; y la posesión de algunos objetos ha adquirido valor de status.²⁴ La aceptación de la creencia en la superación individual, la posibilidad de ascenso - relativo-en la escala social y el mensaje de la "gran familia" puertorriqueña han impedido la creación de un sentimiento de solidaridad y conciencia de clase entre los puertorriqueños pobres. Toda esta estructura ideológica los ha convencido de que su condición económica es producto de deficiencias individuales y no, el resultado del sistema socio-económico. La eficacia de estos mensajes ha afectado la consolidación de un movimiento obrero fuerte y la creación de

alternativas de lucha. Evidentemente, la política del Estado Libre Asociado - estímulos a la emigración, pagos de transferencia, y servicios sociales de tipo asistencial- y la estructuración de sus mensajes ideológicos con respecto a estos sectores, ha tenido "el propósito de mantener algún grado de estabilidad y reducir las tensiones (sociales) que surgen como resultado del proceso de crecimiento económico" (Villamil (1976), p. 3).

Uno de los efectos significativos de la política de subsidios y de la crisis económica que llevó a implantar el modelo de pago de transferencias directas de la metrópoli, ha sido el desarrollo y consolidación de una tradicición de dependencia.²⁵ Esta tradición se expresa en varios niveles: en el plano político-económico "el costo más alto es la creciente absorción de la economía de Puerto Rico por parte de intereses norteamericanos" (Villamil (1976), p. 13) que ha sido el resultado del modelo de desarrollo propuesto por el Partido Popular y de las acciones de la clase dirigente incapaz de dirigir el proceso de crecimiento de la nación. En el nivel colectivo, muchos sectores de la población especialmente los desposeídos dependen del gobierno colonial o del metropolitano para su subsistencia y esperan que aquel les resuelva todo. En el estudio sobre pobreza e ideología realizado por Nieves Falcón (1976) se encontró que la mayoría de las personas favorece la afirmación: "el gobierno sabe lo que más le conviene a uno por eso hay que aceptar lo que haga". Las implicaciones de esta situación son muy graves. Según expresa el investigador la "dependencia total del individuo sobre la acción gubernamental que, equivale a decir la dependencia de éstos sobre los grupos privilegiados del país... coloca al individuo no sólo en una posición casi absoluta ante la instrumentalidad del Estado" (p. 20). La lealtad al Estado ha impedido en muchas ocasiones la solidaridad de los oprimidos ante la represión.

En el plano personal, las relaciones de dependencia son bastante visibles: "Los puertorriqueños son sumamente dependientes - de sus superiores para conseguir favores, de sus iguales para ayuda de sus familiares para apoyar y también manifiestan una dependencia extrema en las opiniones de otros. Los niños nacen dentro de estas estructuras de dependencia y así permanecen a lo largo de su existencia, aunque el carácter de la dependencia varía" (Hintz (1966), p. 396). En términos generales, el sentimiento de seguridad personal se consigue con la dependencia de la madre o del trabajo económicamente exitoso o en la posesión de una propiedad. En términos políticos, la tradición de dependencia ha llevado, en primer lugar, a la sobrevaloración de lo "federal"; es decir a considerar la superioridad de todo lo que sea norteamericano. En segundo lugar, se ha traducido en un temor al abandono por parte de la nación "protectora" y, en tercer lugar, ha conducido al aumento en las filas del anexionismo. Este último aspecto hay que examinarlo con cuidado. Como se ha señalado antes, las elecciones en Puerto Rico no son necesariamente un índice de la ideología política con referencia al Status. Las victorias del Partido Nuevo Progresista parecen responder a una serie de razones, de las que sólo comentaremos algunas. En primer lugar, el alcalde de San Juan quién ha estado en el poder por ocho años ha sido un buen administrador; este hecho le da al Partido mayor fuerza en la capital donde el porcentaje de población es muy alto. En segundo lugar, el Partido ha prometido mayores prestaciones y en tercer lugar, el Partido Popular está derrotado porque su proyecto fracasó. Estos elementos contribuyen a comprender el comportamiento de los sectores pobres y la interrelación entre las clases en el juego de "lo posible". Este juego ha permitido el manejo de unos códigos políticos por medio de los cuáles las clases dominadas han ofrecido

su apoyo a las clases dominantes bajo la condición de mayores beneficios o ayudas. La clase dominante, a su vez, lo ha utilizado para la defensa de sus intereses políticos y económicos. En las clases dominadas ha servido como un recurso de auto-conservación: "Es posible que los pobres estuvieran dispuestos a premiar con su deferencia a la gentry, pero sólo a un cierto precio. El precio era sustancial. Y la deferencia estaba a menudo privada de toda ilusión: desde abajo podía considerarse en parte necesaria para la autoconservación, en parte como la extracción calculada de todo lo que pudiera extraerse" (Thompson, (1979), p. 58). Aunque la cita de Thompson se refiere a una sociedad pre-industrial se aplica perfectamente en el caso puertorriqueño. Un comportamiento semejante se manifiesta en la corriente del oportunismo utilizada por Muñoz Rivera y posteriormente por Muñoz Marín. Las clases marginadas aprendieron y se apropiaron este juego político; como lo expresa el siguiente testimonio de un informante en el estudio de Mintz (1956): " recuerdo que los candidatos a alcalde daban a la gente de Cañama-lar un nuevo par de pantalones o dos dólares por la promesa de un voto... Cuando Muñoz nos dijo que cogiéramos los pantalones pero que votáramos por él, nos abrió los ojos" (Mintz (1956), p. 397). Esta práctica ha dado resultado, en cierta medida, gracias a la separación entre economía y política establecida por el mensaje "el status no está en issue" y por un "constante y diestro ejercicio de teatro y concesión" (Thompson 1979, p. 60) que ha permitido la supervivencia del status quo y el control de las tensiones sociales. ¿Qué pasaría si la gran masa de los puertorriqueños comprendiera que tal separación no se sostiene y que su situación de pobreza es el resultado de una estructura de desigualdad que sólo beneficia a unos pocos?.

Tal vez el desarrollo de los acontecimientos en Estados Unidos- los

cortes presupuestales y la reducción del pago de transferencias decretado por el gobierno del presidente Reagan - y la incapacidad del gobierno de Puerto Rico para solucionar la crisis económica provoquen una respuesta y, una revisión de la ideología de la dependencia. Cada día es más evidente la brecha que separa las clases sociales; y la violencia de los desposeídos cobra nuevas dimensiones. Tampoco es posible disimular la violencia del aparato represivo. No es extraño que la crisis económica y estructural sea el detonador que rasgue el velo de la violencia del sistema. La vitrina de la democracia del Caribe no podrá sostenerse si el sistema no encuentra otras alternativas que disminuyan las tensiones y devuelvan la "paz" social. En un país en el que la violencia está instituida por la naturaleza de las relaciones de poder coloniales y en el que la crisis estructural se manifiesta en el alto porcentaje de adictos a drogas, asesinatos, violaciones, suicidios y en el acelerado crecimiento del crimen organizado, esa paz es una paz inventada.

----- 0 -----

El problema del colonialismo como macroestructura que organiza y define la violencia, y las relaciones de poder de una sociedad que oculta bajo la máscara de la apariencia las desigualdades y prejuicios, ha sido uno de los temas obsesivos y permanentes en la obra de Luis Rafael Sánchez.

----- 0 -----

DISCURSOS CULTURALES DOMINANTES.

El Estado Libre Asociado quiso establecerse como un sistema político nuevo y original que había resuelto el status de Puerto Rico. Le faltaba, entonces, crear una cultura. Su instrumento, como dijimos, fue el Instituto de Cultura Puertorriqueña. A través de este organismo se trató de fundar una nacionalidad codificada a partir de un pasado autonomista. De este modo se rescataba una identidad maltrecha por el presente y pasado colonial. (Para el Partido Popular Democrático, el presente colonial terminaba en 1952 cuando el pueblo había ejercido la "libre determinación" y había fundado el Estado Libre Asociado). El Instituto cumplió con las reglas del mecanismo de la cultura - que señala Lotman (1979) - para darle contenido a la memoria colectiva:

1. - "Aumento cuantitativo del volumen de conocimientos". Ya hemos señalado que la institución creó un espacio para recoger y producir expresiones culturales.
2. - "Redistribución dentro de la estructura de las células... y de la valoración de aquello que ha sido registrado en la memoria". De entre los textos dispersos, el proyecto seleccionó y codificó aquellos relativos al pasado autonomista. Instituyó un procerato, publicó su obra y le erigió monumentos. Igualmente codificó una imagen del puertorriqueño basada en algunos postulados de la Generación del '30 y cuya concreción era el campesino de la montaña que sintetizaba el pasado patriarcal. Este último elemento contribuyó a que el concepto de cultura tuviera connotaciones de folklore y a que persistiera el modelo del

Costumbrismo²⁶ en un presente urbano y moderno; lo que representaba una contradicción. Tanto el pasado autonomista como el patriarcal se constituyeron en generadores de estru-
turalidad.

3. - "Olvido".²⁷ El programa cultural del Instituto - en un primer momento- seleccionó solamente una porción de textos para su transformación en memoria. Rechazó o sometió al olvido un pasado de lucha independentista y popular (nos referimos aquí a las revueltas indígenas, de esclavos, a las luchas obreras, etc.) por sus connotaciones políticas, al mismo tiempo que utilizaba a sus partidarios para la realización de los trabajos de la institución.

El segundo programa cultural del Estado Libre Asociado cae dentro de los compromisos del Estado con el poder colonial.²⁸ Este programa, iniciado a partir de 1898, -instrumentado a través de la escuela pública y privada, y dirigido a la niñez puertorriqueña-, codificó un pasado, prestado, de patriotas norteamericanos. Enfatizó la enseñanza del inglés, de la historia y la cultura norteamericana.²⁹ El propósito era y es, crear buenos ciudadanos - de segunda- y fomentar la idea de la nacionalidad estadounidense entre los puertorriqueños. La escuela puertorriqueña ha sido, pues, uno de los instrumentos más eficaces del sistema colonial y responsable fundamental de la tradición de dependencia cultural. A pesar de su labor, los puertorriqueños han resistido la asimilación y continúan sintiéndose puertorriqueños. La aspiración de dotar al país de un orgullo nacional y de un sentido de la historia por parte del Instituto de Cultura Puertorriqueña y de los sectores más liberales del Partido Popular Democrático

resulta contradictoria con este segundo aspecto del programa cultural del Estado.

Simultáneamente al programa oficial se desarrolla un discurso -dominante- que llamaremos discurso cultural patriótico. Este discurso, antagónico al poder, recoge aquellos aspectos del pasado que la cultura oficial somete al olvido. Los textos del pasado que el discurso cultural patriótico pretende transformar en memoria colectiva son los que se refieren a un pasado de reivindicaciones sociales y de lucha descolonizadora. De ahí que se destaquen acontecimientos como la abolición de la esclavitud (1873), el grito de Lares (1868), las figuras de Betances, Hostos, José de Diego, etc. Partiendo de la realidad colonial y de los problemas de identidad que esa situación política implica, este discurso ha formulado una serie de definiciones sobre "el ser puertorriqueño" como un medio de combatir el programa de norteamericanización implantado en 1898 y continuado por el Estado Libre Asociado.

Este discurso tiene también una larga historia pero sólo nos referiremos superficialmente a sus manifestaciones en el presente siglo. A partir de la invasión norteamericana se organiza estructuralmente con la Generación del 30. Esta es la misma generación que aporta las bases ideológicas para el proyecto del Partido Popular. Por eso no puede extrañarnos las coincidencias entre ambos proyectos ya que tienen un mismo origen ideológico. Sus diferencias fundamentales son de orden político: autonomismo vs. independencia. Por ello, mientras el primero destaca a los próceres y evita vocablos como patria, nación, colonia, independencia; el segundo los reitera y designa a sus próceres, patriotas. El modelo patriótico se ha caracterizado, además, por su militancia en defensa de la lengua - su utilización en

en los tribunales de justicia y como instrumento de enseñanza-, de la cultura puertorriqueña,³⁰ y de los derechos de la colectividad y de los individuos en muchos renglones de nuestra vida política.

Entre las coincidencias de ambos proyectos podemos señalar las siguientes: la restauración del pasado como una forma de construir la identidad nacional; la nostalgia del campo y del pasado patriarcal. La idealización del mundo agrícola tuvo como consecuencia la expresión de un marcado hispanismo y catolicismo, en perjuicio de una visión objetiva del colonialismo español. Esta contradicción surgió en el primer cuarto de siglo al establecerse la dicotomía de lo hispánico (de nuestra cultura) frente a lo norteamericano (un ejemplo podría ser José de Diego).

Los herederos y exponentes del discurso cultural patriótico fueron los movimientos políticos independentistas - el Partido Nacionalista y el Partido Independentista Puertorriqueño -³¹ y, los intelectuales, entre los destaca el escritor René Marqués.

René Marqués pertenece, junto a José Luis González, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel, Abelardo Díaz Alfaro y Edwin Figueroa,³² a la generación del 40 o generación de la Segunda guerra mundial. Inmediatamente Marqués se convirtió en su figura dominante. En parte porque - al igual que Díaz Alfaro- fue el heredero ideológico de la Generación del 30 y porque fue el más prolífico de su generación: no sólo cultivó la narrativa, sino el teatro, el ensayo y, hasta la poesía, según ha demostrado Arcadio Díaz Quiñones (1979) en su excelente trabajo. Marqués reelaboró los postulados de la Generación del 30 y los cargó de pesimismo - en cierta medida por su afinidad con el existencialismo -. Abordó el discurso de la identidad nacional pero desde un punto de vista psicológico. Pese a este intento de "cientificidad",

su visión del puertorriqueño es idealista: construye la identidad mediante generalizaciones y la convierte en una entidad abstracta cuyo comportamiento responde a su naturaleza o esencia. Conceptualizada de esta manera su visión del puertorriqueño será necesariamente negativa. Para Marqués la docilidad es el rasgo y condición de nuestra personalidad de pueblo. En su ensayo El puertorriqueño dócil (1966)³³ intenta ofrecer datos que "puedan conducir a la prueba racional de su docilidad" (p. 150). El examen de los "datos" se hace en función del rasgo "innato" y de la presuposición de existencia de un ente plenamente libre que puede escoger entre las alternativas posibles. Situación que lleva a Marqués a opiniones equivocadas. La conclusión del ensayo podría resumirse en el dicho "cada pueblo tiene lo que se merece": el gobierno perfecto para el país es el Estado Libre Asociado porque eleva "su docilidad a categoría de dogma político" y esto es - según Marqués - "precisamente lo que el puertorriqueño necesitaba para vivir espiritual y moralmente su tradicional flangotamiento psicológico sin remordimientos ni escrúpulos de conciencia" (p. 166). Ante ese panorama sólo una personalidad escapa: el escritor. La división tajante entre el escritor (mientras más dócil y conforme se ha vuelto la sociedad puertorriqueña, más rebelde y agresivo se ha tomado el escritor" (p. 168)) y la sociedad dócil manifiesta la prepotencia de Marqués y explica su autoimpuesta labor mesiánica. Esta concepción del escritor como un ser incontaminado, puro, se revela en el carácter ejemplarizante y espectacular (algunas de sus obras de teatro parecían producciones hollywoodenses) de su obra; en el tono grandilocuente y apocalíptico; en el uso de símbolos bíblicos; en sus arquetipos heroicos y en el carácter trágico-sacrificial de sus desenlaces. El escritor es, pues, el llamado a despertar la conciencia de su

pueblo y a "salvarlo".

René Marqués se convirtió en el oráculo de una época. Dió a su público las "divinas palabras"^{3/4} y el público lo premió con su apoyo. Su obra, especialmente su teatro, gozó de un éxito sin precedentes. Su discurso cultural patriótico resultaba ideológica y socialmente afín a un vasto público fuera estadolibrista, anexionista o independentista. Este fenómeno ha sido sintetizado por Sánchez en un ensayo de 1979, "Las divinas palabras de René Marqués"

Para ese público multiforme, que mimó su trabajo y no le escatimó ni incienso ni aplauso, René Marqués esbozó un esquema que podríamos llamar, tentativamente, patriología y cuyos principios señalados, recurrentes, se desprenden del rápido examen de sus textos: la armonía de unas costumbres asentadas en el señorío respetuoso y noble, la clarificación y propuesta del nacionalismo con una sutil flexión del cristianismo, la ausencia de tensiones, roces y laceraciones entre los sirvientes y los servicios, el clamor por la vuelta a la tierra. Y, sobre todo, el viaje trágico hacia el pasado, viaje empeñado en el rescate de una utopía perdida o quebrada por la llegada de los bárbaros, para utilizar una categoría suya queridísima". (p.12).

El discurso de René Marqués dominó el ambiente cultural, especialmente, el literario por varios años. Luis Rafael Sánchez y la nueva generación de intelectuales habría de reaccionar contra éste y desarrollar un discurso de ruptura. Pero, en los comienzos de su carrera, Sánchez no pudo librarse de ese dominio. Incluso, en este ensayo, homenaje póstumo, el antagonista del "tirano" expresa una posición ambivalente. Es evidente, que Sánchez recuerda implícitamente al maestro que guió sus primeros pasos.

MIMETISMO

La primera etapa de la producción literaria de Luis Rafael Sánchez

El inicio de la "travesía"³⁵ literaria ocurre bajo la influencia del discurso marquesino. Sánchez lo utiliza como modelo en sus primeros cuentos y obras de teatro. En la primera etapa del aprendizaje - que Barthes llama de "la ilusión" (ibid) - los cuentos "El trapito" (1957), "La espera" (1957), "Retorno" (1959); "Destiérro" (1959) y "Espuelas" (1960)³⁶ se caracterizan por el pastiche. Del discurso marquesino toma algunos elementos como el costumbrismo, el independentismo literario, el pesimismo, el heroísmo-sacrificial, etc. y utiliza algunos de los modelos literarios allí presupuestos (La literatura norteamericana, especialmente T. Williams, el existencialismo y García Lorca). Las obras de teatro más cercanas al modelo son La espera (1960) y Los ángeles se han fatigado (1960). Al mismo tiempo, esta obra primeriza anuncia el camino de la desilusión y el cuestionamiento. Del continuo y dialéctico aprendizaje irá surgiendo un discurso totalmente alejado del discurso de René Marqués. La ruptura ocurre fundamentalmente en el nivel ideológico; formalmente tarda más en aparecer y se hace definitiva a partir de la serie Escrito en puertorriqueño.

Debemos señalar que en algunos de estos textos opera un modelo cuya influencia será mucho más importante y definitiva; se trata del discurso narrativo de Emilio S. Belaval, miembro destacado de la Generación del '30, cuyo discurso, como constituyente del discurso cultural patriótico, no se sale del ámbito de las afinidades tan propias de Sánchez en este periodo. Sin embargo, Belaval se aparta, por ejemplo, aunque lo cultiva, del costumbrismo típico de estos discursos: el mundo rural belavalino carece de armonía; su signo es la violencia. La distorsión de esa realidad - que sus compañeros

de generación y posteriormente René Marqués vieron como un mundo idílico, se logra a través de la ironía y el humor. El rasgo dominante de su lenguaje es la esperpentización y el modelo obvio Valle Inclán. Sánchez recobra inicialmente el aspecto de la violencia; pero eventualmente - a partir de 1961, cuando publica el cuento "Aleluya Negra"- es el lenguaje de Belaval el que descubre y utiliza como modelo de escritura. La deuda con el escritor se expresa implícitamente en los capítulos que Sánchez le dedica en su tesis doctoral,³⁷ tal parece que leyéramos ahí una autodescripción de su obra más reciente:

Emilio S. Belaval descubre, pues, un lenguaje nuevo con que asir la realidad puertorriqueña. Esa es la primera aportación suya a la literatura. El lenguaje que descubre o invenciona Emilio S. Belaval es el lenguaje de la ironía, de la mordacidad, de la esperpentización, de la parodia, de la burla, de la acusación; lenguajes, en fin, que arrancan de una única esencia: la violencia... con la palabra, Belaval nos cuenta el infinito anecdótico de la violencia. Y la palabra misma participa de la violencia, se contamina de ramificaciones violentas; la sintaxis se encrespa, la palabra como unidad se precipita en torrentes nominadores, las imágenes se retuercen... (p.254-255).

En este periodo de iniciación, por lo tanto, Sánchez se ubica en la órbita de los discursos dominantes cuyos modelos hemos señalado. Algunos de los rasgos más sobresalientes que asumen los textos de esta época podemos resumirlos como sigue:

1. costumbrismo	"El trapito" (1957)
ambiente campesino	"Espuclas" (1960)
nostalgia del pasado	<u>Los ángeles se han fatigado</u>
patriarcal	(1960) - Teatro
nostalgia del pasado	"Destierro" (1959)
español	

En "El trapito"³⁸ nos enfrentamos a la aparente docilidad del protagonista ("Chano López era un hombre de esos que no matan ni una mosca. De carácter pacífico, a la buena de Dios, daba la impresión de una animal doméstico, manso"); y a la prepotencia del macho criollo. La actitud irreverente de Juan Macho ante la bandera puertorriqueña desata la violencia - a la manera belavalina³⁹ "Juan riendo se acercó a escupir el "trapito". Ya alzaba su brazo para alcanzarlo cuando el machete habló. La sangre brotó rápidamente y Chano siguió dando más, más y más machetazos". La distancia entre el discurso del narrador y el habla de los personajes campesinos sitúa el texto dentro de los esquemas del costumbrismo.

El recuerdo de Angela Santoni del pasado rural apacible y ordenado en Los ángeles se han fatigado⁴⁰ contrasta con el mundo de violencia de "El trapito". Los modelos son aquí "Purificación en la calle del Cristo", Los soles truncos, "Dos vueltas de llave y un arcángel" de René Marqués y A Streetcar Named Desira de Tennessee Williams. "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." (p. 16-17). En esta obra de teatro hay otro elemento de la ideología marquésina: la visión de la ciudad como prisión y lugar de violencia y "pecado", que representa el presente, en contraste con el pasado idílico.

2. Independentismo Literario

"El Trapito"

El protagonista mata al profanador de la bandera patria.

"Destierro"⁴¹

El texto narra la llegada de

los norteamericanos al palacio de gobierno y las transformaciones que van ocurriendo en el interior. Transformaciones físicas que son simultáneamente culturales. El protagonista -implícitamente- un español, se rebela contra los invasores, quemando el edificio.

"Espuelas"⁴²

Ambiente rural de las peleas de gallos. Lucha simbólica entre el gallo criollo, Venganza y el gallo de Mr. Smith, Forastero. Vence el norteamericano pero queda la esperanza de un futuro triunfo. El modelo más cercano es Abelardo Díaz Alfarero.

3. Heroísmo sacrificial

"Destierro"

El protagonista "salva" el palacio de gobierno, símbolo del país, de la toma por los invasores. Al mismo tiempo que se inmola y purifica por el fuego.

"La vela lanzaba un humo que formaba majaderías... más... más... más. Alas naciéndole a la isla, escapando del mar como un paraíso flotante... Los brazos empezaron a colorearse. El ruido del fuego era una canción de libertad". (p. 9).

"Destierro" es, quizás, el texto más mimético de esta época. Demasiado cerca de la ideología marquesina, -expresada en "Purificación en la calle del Cristo" y Los soles trancos (1958)-, Sánchez también confronta a las dos culturas: la española (criolla-señorial) de los valores "eternos" y la norteamericana del consumo y el "comfort".

Los tres elementos ideológicos: costumbrismo, independentismo literario y heroísmo sacrificial asumidos plenamente por Sánchez en este periodo están cargados de un tono trágico, serio y pesimista que abandonará casi inmediatamente en su narrativa posterior a partir de 1961. Como consecuencia de la influencia marquesina, también se asumen los modelos literarios que ella presupone. La influencia del existencialismo en los cuentos "La espera" y "Retorno"⁴³ es muy clara, igualmente en la obra de teatro La espera.⁴⁴ Los personajes viven encerrados, aprisionados por la angustia y atrapados en el tiempo y la espera. En la obra de teatro y el cuento del mismo nombre la presencia de García Lorca es tal, que podríamos decir que se trata casi de una parodia. Influyen sobre todo las piezas de su teatro poético y surrealista. En el caso de Los ángeles se han fatigado la situación dramática y la protagonista están construidas sobre el modelo de Blanche Dubois en A Streetcar named Desire de Tennessee Williams.

Como veremos más adelante los signos de la desilusión aparecen ya en algunos de los textos citados; pero, es el cuento "Aleluya negra" (1961) el que aparta definitivamente a Sánchez de la órbita del discurso de René Marqués. Así mismo con la puesta en escena de la Farsa del amor comprado también en 1961 anuncia su ruptura con el discurso oficial. La década se inicia entonces, con esta tendencia crítica hacia los discursos dominantes. Su cuestionamiento unido a la crisis estructural que se desarrolla en este

periodo pondrá en peligro su dominio. A partir de este momento comienza un proceso que culminará en la crisis de los proyectos culturales que estos discursos representan.

----- 0 -----

ORIGEN DE LOS PROYECTOS CULTURALES RUPTURAS.

Anteriormente señalamos algunos de los factores que contribuyeron a la formación de una conciencia crítica en los años 60 y que facilitaron la revisión de la cultura propuesta en los discursos dominantes. Veamos ahora algunas de las concreciones en que se tradujo esa actitud crítica. El rasgo sobresaliente provocado por la revisión de las ideologías dominantes es la tendencia hacia la ruptura. Entenderemos por ruptura el conjunto de expresiones que se presentan como alternativas a un sistema establecido. Es decir, la ruptura se funda sobre la base de un(os) sistema(s) anterior(es), ya sea para rechazarlos parcial o totalmente, o para re-elaborarlos críticamente. En algunas ocasiones cuando el rompimiento es total es posible que el nuevo discurso recupere textos de sistemas anteriores al antagónico.

Una de las primeras manifestaciones de la ruptura del tipo de reelaboración crítica, se observa en el Movimiento Pro Independencia (MPI). El MPI se fundó en 1957 como un desprendimiento del Partido Independentista Puertorriqueño. El nuevo movimiento político expresó sus divergencias con relación a los esquemas y discursos del Partido, pero sólo nos interesa el aspecto cultural. A través del semanario Claridad - órgano del movimiento - se estableció un debate con el discurso cultural patriótico que abrió nuevas perspectivas pero conservó algunos de sus textos. Por ejemplo, rechazó el pe-

simismo típico de ese discurso; y examinó la realidad desde una perspectiva sociológica que le permitió tener una visión más objetiva y positiva de los procesos históricos y sociales. Reaccionó contra la nostalgia y la idealización del pasado e igualmente contra el marcado hispanismo de esta posición. Destacó aquellos acontecimientos del pasado lejano y reciente que se referían a la lucha por la descolonización: las rebeliones indígenas, el grito de Laros, las luchas del Partido Nacionalista. Su propósito era rescatar del olvido un pasado combativo y así, impugnar la ideología del puertorriqueño dócil. Por ejemplo, Betances se convirtió en la figura más destacada del siglo XIX y Albizu Campos del siglo XX. A medida que el movimiento se inclinaba por una ideología socialista fueron integrando otros aspectos del acervo cultural, especialmente algunas figuras de las luchas obreras. Cuando se transformó en Partido Socialista puertorriqueño (PSP), revisó su discurso y matizó la fuerte dosis de nacionalismo que lo había caracterizado. Sin embargo, en términos generales la base de su discurso sigue siendo el antiguo discurso patriótico al que se le han adaptado elementos de su nuevo enfoque. El problema con el discurso cultural patriótico siempre ha sido un sustrato de culpa por el hecho de que el país sigue siendo colonia. Situación que se expresa en la importación de realidades⁴⁵ que son, por el momento, ajenas a nuestra cultura y que provocan distancia - y desconfianza- entre el discurso y la población. Lo cierto es que la nueva entidad dió un impulso extraordinario a la lucha por la independencia y abrió nuevos espacios de expresión cultural como lo fueron los grupos de teatro y de canción -protesta vinculados al movimiento. Pero en esta materia, la aportación más importante fue la creación del semanario - luego, diario- Claridad en 1958.

En sus inicios Claridad aglutinó a buena parte de los intelectuales y artistas puertorriqueños quienes colaboraron en el proyecto a pesar de que muchos no eran militantes del movimiento o del Partido. El semanario fue una tribuna bastante libre desde la cual se fomentó la expresión de nuevos y diversos enfoques de la realidad. Claridad se convirtió pues, en una trincheras de los contestatarios del poder. Fue aquí donde Luis Rafael Sánchez publicó la serie de nuevos ensayos conocida por el subtítulo Escrito en puertorriqueño entre los años de 1972 a 1975 y 1980. Claridad representó también, una alternativa frente a los medios de comunicación controlados por el régimen colonial. El hecho de que publicara y comentara noticias que los otros periódicos soslayaban, constituye de por sí un acontecimiento de ruptura. Claridad abrió una brecha en el control exclusivo de las noticias por parte de las agencias norteamericanas y con ello acercó a Puerto Rico al resto del mundo, especialmente a América Latina y el Caribe. Existía pues, un mundo de hermanos más allá de la mirada dirigida por/a Estados Unidos.

A fines de la década el Partido Independentista tuvo un viraje: revisó sus posiciones y fundó también un Semanario La Hora, en el cual colaboró Luis Rafael Sánchez. La publicación tuvo una vida corta. Pero junto a Claridad sirvió como un espacio abierto para la izquierda puertorriqueña.

Durante la efervescencia cultural de este periodo aparecieron otras publicaciones, la mayoría literarias y algunas de análisis. Entre las revistas más destacadas se encuentran Guaiana (1962), Mester (1967), Sin Nombre (1970), Ventana (1972), Penélope o el otro mundo (1972), y Zona de carga y descarga (1972). Algunas de ellas se dedicaron exclusivamente a la poesía, otras admitían diversos materiales; sin embargo, su rasgo común fue haber

iniciado la revisión de la literatura anterior. Mientras las primeras constituyeron una especie de transición en el camino de la ruptura; las dos últimas ya la asumen plenamente. Una revista de análisis - La Escalera (1964?) - surgió a raíz de la lucha por la reforma universitaria y de la oposición a la guerra de Vietnam y al servicio militar obligatorio. La Escalera inició una nueva corriente en los estudios de la historia nacional. Desde una perspectiva materialista analizó los problemas más urgentes del país y comenzó una revisión de su historia. Después de desaparecida, algunos de sus miembros contribuyeron a fundar el Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña (CEREP) que ha realizado importantísimas aportaciones a la historiografía nacional. Uno de sus logros es haber despertado el interés por la historia del movimiento obrero. La Escalera y CEREP proclamaron la ruptura definitiva con el discurso cultural patriótico de los movimientos políticos.

Las revistas literarias que hemos mencionado y los grupos de teatro (Teatro del Sesenta, Yukayeke, Coop-Arte, El Tajo del Alacrán, los grupos colectivos Anamú y Moriviví); los conjuntos de música (Taoné, Integración y otros) y cantantes de protesta (Roy Brown, Noel Hernández, El Topo); los cafés-teatros (La Tierrauca, La Tahona y La Tea); los talleres de gráfica (visión plástica, Bija, Taller Alacrán) se constituyeron en los sectores antagónicos- de expresión colectiva a los discursos dominantes.

El grupo de teatro El Tajo del Alacrán (1966) por ejemplo, combatió la visión del teatro fomentada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña a través de sus festivales y de su comisión teatral. El Tajo fue un esfuerzo colectivo que reunió a gente de teatro, músicos y artistas gráficos. Su propósito fue "reformular radicalmente las bases sociales del teatro puertorriqueño. Se propuso abrir nuevos canales de expresión, disminuir la brecha

entre el arte y la vida cotidiana... ampliar las posibilidades de creación colectiva, recuperar importantes elementos de la cultura popular".⁴⁶ Qui- so, además, sacar el teatro de las salas y llevarlo a los pueblos y barrios del país; representó sus obras al aire libre y estableció un diálogo directo con el público. A veces los textos surgían de ese intercambio pero en general, representaron obras de dramaturgos - como Bertold Brecht- prácticamente desconocidos para el gran público. Lidia Milagros González, una de sus fundadoras señala que El Tajo "quería hacer un teatro que planteara los problemas actuales, protestar contra la guerra, afirmar la herencia negra, presentar los conflictos de la clase media"⁴⁷ ..., proyecto que se oponía no sólo al Instituto de Cultura, sino al discurso dominante de las gene- raciones anteriores. Se trataba de un rechazo de la ideología institucional y del teatro de "divinas palabras" de René Marqués. Es decir, del indepen- dentismo literario que no ponía en peligro las estructuras de poder.

Uno de los artistas que colaboró en el grupo de teatro fundó posterior- mente un taller de gráfica que se llamó Taller Alacrán. Antonio Hurtorell, representante de la nueva cultura, aglutinó en el Taller a una serie de ar- tistas y de disciplinas como gráfica, cine, teatro de patriotas, publicacio- nes y un taller de costura. Ubicado en una de las zonas marginales de la ca- pital, zona de proletariado urbano, funcionó como un proyecto paralelo y an- tagónico al Instituto de Cultura Puertorriqueño. Con la participación de los artistas y de personas de la comunidad intentó realizar un trabajo inte- gral que vinculara el proceso creador con el pueblo. De este modo despojaba al arte de su carácter temporalmente elitista, y en este proceso de sociali- zación se le utilizaba como vehículo de concientización político-social. La

confrontación con los discursos dominantes es evidente en las obras gráficas El Coño y Las Barajas, ambas de Martorell, en las que la palabra se irrumpe violentamente en el espacio gráfico y pulcro de la cultura oficial. Con Las Barajas, impresas para las elecciones de 1968, en las que las figuras han sido sustituidas, sin escrúpulos, por los rostros caricaturizados de los políticos, Martorell denuncia el juego y la farsa del régimen colonial. La labor del Taller Alacrán operó como la contrapropuesta de la cultura oficial.

Sin embargo, fue precisamente el carácter marginal y antagónico de estos grupos lo que fijó su corta existencia. Por otro lado, sin un apoyo material real, su intento de subsistir a base de los ingresos que generaban sus productos artísticos en una sociedad sin un mercado para el arte, resultaba un tanto utópico.

Paralelamente a los colectivos, ya fueran las revistas o los grupos mencionados, aparecieron una serie de escritores, artistas y compositores que hicieron su aportación individual en el proceso de revisión de la cultura. Al igual que sus compañeros, la nueva promoción se formó en la era del Partido Popular y de la industrialización. Su desarrollo como artistas está vinculado al presente urbano desde donde elaboran su visión de la cultura. La ciudad es el rasgo que los une y su producción artística responde a ese contexto. La ciudad no es el símbolo del conflicto entre lo moderno y la vida apacible del pasado rural. Tampoco es el "lugar sórdido, lugar del pecado y la profanación"⁴⁸ del discurso marquesino, sino el lugar donde transcurre el presente con toda su cotidianidad, su violencia y sus contradicciones. A través de la ciudad se asume al Puerto Rico moderno, sin lamentaciones ni nostalgias, desde una perspectiva reflexiva y crítica con fuertes matices caricaturescos. De manera

que su posición entra en conflicto con los discursos dominantes. La nueva promoción de intelectuales atacará los discursos pero se aprovechará de los canales institucionales. Este es el caso del escultor Rafael López del Campo, del artista gráfico José Rosa y del propio Luis Rafael Sánchez.

La actitud rebelde y desafiante de López del Campo, formado en el Taller de Escultura del Instituto, se expresa en algunos de los monumentos que le fueron comisionados por el Estado. La estatua de San Juan Bautista ubicada frente al Capitolio, señala con actitud acusatoria hacia las cámaras legislativas. En lugar del cordero pascual- Símbolo de la ciudad de San Juan - porta en su pecho la bandera de los revolucionarios de Iares. La escultura de López del Campo manifiesta la ruptura con la ideología del puertorriqueño dócil y del Estado Libre Asociado. La deliberada alteración de la iconografía bautistiana tiene evidentes connotaciones culturales y políticas.

José Rosa, igualmente formado en el Instituto, y desde hace algún tiempo director de sus talleres gráficos, combate la visión oficial de la institución. Los santos de palo, por ejemplo, de la tradición artesanal campesina se convierten en la gráfica de Rosa en los nuevos santos de la sociedad puertorriqueña de hoy. Con humor negro y sátira descarnada traza los ídolos de San Hot Dog, San Cocho, San Mich y San Tolete nuevos ídolos de la sociedad colonial y consumista. Igualmente, partiendo de la tradición gráfica puertorriqueña - que utiliza la palabra y el texto literario como elemento fundamental decorativo y significativo - Rosa utiliza la palabra como fondo y marco de sus textos gráficos. En el espacio del cuadro, la palabra se convierte en juego y laberinto que tendremos que recorrer alucinados por la expresividad vital y explosiva del habla popular. Las "divinas palabras" de los patriotas, la palabra culta y el texto literario han sido abandonadas y desplazadas por

la oralidad y el habla popular puertorriqueña. Los refranes, chistes, canciones, grafitos; las frases de moda, la propaganda política y comercial, el "janguero" y el relajado se integran al conjunto iconográfico para convertirse en la expresión grotesca del Puerto Rico de hoy. El examen crítico de la realidad y la actitud irreverente ante todas las formas de cultura de una sociedad empeñada en representar una comedia, convierte a José Rosa en un iconoclasta y exorcizador de los mitos dominantes.

Una actitud similar encontramos en los textos de Sánchez a partir de 1961. Con "Aleluya negra" (1961)⁴⁹ aparece en escena la cultura afro-antillana y el abordaje de la sexualidad. A través de este cuento se denuncia el rechazo de un aspecto importante de nuestra cultura por parte del poder cultural. En la Farsa del amor comprado (1960)⁵⁰ - puesta en escena en 1961 en el Ateneo Puertorriqueño - mediante un lenguaje cifrado, que alude indirectamente a las siglas del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), se hace la crítica de la institución y se caricaturiza su concepción de la cultura, como una cultura prefabricada:

Pirulí Fulcinello - ... Oíd, habitantes de la Insula de Culturis a Priori (p. 44. Subrayado nuestro).

También se ataca al público teatral y se les critica su actitud de clase y su falta de interés verdadero por el teatro:

Pirulí Fulcinello - ... Oíd aquellos que tienen la cara estirada como si fuesen a un funeral... mirad, señorotones respingados.
... algunos de ustedes, que han venido a ver si mi función es buena o mala, para mañana, junto al pan de cada día, tener la intriga de cada día (p. 44)

Ambos textos inician el proceso de ruptura; pero ésta no es definitiva hasta la serie Escrito en puertorriqueño y sus obras La guaracha del macho Camacho (1976) -novela- y Fantasma del andarín (inédita) -teatro-. Estos textos, la novela especialmente, ejercieron una influencia importante en los nuevos escritores,⁵¹ pero entre sus compañeros de generación Sánchez es una especie de figura solitaria. El artista más cercano no pertenece al campo de la literatura sino el de la gráfica. Las coincidencias entre La guaracha del macho Camacho y la obra de José Rosa han sido señaladas, en un excelente trabajo, por José Luis González. En Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy,⁵² González señala que el plebeyismo es su rasgo común y al mismo tiempo la expresión de la ruptura:

Si en la pintura de José Rosa... la expresión plebeya es consustancial a la elaboración artística, en Luis Rafael Sánchez el plebeyismo es al mismo tiempo recurso expresivo y supuesto intelectual. Se trata, en su caso, de un escritor que produce con toda deliberación un texto de ruptura ideológica. (p. 102).

Con humor corrosivo y violento tanto Sánchez como Rosa se han dedicado a demoler los espacios ocupados por el poder. La crítica de las concepciones de la cultura y la realidad puertorriqueña por parte de todos estos sectores y la crisis general del país lograron desestabilizar las instituciones. Poco a poco se fueron resquebrajando el Ateneo Puertorriqueño y el Instituto de Cultura. En su crisis interna confluyeron y se enfrentaron diversas facciones. Finalmente el poder o los sectores más conservadores del discurso cultural patriótico se hicieron cargo de ellas.

Ante la toma del Instituto de Cultura por el Partido Nuevo Progresista para transformarlo en un bastión del anexionismo - (cuyo discurso cultural enfoca la cultura puertorriqueña en función de la norteamericana: la

ciudad de San Juan, por ejemplo, es la ciudad más vieja de los Estados Unidos) - algunos sectores de nuestra sociedad, entre ellos, algunos grupos independentistas, alarmados por la situación se han dedicado a la defensa incondicional de la institución sin tomar en consideración los planteamientos y críticas que se han hecho respecto del proyecto. La defensa de la cultura puertorriqueña tiene que hacerse desde una perspectiva crítica y recobrando los espacios que deliberadamente han sido sometidos al olvido por parte de las instituciones que han demostrado tener unas posiciones ideológicas muy definidas. La defensa del Instituto no puede tomarse, en resumidas cuentas, como la defensa de "la" cultura puertorriqueña, pues existen múltiples manifestaciones de esa cultura que operan en este momento, y desde hace mucho tiempo, como una anticultura. La existencia de esta cultura debe ser motivo de reflexión y revisión de los esquemas que han servido de apoyo a los discursos culturales dominantes. Algunos escritores y artistas ya han iniciado esta tarea - Luis Rafael Sánchez, José Luis González, José Rosa, Antonio Martorell y muchos otros - y sus reflexiones pueden ser provechosas para el análisis.

ANTICULTURA:

La presencia en la sociedad puertorriqueña de lo que llamaremos anticultura es el resultado de un proceso histórico-social muy complejo que no tenemos espacio para detallar, pero que se desarrolla a partir de su relación en/con las partes (sectores dominantes/sectores dominados y sus expresiones culturales) y de su relación en/con la totalidad de la sociedad a través de la cual podemos entender su función y su papel.

Estableciendo una analogía con lo que Halliday (1978) llama antilenguas, podemos concluir que la anticultura es la expresión de la antisociedad. Es decir, la expresión de una sociedad "que establece dentro de otra como una alternativa deliberada frente a ella" (Halliday (1978), p. 161). y que se constituye como una forma de resistencia frente a la agresividad y violencia de los sectores dominantes. La antisociedad forma parte de, y está contenida en la sociedad dominante⁵³ pero por su marginalidad, se convierte en una expresión paralela. La existencia de la anticultura apunta a situaciones de conflicto y tensión social, a causa de las cuales asume una posición defensiva. Rasgo que explica la preocupación por definir y defender su identidad, de expresar su visión de la realidad, sus principios y valores.⁵⁴ La actitud defensiva es asumida, entonces, como un reclamo de justicia amparado en el derecho a formar parte integral y a participar de una sociedad que han levantado y sostenido con su trabajo. La anticultura lucha, pues, contra el olvido, contra la visión de una cultura homogénea y la marginalidad -relativa-⁵⁵ impuesta por los proyectos culturales dominantes. Esta situación se manifiesta como un recurso de autoconservación mediante el cual la anticultura se presenta como "una cultura tradicional y rebelde" (Thompson, (1979) p. 45). Por ello, esta cultura conservadora en sus formas; éstas apelan a la costumbre e intentan fortalecer los usos tradicionales" (Ibid, p. 44); pero estas costumbres no son exactamente las de las clases dominantes sino aquellas que el pueblo ha reelaborado de acuerdo a sus intereses. El carácter paradójico de la anticultura explica la persistencia de patrones - que en el seno de las clases dominantes han ido cambiando como el machismo (conservación de la división en los roles sexuales, los hijos como signo de virilidad o de fertilidad en la mujer, etc.) las

relaciones de compadrazgo, y otros. Sin embargo, esta cultura "no es una cultura "tradicional" cualquiera sino una muy especial. No es, por ejemplo, fatalista, ofrece consuelo y defensas para el curso de la vida, que está totalmente determinada y restringida. Es, más bien, picaresca, no sólo en el evidente sentido de que hay más gente que se mueve, que se va al mar, o son llevados a las guerras y experimentan los azares y aventuras de los caminos" (p. 50, subrayado nuestro).⁵⁶

El carácter contestatario -expresado en una constante y sorda resistencia- de la anticultura, hay que entenderlo (por ahora⁵⁷) como una conciencia simbólica. Al reconocerse como parte de la sociedad -gran familia puertorriqueña- dominada por unas relaciones de poder, desarrolla unas estrategias encaminadas a su autoconservación y a sacar provecho de las clases dominantes. Es aquí donde opera la llamada "jaibería" o el juego de lo posible. El juego es factible debido al reconocimiento del apoyo de las masas que en ocasiones necesitan las clases dominantes y al hecho de que el poder se sostenga, que sea aceptado, es sencillamente que no pesa sólo como potencia que dice que no, sino que cala de hecho, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; hay que considerarlo como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social en lugar de como una sustancia negativa que tiene por función reprimir" (Foucault (1981), p. 137).

Es decir, la anticultura se expresa como una lucha simbólica contra la sociedad que la margina, somete al olvido y la explota. Pero la brecha que abre a la "esperanza" el saberse necesitada, otorga a la anticultura la confianza en la posibilidad de formar parte real de la "gran familia". Se trata pues, de una pugna por integrarse y ser aceptada plenamente en la sociedad. De ahí que las relaciones entre "la" cultura y la anticultura sean

de algún modo complementarias.

En el caso de la sociedad puertorriqueña, la anticultura a la que nos referimos se fue formando entre los esclavos y sus descendientes. Esta cultura, mestiza en esencia, fue concretándose en las zonas costeras del país y estuvo vinculada fundamentalmente a la caña. Posteriormente, con la quiebra de la agricultura se asentó en arrabales y barrios de las zonas urbanas. Pese a la constante deculturación a que fueron sometidos los ancestros, conservaron algunos elementos de las culturas originarias. Nuestro sincretismo -como ha señalado García Canclini (1977) - no es la consecuencia de una conciliación sino de un sistemático proceso de violencia. El estudio de este proceso y sus efectos; y las aportaciones concretas a la cultura puertorriqueña está por hacerse. No sabemos, por ejemplo, qué rasgos de las lenguas africanas persisten en la estructura profunda del habla de estos sectores y de los puertorriqueños en general.⁵⁹ Tampoco hay estudios profundos sobre la religión y la cultura de orígenes africanos ni sobre la influencia de su dieta y costumbres culinarias en los hábitos alimenticios de los puertorriqueños. La ausencia de estudios científicos sobre el tema manifiesta el propósito de subestimar las aportaciones de este sector a la totalidad de la cultura, y la intención de darle la espalda a nuestra realidad de pueblo caribeño. Por otro lado, denuncia la presencia de un soterrado prejuicio racial. La larga historia del mestizaje cultural requiere análisis profundo y no es este el lugar para iniciarlo. Nos interesa, sin embargo, destacar aquellos aspectos importantes de la anticultura en el periodo que nos ocupa para señalar su influencia en la obra de Sánchez y el interés de éste por recuperarla. El constante mestizaje que se ha producido en el país ha dado formas sincréticas muy interesantes, espe-

cialmente aquellas que se manifiestan en la música.

El sector social que produce la anticultura - (proletariado rural , artesanos de plantaciones y urbanos)- entró en contacto con las relaciones de poder distintas a las que se había enfrentado el campesino de la montaña. Mientras para el jíbaro el contacto con su patrono era personal - lo que permitió relaciones sociales y culturales como por ejemplo, el compadrazgo-; los obreros de la caña trabajaban para una corporación ausentista, impersonal y distante a la que se le vendía la fuerza de trabajo por un salario. El obrero no tenía, pues, los beneficios marginales con que contaba el jíbaro, pero tenía mayor capacidad adquisitiva.⁶⁰ El salario contribuyó a establecer lazos de solidaridad entre los obreros ya que los iguala a todos. Sin embargo, la presencia de jerarquías sociales dentro del sistema de plantación -agregados (obreros), mayordomos, capataces y técnicos (generalmente extranjeros) - es fuente de conflictos y tensiones⁶¹ al mismo tiempo que unifica el sentimiento de solidaridad de clase. La pertenencia al sistema de producción capitalista contribuyó, pues, a crear un sector culturalmente distinto a aquel que la cultura oficial y el discurso patriótico idealizaban. Organizado sindicalmente y con una conciencia de clase más desarrollada, luchó por reivindicaciones económicas y sociales. Fue contra este sector, antagónico y combativo, que el Partido Popular Democrático dirigió especialmente su mensaje de la gran familia puertorriqueña con miras a absorberlo y desarticularlo. La amenaza que representaba el proletariado organizado para las clases dominantes fue uno de los factores que determinó la desmembración del movimiento obrero y el rechazo de su cultura dentro del proyecto oficial.

Una vez iniciado el programa de industrialización, este sector emigró

a las ciudades donde ocupó las zonas marginales o emigró a los Estados Unidos, incitado por el gobierno. Obligado al exilio económico, marginado en arrabales o en caseríos, trasladó y adaptó su cultura a las nuevas formas de vida. Ya en la ciudad o en la gran urbe, ha pasado a formar parte del ejército de desempleados que se dedica al "chiripeo" o al "buscárselas" como un medio de subsistencia en un ambiente hostil. La anticultura ha desarrollado un cierto sentido picaresco de la vida que se revela en esas diversas formas de moverse y de manejar los recursos del "buscárselas". "La calle está dura" pero hay alegría por la vida y un optimismo profundo (todos los que soncan por las esquinas o en las playas dan cuenta de ello) que contrasta con el pesimismo de la cultura oficial.

El carácter antagónico de la anticultura se manifiesta también en el comportamiento más libre y abierto de estos sectores sociales. Los patrones familiares y sexuales no tienen la rigidez que tienen otras clases. El matrimonio consensual por ejemplo, ha sido un rasgo constante. Los lazos de amistad y vecindad son muy estrechos, ellos son importantes para el cuidado de los niños, la ayuda mutua o el control social dentro de la comunidad. Sin embargo, algunas costumbres - como señala Thompson (1979) - son conservadoras: se fomenta la separación de los roles sexuales,⁶² se estimula el machismo, los hijos se reciben como una bendición al mismo tiempo que como un signo de virilidad o femineidad.⁶³ La agresividad y rebeldía de la anticultura se manifiesta también en la riqueza del léxico - los implícitos, el doble sentido,⁶⁴ la relexicalización,⁶⁵ y los diversos léxicos: de las drogas, de la cárcel, de la sexualidad, etc., etc., y en la violencia de la palabra y en su música.

Es en la música donde se manifiesta claramente el carácter sincrético de la anticultura. La base es un fuerte ritmo de tambores al que se le han

ido sumando instrumentos de la música de la montaña como el cuatro, la guitarra y el güiro. Este sincretismo se debe no sólo al contacto entre las dos culturas⁶⁶ sino a la tendencia de la cultura afroantillana de amoldar elementos y patrones culturales que resultan beneficiosos a su propia expresión. La música puertorriqueña siempre ha estado vinculada al baile y de ahí que su ritmo sea pegajoso e incite a la acción. La anticultura ha producido modalidades que expresan ambos rasgos -sincretismo y función bailadora-. La bomba, por ejemplo, es una de las manifestaciones musicales más antiguas de la anticultura. Su sincretismo se manifiesta en los propios instrumentos: los tambores están contruidos con barriles de ron y cuero de chivo,⁶⁷ utiliza, además, palitos para marcar el ritmo de variaciones en la cáscara del tambor y el pandero. Una mujer ejerce como cantante. La bomba ha sido recuperada por algunos conjuntos de música popular como Cortijo y su Combo. La plena hereda de la bomba los instrumentos, pero integra otros como la sinfonía, el acordeón, el güiro, etc. Aunque no se está seguro de su origen, la plena parece haberse desarrollado en los barrios urbanos. La popularidad de la plena se extendió al resto del Caribe gracias a grupos y compositores como Manuel Jiménez (Canario), Rafael Cortijo, Mon Rivera, etc. Esta música ha sido nuestra verdadera épica. Una épica que expresa no las grandes hazañas de los héroes nacionales sino el mundo de la cotidianidad y la persistente resistencia del pueblo ante los diversos tipos de violencia. Con la alegría y sabrosura que la caracteriza manifiesta crítica y burlescamente las imposiciones del imperialismo.

Mamita llegó el obispo
 llegó el obispo de Roma
 mamita si tú lo vieras
 qué cosa linda, que cosa mona.

o la actividad represiva del gobierno

Los muchachos de Cataño
ya no pueden contrabandear
porque el gobierno tiene una lancha
que juega con los golfos del mar.
Tiene dinamita, tiene cañones
para guerrear
porque el gobierno tiene una lancha⁶⁸
que juega con los golfos del mar.

También condena la violencia del comerciante que adultera los productos

qué tabaco malo, qué tabaco malo
qué tabaco malo, mi negra, qué tabaco malo.
Dicen los vecinos que mascan tabaco
que el tabaco 'e Pepe ese muy amargo.
El que tiene tienda y vende tabaco
dice que es mentira que el tabaco es malo.

la violencia del arrabal

Matan a Bun Bun
Matan a Bun Bun
Matan a Bun Bun
Canario, en un baile de plenas

y los celos

Cortaron a Elena
Cortaron a Elena
y se la llevaron pal hospital.
Elena era muy preciosa
era la reina del arrabal
y aquel malvado por celos
su carita vino a dañar.

La plena también destaca el papel activo y agresivo de la mujer en la antisociedad. Muestra la preocupación del "macho" porque la mujer no se somete a su autoridad; quiere dominarla expresando su poder. Sin embargo, hay

zonas enigmáticas e incomprensibles para el hombre, especialmente cuando la mujer le responde con su desprecio

Te quiero ver, te quiero ver
paradita en la esquina velándome.
No sé lo que le pasa a esa mujer
que siempre está peleando
y yo, yo no sé por qué.

o cuando acude a poderes mágicos

Cuando las mujeres
quieren a los hombres
prenden cuatro velas
y se las ponen por los rincones.
Si son de Guayama
hechizos ellas le ponen
en un vaso de agua
todo el cuerpo le descomponen. 69

A veces la plena se torna lírica y le canta al amor y a la muerte, mostrándose plebeyamente filosófica

Tanta vanidad, tanta hipocresía
si su cuerpo después de muerto
pertenece a la tumba fría.
Si yo muero primero
vete a mi tumba a rezar
allí podré demostrar
que mi amor era sincero. 70

El carácter contestatario de la plena no sólo se refleja en sus contenidos sino que su ritmo se constituyó en una forma defensiva frente a la penetración cultural de otros ritmos. En los años '50 cuando el Caribe recibía influencias cubanas y norteamericanas y algunos sectores en el país las asimilaban, la anticultura utilizó la bomba y la plena como contrapeso. "En aquellos días de esa totalizante influencia cubana, tan sólo un modesto pero arrollador grupo boricua logró imponer las características de una sonoridad/

distinta: el Combo de Rafael Cortijo con la voz de Ismael Rivera. En ellos el jazz no producía ningún tipo de seducción y su música, por lo tanto, no era de ninguna manera americanizable. Asimismo el son cubano era visto con respeto, pero a la distancia, a ellos tan sólo les interesaba la bomba y la plena "(César Miguel Rondón (1980), p.5). La bomba y la plena eran, pues, la expresión de una identidad nacional y de clase. Así, cuando el gran Ismael Rivera, el sonero mayor, nos dice

Caballero, ¡qué bomba traigo yo!
Señoras, ¡qué bomba traigo yo!...
... de mi Puerto Rico
con sabor a jueyes y melao
del bien sabrosito

rescata para la antisociedad el derecho a una patria cuyos miembros la han formado y sostenido con el trabajo. Desde la bomba y la plena hasta la salsa hay un largo camino de resistencia y de denuncia del poder. Por este carácter contestatario es que los grupos políticos de oposición han utilizado la plena como base para la expresión de sus consignas

¡ Qué bonita bandera,
qué bonita bandera!
qué bonita bandera
es la bandera puertorriqueña.
Más bonita se viera, más bonita se viera
Más bonita se viera
si los yanquis no la tuvieran.

La otra mitad de la antisociedad produjo en el exilio neoyorquino una música que se enriquece con los ritmos lejanos de la patria pero cuya base es el son cubano y el jazz de los negros norteamericanos. La confluencia de diversas expresiones culturales y de acontecimientos históricos produjo este ritmo que penetraría hasta los más recónditos lugares del Caribe y se

constituiría en la síntesis de su expresión urbana. En 1966⁷¹ "culmina la crisis (de las orquestas latinas en Nueva York) y es a partir de ese momento cuando podemos empezar a hablar del surgimiento de las nuevas sonoridades que en la próxima década ya darían paso a la plenitud salsa" (C. M. Rondón (1980), p. 19). Eddie Palmieri es uno de los innovadores, su música "dejaba de ser ostentosa (como lo era la de las orquestas) para volverse aguerrida, ya no había pompa sino violencia" (Ibid., p. 25) La salsa recoge, pues, la expresión de los hijos ausentes y estrecha los lazos de la cultura popular dividida entre la isla y la metrópoli. El intercambio de grupos, cantantes y compositores generó una íntima comunicación dentro de las dos zonas.

Los contenidos de la salsa muestran un carácter antagónico y combativo. Surgida en un ambiente hostil, enfrentada a la violencia del imperio y de la gran urbe, la salsa se convirtió en uno de los baluartes de la identidad de los puertorriqueños neoyorquinos y, al igual que la plena, asumió la función de ser crónica de la realidad urbana. Mediante "una expresión hiriente, algo desordenada y definitivamente irreverente" (Ibid., p. 45) denuncia a la sociedad opulenta y consumista y previene contra sus tentaciones

gente que se vendió por comodidad
 su razón de ser y su libertad.
 Oye latino, oye hermano, oye amigo
 Nunca vendas tu destino
 por el oro o la comodidad
 no te dejes confundir
 busca el fondo y su razón
 recuerda: se ven las caras
 pero nunca el corazón (Blades)

igualmente delata la despersonalización de la gran urbe, la indiferencia ante la violencia y, en tono burlón destaca el destino absurdo de los anti-héroes

de la ciudad

Pedro Navaja matón de esquina
 quien a hierro mata
 a hierro termina
 : I like to live in América! (Blades)

Frente a las desigualdades sociales invita a una resistencia activa.

Si tú comes
 yo también quiero comer
 Como tú no compartiste conmigo
 afuera te voy a ver
 a luchar con todos los culpables
 que mi vida quieren destrozar. (T. Yanz)

Formalmente la salsa muestra una tendencia hacia la indefinición textual: "la salsa jamás pretendió erigirse en un ritmo específico todo lo contrario: si la salsa ha de ser la música que representa plenamente la convergencia urbana del barrio de hoy, pues entonces ella ha de asumir la totalidad de los ritmos que acudan a esa convergencia. La salsa, pues, no tiene nomenclatura, no tiene por qué tenerla. La salsa no es ritmo, y tampoco es un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. La salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy" (G. M. Rondón, p. 33). Este rasgo de apertura sincrética permite la intertextualidad y la parodia; por esta razón es que la salsa puede asumir a Gardel, o al bolero romántico, o a los más variados textos sin abandonar su sonido fundamental.

Música y baile se conjuran desafiante y críticamente para narrar y denunciar una historia de violencia e injusticias; al mismo tiempo que exalta la vida cotidiana, el amor, las costumbres y la patria. Música y baile se unen, pues, en el rito de la conspiración: el baile se hace cómplice de un

contenido y el remeneo es la expresión abierta de un desafío. Desde la bomba hasta la salsa la anticultura ha mantenido una posición contestataria y nos ha definido como pueblo caribeño. La anticultura reclama el "rescate" (de) la caribefidad esencial de nuestra identidad colectiva " (José Luis González (1980), p. 43) y la justicia para ese pueblo que es "un desfile de melaza en flor" (Curet Alonso).

RECAPITULACION

Hasta aquí hemos hecho referencia al contexto histórico-cultural en el que se desarrolla la obra de Luis Rafael Sánchez. Ha sido importante fijar este contexto para entender el éxito de algunos de sus textos, especialmente el de La guaracha del macho Camacho (1976) que obligó a una revisión de su obra y despertó nuevo interés en su lectura. La guaracha apareció en el preciso momento en que las condiciones para realizar el acto de habla (novela) eran sumamente apropiadas. Como hemos visto, la crisis estructural por la que atraviesa el país necesitaba de un intérprete. Sánchez asumió esta tarea en sus ensayos Escrito en puertorriqueño antes de lanzarse a la interpretación por la vía de la ficción. Como ha señalado el propio autor, "yo creo que la novela sintonizó en el cuadrante exacto en el momento en que apareció" (Sin Nombre, 1981, XII, I, p. 28).

La mirada superficial al contexto histórico-cultural nos permite establecer relaciones de reciprocidad y antagonismo entre éste y los textos de Sánchez. Igualmente podemos entender mejor su desarrollo como un proceso que se ubica no sólo dentro de los códigos literarios latinoamericano y puertorriqueño, sino como parte de un proceso cultural más amplio en el

que los cambios han afectado la escritura del autor. Por ejemplo, el mimetismo inicial de los primeros textos es abandonado inmediatamente; la necesidad de romper con los discursos dominantes y de buscar una escritura propia se impone como tarea pero también como resultado de un proceso cultural en el que está inmerso. A medida que va desarrollando la búsqueda de una nueva escritura la influencia de la anti-cultura empieza a sentirse; y ya en los textos de la serie Escrito en puertorriqueño opera definitivamente como trasfondo conformador del discurso. Esta serie representa, entonces, el eje central de la obra de Sánchez. Los textos anteriores indican un proceso hacia una literatura de ruptura; los textos posteriores ya forman parte de esa literatura. La serie constituye, pues, una marca, un deslinde. Mediante el discurso expositivo Sánchez se enfrenta con un lenguaje directo a la realidad cultural e histórico-social; es una especie de paréntesis de reflexión para aclarar y ordenar la compleja realidad que lo rodea y transformarla luego en ficción. De manera que frente a la situación caótica del país y frente a la crisis de los proyectos culturales Sánchez se ubica - junto a otros que hemos mencionado - dentro de los contestatarios del poder.

Caítulo II

La narrativa y el teatro

SITUACION GENERACIONAL

Como se ha señalado, Sánchez inicia su carrera de escritor dentro de la esfera de influencia de los discursos culturales dominantes, especialmente del discurso de René Marqués. Sus primeros textos podrían considerarse como ejercicios de principiante que anuncian al escritor que hay en Sánchez pero en los que la influencia de la generación anterior es todavía muy fuerte. Por ésta razón no vamos a considerarlos para determinar la situación generacional.

La fecha que tomaremos arbitrariamente como punto de partida es 1966, año en que publica su primer libro de cuentos: En cuerpo de camisa. Aunque muchos de los cuentos recogidos aquí ya habían sido publicados y varias de sus obras de teatro habían aparecido como libro; y, a pesar de que las bases para el desarrollo de una literatura de ruptura estaban expresadas en la Farsa del amor compradito (1960) y en "Aleluya Negra" (1961), insistimos en la fecha de 1966 por varias razones. Primero, pese a la puesta en escena y publicación de cinco obras de teatro, no es en este género - a excepción de la Farsa - que Sánchez se muestra tan innovador. En su teatro hay cierta ruptura ideológica; pero (también la hay en el de Francisco Arriví- especialmente en su trilogía Máscara puertorriqueña (1956, 1957, 1958)); habrá que esperar a la Parábola del andarín (inédita) cuya representación se llevó a cabo en 1979, para conocer su teatro de ruptura. Sin embargo, este género será uno de los elementos decisivos en su concepción de la narrativa. Segundo, con la aparición de En cuerpo de camisa en 1966, Sánchez rechaza la ideología del discurso marquesino. El

libro constituye, además, una ruptura con los textos En una ciudad llamada San Juan de Marqués y Cuentos de la plaza fuerte de Belaval específicamente. Posteriormente, recuperará algunos rasgos formales de Belaval, especialmente su manejo del lenguaje. Tercero, el libro coincide con la maduración del proceso de resquebrajamiento estructural y con los nuevos enfoques culturales: crisis de los proyectos y de la música en el aspecto de la anticultura. Cuarto, a partir de 1966 se anuncian los rasgos que caracterizarán su producción posterior. Y, quinto, - con En cuerpo de camisa, ingresa en la generación de escritores latinoamericanos que Rama ha llamado los "novísimos"¹ o "los contestatarios del poder"² que para estas fechas ya han publicado sus primeras obras.

Generacionalmente ubicamos a Sánchez en esta nueva promoción de escritores latinoamericanos; cuyas características pasaremos a enumerar inmediatamente siguiendo el ensayo de Angel Rama. (1981 a.) Uno de sus rasgos importantes es la recuperación del realismo: un realismo "ajustado al tiempo contemporáneo, que por lo tanto ya no puede transitar por una escritura flaubertiana" (p.15). De manera que esa recuperación se la da no lo muy diverso. En Sánchez, el realismo tiende hacia lo fílsico, lo grotesco: formas que descubran la violencia y la espectacularidad - en el sentido teatral de la realidad. Para ello recobra a Valle-Inclán y al Belaval de los Cuentos para fomentar el turismo. La recuperación del realismo está unida a otra característica generacional: su inserción en el espacio urbano. Partícipes del proceso de modernización y urbanización de los países latinoamericanos, los escritores incorporan la ciudad como contexto real de su obra. Con actitud pragmática la asumen como el presente contradictorio y complejo del que no es posible escapar. En este sentido, En

cuerpo de camisa reacciona frente al discurso ideológico de los Cuentos de la plaza fuerte y de En una ciudad llamada San Juan, en los que la ciudad es un lugar de tensiones y conflictos que simboliza el presente moderno frente al pasado idílico y patriarcal. La ciudad destruye el casato y "la" cultura, es lugar de pecado (prostitución) y de profanación (asiento del invasor y de los poderes coloniales) y al mismo tiempo, plaza fuerte de un pasado español misterioso y mitificado. La aceptación de la modernidad urbana trae consigo nuevas formas de expresión literaria: "en todos los casos la urbanización se acompaña de una evidente vulgarización que... no debe verse en la introducción de personajes de las clases bajas... o personajes desclasados y marginales, sino en la adopción franca de los idiolectos grupales o de las jergas con los que se expresan tanto las criaturas novelescas como el propio autor, salvando la distancia que los narradores regionalistas establecían entre ellos y sus personajes populares" (Rama (1981) p. 26). Aunque en el libro de cuentos esta distancia, por momentos, reaparece, no es hasta la serie Escrito en puertorriqueño en donde hay una propuesta de asumir el habla popular como lengua literaria. Posteriormente en la Guaracha del macho Camacho (1976) se pone en práctica la propuesta y Sánchez asume plenamente el sociolecto³ de las clases populares urbanas.

Otra característica generacional es la influencia norteamericana: "la transculturación producida en las grandes ciudades latinoamericanas por la influencia de la cultura masiva de Estados Unidos generando modos específicos de innegable vulgaridad y vigor" (Ibid., p. 23). Este fenómeno puede observarse en la cocacolización de todas las capas sociales, en los supermercados, en los centros comerciales, en las motas, etc. Al

mismo tiempo esta influencia representó una liberalización de los valores tradicionales de la juventud sin que necesariamente alterara los sistemas culturales de cada país. Con este fenómeno se despertó un nuevo interés por la literatura norteamericana y las expresiones culturales que representan a un país dividido entre el aparato gubernamental (capitalista e imperialista) y el pueblo estadounidense. En Puerto Rico, la generación del '40 había tenido algunos maestros norteamericanos; Sánchez también redescubre esa fuente. Sus ensayos de crítica literaria muestran algunas preferencias: "Un ensayo profético" (1963) sobre The fire Next time de James Baldwin y "¿Quién lo teme a Virginia Woolf?" (1967) sobre la obra homónima de Edward Albee. En una entrevista - aún inédita- que le hiciera Arcadio Díaz Quiñones (1979), Sánchez destaca la importancia de la lectura de narradores y dramaturgos norteamericanos en sus años de aprendiz

en el 1959 comenzó realmente mi descubrimiento de unos narradores, jóvenes entonces, cuyos imaginísticos conseguían una dosis inmensa de tensión y violencia a través del understatement. Es decir, la economía en el gasto de las emociones. Una escritura que celebraba la exactitud y el abandono a la cadencia, prácticamente impercible... (pienso) en el Baldwin de Giovanni's Room... en la Flannery O'Connor de A Good Man is Hard to Find... en Lolita de Nabokov... (de esa época es, también, mi lectura de los dramaturgos que buscaban otros accesos, otros trochos para la estética realista, Williams, Miller, Inge, Saroyan. 5a. sesión, p.66)

Vinculado también a la influencia norteamericana - en este caso, de la técnica- encontramos un nuevo rasgo: el poder de los medios de comunicación especialmente del cine, la radio y la televisión. En la sección anterior señalamos la importancia de la radio en la obra de Sánchez. No

sólo por la supremacía de la palabra - de la palabra escrita para enunciarse en voz alta- sino por el fragmentarismo de la forma narrativa.

" Esta tendencia fragmentadora... se registra en los narradores marcados por la influencia de los sistemas modernos de comunicación de masas, (periodismo, revista ilustrada, cine, televisión) que operan concentraciones breves de la más alta significación y conjuntamente ruptura del discurso, cuya hilación ya no se desprende de una continuidad explicativa sino del ensamble de materiales disímiles, provocativamente yuxtapuestos apelando justamente a su semejanza para originar, como en la metáfora, una selección sémica que consiga enlazarlos y los articule en una secuencia de sentido" (Rama (1981a), p. 41).

Sánchez toma del cine- y del teatro- la proyección visual de la imagen. Aunque la influencia del cine en su obra está por estudiarse es el propio autor el que nos da la clave para la investigación. En uno de sus ensayos, "El cine de nuestro tiempo: La dulce vida" (1961) muestra una de sus preferencias: el cine de Federico Fellini. En el neorealismo italiano y sus desarrollos posteriores hay que buscar uno de los signos de la recuperación del realismo en Sánchez. Por ejemplo, ¿podríamos descartar la intertextualidad de La Strada (1954) en la Fantasma del Antártico¹¹ o esa mezcla de cursilería y exageración de Julietta de los espíritus (1965) o de corrupción en La dulce vida (1969), en la composición de La guaracha del macho Camacho? Igualmente, opera como un subtexto en esta novela, el cine pornográfico cuya fragmentación del cuerpo y gusto por lo grotesco destaca en una de las secuencias narrativas.

Este último aspecto nos lleva a otra característica generacional: "el decidido abordaje de la vida sexual" (Ibid., p. 26). Tanto en los cuentos como en la novela, la sexualidad expresa un espacio ocupado por el poder. De ahí, la presencia constante del eufemismo, la reticencia, el

circunloquio y los prejuicios. Desde "Aleluya Negra" y "¡Jum!" hasta La guaracha del macho Camacho hay un llamado hacia el rescate y recuperación de ese espacio vital. El abordaje de la sexualidad es, pues, una de las formas de rebelión contra el poder.

En la lucha contra los poderes dominantes se destaca otro rasgo: la utilización del humor. Se trata de la "irrupción de los escritores que no temen hacer reír "sus posibilidades son enormes" y los matices diferenciales que registramos bajo los nombres de humor (rosa o negro), ironía, sarcasmo, burla, parodia, juego, etc., suficientemente delimitables para abastecer una rica clasificatoria" (Ibid., p.3) cuya función reflexiva y crítica opera sobre la realidad para desenmascararla de sus falsas imágenes. "Luis Rafael Sánchez - dice Rama - descubrió que era el mejor recurso para hacer un corte vertical de la sociedad puertorriqueña, mostrándola desaprensivamente en sus interiores en La guaracha del macho Camacho" (Ibid.)

Según Antonio Cándido, citado por Rama, "una ingobernable atracción por "textos indefinidos" "caracteriza a esta generación" "novelas que parecen reportajes; cuentos que no se distinguen de poemas o crónicas, centrados en signos y fotomontajes; autobiografías con tonalidad y técnicas de novela; narrativas que son escenas de teatro; textos hechos por yuxtaposición de recortes, documentos, memorias, reflexiones de todo tipo" (Ibid., p. 35-36). La indefinición de los textos puede verse en la obra de Sánchez especialmente a partir de los Escrito en puertorriqueño, donde no sólo la intertextualidad teatral presente en el discurso expositivo/argumentativo, sino la propia tendencia de la anticultura puertorriqueña a la indefinición se manifiesta como un rasgo fundamental.

Finalmente, mucha de la literatura de la nueva generación se ha producido desde centros culturales marginales: "podría apuntarse un rasgo curioso: el de la marginalidad de los centros intelectuales donde se produce, ya sea por venir de regiones relegadas del continente, ya de las filas de una diáspora generalizada" (Rama (1970), p.28). Para estos escritores, la tarea de romper el monopolio artístico de las grandes capitales, especialmente de las que constituyen centros editoriales, ha sido sumamente dura y a veces ineficaz. El prejuicio que existe contra estos centros marginales es evidente, ni las editoriales ni sus sistemas publicitarios desean arriesgarse con escritores que juegan desconocidos y nuevos por provenir de estas regiones. Sin embargo, cuando se han atrevido a superar sus prejuicios - como en el caso de Ediciones La flor de Argentina con la publicación de La guaracha del macho Camacho- dichas obras les han reportado beneficios.

Los nuevos escritores tuvieron que enfrentarse también a una serie de retos y problemas. El que los engloba a todos es haberse formado cuando el "boom" se encontraba en su apogeo. De ahí se derivan los siguientes problemas - citaremos de Rama (1981a) - : en primer lugar, "han encontrado imprevistas dificultades derivadas de la fijación de patrones estéticos impuestos por los Mass Media" (p.14). En segundo lugar, "habían de ser los forzados legatarios de las aportaciones literarias de los narradores" (Ibí.) del "boom", y tercero, "surgieron dentro de una nueva inflexión de la cultura que fijó pautas y problemas diferenciales, para los cuales no siempre servían los recursos literarios recibidos. Con un agregado que intensifica la dificultad: a la nueva promoción no le fue concedido el derecho al repliegue experimental que marcó el comienzo de los mayores...

porque emergieron a una demanda pública de lectores masivos que esos mayores conquistaron mediante sutiles articulaciones de sus "estéticas originarias" (Ibid). La nueva generación, tuvo, pues, que hacer una literatura que competiera con la de sus antecesores para lograr el respeto y la admiración del público. La incorporación de lectores de la clase media⁶ y su entrenamiento en las novedades formales de la literatura latinoamericana modificó sus exigencias. De manera que la nueva generación se enfrentó al reto de un público más amplio y más educado. Cuando apareció La guaracha del macho Camacho en 1976, la situación era similar en Puerto Rico; Sánchez no sólo se enfrentaba a un público más culto sino a una audiencia cautiva. La popularidad de los latinoamericanos carecía de precedentes. Por primera vez en la historia de Puerto Rico un libro se agotaba en todas las librerías: Cien años de soledad. Pese a ello la novela de Sánchez logró imponerse; su éxito anuló el dicho de que "nadie es profeta en su tierra". El triunfo de la novela correspondió en parte a que el público ya estaba acostumbrado a la lectura de textos difíciles. Pero sobre todo porque la novela imponía definitivamente un nuevo discurso distante y distinto del discurso cultural oficial. Hacía tiempo que ese público esperaba un discurso de ruptura. Tal vez esta haya sido una de las claves de su éxito.⁷

La obra de Luis Rafael Sánchez hay que entenderla, entonces, como un proceso en el cual se debaten discursos antagónicos y cuyo desarrollo avanza hacia una ruptura. Ese proceso hay que ubicarlo como una respuesta específica y profundamente enraizada en el contexto cultural puertorriqueño. Pero también hay que considerarlo como una ruptura del insularismo, para situarse dentro de una nueva corriente generacional latinoamericana. Este

hecho reitera la búsqueda y afirmación de una identidad y conciencia latinoamericana por parte de muchos sectores del pueblo puertorriqueño.

ETAPAS DE LA PRODUCCION LITERARIA.

La producción literaria de Luis Rafael Sánchez puede dividirse en varias etapas que manifiestan y aportan algunos rasgos específicos al desarrollo de una escritura propia. Los periodos corresponden a una división arbitraria de acuerdo con los géneros que cultiva y con la posición que ocupan los textos en el proceso escritural. Luis Rafael Sánchez comienza su carrera de escritor en 1957 con el cuento y el ensayo. La producción narrativa inicial cubre los años de 1957 a 1960 y se caracteriza por las coincidencias con la ideología del discurso cultural patriótico. El discurso expositivo de crítica literaria (reseña de libros, teatro, cine) y de tema libre ocupa un periodo más extenso de 1957 a 1967. Este periodo puede subdividirse en dos etapas: la primera de 1957 a 1960, y la segunda de 1961 a 1967. A excepción de un trabajo publicado en Asomante (1964), el resto de los ensayos apareció en el periódico El Mundo. La producción dramática de estos años se reduce a dos obras estrenadas en los años de 1959 y 1960 respectivamente.

El rasgo fundamental de esta primera etapa y que caracterizará su obra posterior, es la intertextualidad. Según la define Kristeva (1974), "La intertextualidad designa la transposición (la reformulación y relocalización en el proceso simbólico) de un (o varios) sistema(s) de signos

a otro"⁸ de manera que la intertextualidad puede tomar diversas formas. En los primeros textos narrativos, esta se manifiesta como el código cultural y literario subyacente del cual se han incorporado los modelos ideológicos y discursivos que anteriormente hemos llamado miméticos. La segunda forma que adquiere la intertextualidad⁹ a través de la cual los textos pasan de un lugar a otro, se transforman y reformulan constantemente. A veces esta transposición toma la forma de una cita como en el caso de "Yo soy yo, sino una voz mía que vive en tí" "Retorno" (1961) que se transforma en "sólo eres una voz mía que vive en tí" "Estiempo" (1957) (subrayado nuestro); o "¿qué hora es? / - la hora soñada" "Retorno" (1957) que aparecerá posteriormente en un parlamento de Pirulí Lucinello en la Farsa del amor compradito (1960): "Es la hora soñada" (subrayado nuestro); y otras veces reformula y transforma el discurso. Por ejemplo, el discurso narrativo de "La espera" (1957) se convierte en discurso dramático: La espera (1960)¹⁰ y finalmente en discurso expositivo en el ensayo "En busca de un motivo. La espera" (1957). En este ensayo, Sánchez explica el proceso que lo llevó a la construcción de la obra dramática. Este hecho marca otro rasgo importante en su obra: la tendencia al auto-análisis que revela una conciencia crítica propia de los escritores de vanguardia¹¹ y que se manifiesta posteriormente dentro del propio texto de ficción en la Farsa del amor compradito (1960) y en La guachaca del macho Camacho (1976). En este primer periodo encontramos otra característica fundamental - relacionada estrechamente con la intertextualidad - que predominará en la escritura de Sánchez: la parodia. Esto podría ser el caso de la obra de teatro infantil "Cuento de la cucarachita viulita" (inédita), premio del Ateneo Cuertorriqueno de 1959 y

puesta en escena en 1960, en el que el discurso "extranjero"¹² es un cuento popular: el "cuento de la cucarachita Martina",¹³ por medio de la intertextualidad la producción literaria de Sánchez se va convirtiendo en una especie de tejido en el que los textos constituyen las aristas de un entramado perpetuo, diríamos parafraseando a Barthes (1966), p. 61).

La segunda etapa se inicia en 1961 con la publicación de "Aleluya negra" en la revista Asonante y la puesta en escena de la Farsa del amor compartido (1960). Entre 1961 y 1966 aparecen seis cuentos que posteriormente formarían parte del libro En cuarto de cama (1966); y entre 1961 y 1964 suben a escena cuatro obras de teatro. En los cuentos de este período se destaca la tendencia hacia la ruptura con los discursos dominantes; especialmente en "Aleluya negra", y a la utilización de la ironía y el humor negro. En el caso del teatro, la Farsa representa un hecho aislado, junto al cuento citado constituye una propuesta de literatura de ruptura y un antecedente de la obra posterior. Sin embargo, las tres obras restantes son más conservadoras; todavía hay en ellas indicios de la presencia de los discursos dominantes. Es cierto que en muchos aspectos se alejan del teatro de la generación anterior y que son textos para incomodar al público "oficial" pero resultan poco audaces con respecto a la Farsa. La incorporación de seres marginados del proletariado urbano, de su sociolecto, por momentos sucios y soez, estaba lejos del teatro delicado y patriótico de René Barqués o del filosófico de Belaval. La irrupción del humor es el rasgo central de este momento. Contraste con el pesimismo y el tono trágico del período anterior, pese a que algo de ello

se conserva en el teatro. La realidad adquiere matices amargos y pícaros que se resuelven en desenlaces sorprendidos y absurdos con una gran dosis de humor negro. En muchos de los textos narrativos el teatro opera como moldeador estructural.¹⁴ Este rasgo es constante y ejerce una influencia decisiva aún en su discurso expositivo. También encontramos elementos intertextuales como la parodia de la Comedia dell'arte en la Farsa del amor comprado, del mito clásico de Píramo y Tisbe en La hiel nuestra de cada día (1962) y en "La parentela" (1962) -ambos textos son un caso claro de auto-intertextualidad en el que el discurso dramático se transforma y condensa en discurso narrativo- y finalmente, la parodia del discurso patesiano del Tun tún de pasa y grifería en "Aleluya negra".

La tercera etapa marca la incorporación de Sánchez a la situación generacional de escritores latinoamericanos. Los seis cuentos del periodo anterior más cinco nuevos cuentos aparecen en forma de libro en 1966. Las diferencias entre los textos de uno y otro periodo se perciben en seguida: sintaxis breve que fragmenta telegráficamente el discurso, repetición exagerada, ambigüedad de la línea narrativa, etc. Comparase por ejemplo, "El disparo le hizo un roto en la sien. Con el primer aluvión de sangre se le fue la vida. Una máscara roja le creció por la cara, la cara muerta de Carriño Rodríguez". (p.45) con "Pero la luz no se marchaba, seguía intacta en su vulgar cielo de vigas, solemne de lenta en la danza a la que obligaba el viento que subía de la marina". (p.9) En el único cuento autobiográfico, Etc., el personaje reflexiona sobre su propio texto. "Aquí va un cuento que no es cuento porque ocurrió ayer mismo en la esquina

de la diecisiete" (n. 71) Otro rasgo de En cuerpo de camisa (1966) es el abordaje de la sexualidad que se matiza y distorsiona por la represión, los prejuicios y la violencia del contexto.

A esta etapa pertenece también La trasión según Antígona Pérez (1968) cuya puesta en escena en 1968, representa una ruptura con el independentismo literario de René Marqués y el monotematismo patriótico de gran parte de la producción literaria puertorriqueña. Con Antígona Pérez, Sánchez aborda un tema latinoamericano: dramatiza el problema de la dictadura y al mismo tiempo el de la libertad. Mediante la parodia de la tragedia de Sófocles ingresa al extenso catálogo de la literatura antidictatorial. Pese a la ruptura con el discurso marquesino, Antígona Pérez se convirtió en su sustituto y por razones que expondremos más adelante se transformó en un teatro de "divinas palabras". La macroestructura¹⁵ que organiza tanto el material narrativo como el dramático en esta etapa es la violencia. Examinada en sus diversas manifestaciones la violencia aparece teñida de un humor negro y absurdo. Esta macroestructura será uno de los elementos fundamentales y constantes en la escritura de Sánchez.

Con la publicación del cuento "La guaracha del macho Camacho. Otros sonos calenturientos" en 1969 se inicia -por el momento- la última etapa cuentística de Sánchez que ocupa los años de 1969 a 1975. Con este periodo parece que se cierra un ciclo de producción en su travesía literaria. En este periodo aparece la segunda edición de En cuerpo de camisa (1971), cinco cuentos y algunos fragmentos de su primera novela. Estrechamente vinculado a la narrativa se encuentra el discurso expositivo, cuyo segundo, tercer y cuarto periodo de producción abarca de 1970 a

1981. Aunque Sánchez continúa su trayectoria inicial de crítico literario (1970, 1972, 1975, 1977-1981) la aparición de un nuevo enfoque ensayístico hace necesaria una subdivisión: entre 1971 a 1975 y luego en 1980, el escritor cultiva un tipo de ensayo de análisis de la realidad que lo convierte en intérprete y teorizador de la cultura. Los textos que constituyen la nueva tendencia se publican en el periódico Claridad¹⁶ bajo el subtítulo Escrito en puertorriqueño (1972 a 1975, 1980). Esta serie marca el encuentro con la escritura propia y es, además, el núcleo del "entrelazado perpetuo" en el que coincide y se separa su obra. A través de estos textos expone su nueva poética, hace análisis del contexto cultural y social, reflexiona sobre la realidad que ha de constituir el trasfondo de la acción novelesca y toma nota de algunas macroestructuras que habrá de utilizar en la composición de la novela. Los ensayos son al mismo tiempo una especie de "writer's notes" y la exposición de una poética. Son, pues, la salsa (indefinición textual) y el control (estructura genérica) de la escritura de Sánchez.

A partir de la serie Escrito en puertorriqueño entramos en la etapa de madurez de escritura. Pertenecen a este periodo -aún en desarrollo - La guaracha del macho Camacho (1976) novela, y Parábola del andarín (inédita) obra de teatro representada en 1979. Ambos textos representan un alejamiento total de los discursos dominantes y por lo tanto, podemos denominarlos plenamente como literatura de ruptura. Los rasgos que caracterizan a esta etapa y a la anterior coinciden con los señalados por Rama (1981a) con relación a los "novísimos".

Una vez situado el escritor en el contexto generacional y establecidas las etapas de su producción artística pasemos a examinar algunos

aspectos que irán construyendo el "entrelazado" y que van marcando el camino hacia la ruptura.

LOS TEXTOS ANTERIORES A LA SERIE Escrito en puertorriqueño.

LA NARRATIVA.

RECUPERACION DE ALGUNOS MOTIVOS DE LA ETAPA INICIAL.

La discusión de los textos narrativos de la primera etapa de la producción literaria (1957 a 1960) nos interesa en la medida en que éstos aportan algunos tópicos y macroestructuras al proceso escritural. Ya en estos textos aparece una de las preocupaciones fundamentales de Sánchez: la posición de los seres marginados en el contexto social. El conflicto entre la sociedad y el individuo se plantea ya sea por cuestiones ideológicas ("El trapito" (1957), por condiciones sociales y políticas antagónicas ("Destierro" (1957), "Escuelas" (1960)) o por soledad o enajenación ("La espera" (1957), "Retorno" (1957)). La mayoría de los personajes son mujeres y hombres solitarios en actitud de espera. La espera los convierte en seres atrapados en el tiempo. Este tema constituye uno de los tópicos reiterados en la escritura de Sánchez. El calor tropical - otro tópico- se utiliza generalmente para fijar el ambiente geográfico y establecer el contraste entre el comportamiento cultural caribeño y el norteamericano. El calor condiciona la vida del país y de sus habitantes; los personajes no pueden escapar a esta realidad: "Está ese condenao sol que pela. Este mes no ha llovío y la tierra está encabroná"

"El trapito"; "El calor de la tarde y los corazones. El corazón también calienta y enciende la cara y las venas" (Espuelas, p.20). El ambiente carnavalesco aparece como elemento distorsionante y grotesco. Este tópico está vinculado a las relaciones de poder que instaura la situación colonial, los prejuicios y el machismo: "Juan Macho ¡rostro de careta de carnaval!" ("El trapito"); mediante el calificativo macho connota la prepotencia del personaje que se atreve a pisotear la bandera patria. El carnaval funciona, pues, como metáfora de la violencia. Sin embargo, la antítesis queda establecida en la frase adjetival: el "macho" contrasta con el cobarde que oculta su rostro tras el antifaz. La comparación con el disfraz carnavalesco reitera la posición política del personaje; se trata de un anexionista o asimilista. De manera que la máscara sintetiza la ambivalencia del colonizado: se aparenta ser lo que no es. En un primer momento el carnaval tiene connotaciones negativas como las que aquí se expresan. Posteriormente, adquirirá otro significado más cercano al que Bakhtin describe con respecto del mundo medieval. La visión positiva del carnaval estará vinculada a la anticultura y se presenta como un elemento de ruptura y liberación del orden establecido, como puede observarse en "Aleluya negra" y en La guaracha del macho Camacho (1976). El tópico del carnaval cumple en estos textos una función desacralizadora y por lo tanto, crítica. No obstante, los dos significados - el negativo y el positivo- alternan en su obra. Muchas veces cuando prevalece el primero, el tópico se tiñe de pesimismo: "El desfile interminable de los que apuestan. Plumas rojas, plumas negras, plumas amarillas, el desfile interminable de las plumas, carnaval irisado. Gallos jerezanos, cubanos, americanos, el desfile interminable de los gallos

de afuera" ("Espuelas", p. 29). En "Destierro" ya se anuncia su vinculación a la plebe: "Las únicas voces llegaban los días de juerga y fiesta grande. Se colaba entonces el grito soez de la multitud borracha y el ruido estridente de la música moderna".

Además de los tópicos señalados - la espera, el calor tropical, el carnaval, el machismo, la marginación y el colonialismo - estos textos aportan un recurso importante a la escritura sancheana: la intertextualidad. Anteriormente hemos señalado algunos ejemplos de este fenómeno en los textos de la primera y segunda etapa de creación. Nos interesa destacar ahora un caso que reaparecerá años más tarde en su primera novela: se trata del motivo del sofá-cama. En el cuento "Destierro" funciona como contraste entre el pasado señorial español y el presente norteamericano de la cultura de la comodidad y el consumismo. El funcional sofá-cama sustituye y desecha a la basura la cama de hierro supuestamente inservible dentro de la nueva realidad. "La cama azul, la de Luisa Montero, la llevaban lejos, a donde se echan las cosas deterioradas. La que acarició el rostro blanco de Luisa, que vio sus senos de caimito verde, la que abrazó los cuerpos de Luisa y El General, que fue cómplice en sus noches de placer íntimo". En el sofá-cama esta función erótica pasa al objeto. Es decir, si la cama de hierro servía para el placer sexual; en el nuevo mueble el placer se deriva de la textura del propio objeto. "Tenía una suavidad embriagadora, morbosa, que le daba un aire descarado, melífluo, afeminado; se transformaba de acuerdo a la ocasión como los hombres. Era "one hundred percent comfort, one hundred percent quality, one hundred percent beautiful". Por otro lado, la ambigüedad del mueble trastorna los esquemas de un orden en el que los objetos para dormir y

hacer el amor; el sofá en la sala para sentarse. Para el personaje el nuevo sistema es incomprensible; el sofá representa, pues, el choque entre la cultura de los "valores eternos" y la cultura de la mutabilidad. En La guaracha del macho Camacho se rechaza esta concepción ideológica reminiscente de textos marquesinos; pero se conserva el problema del conflicto cultural, ahora desde una perspectiva funcional: la adopción de patrones extranjeros resulta a veces absurda y caricaturesca: "un sofá tapizado con paño de lana, útil para la superación de los fríos polares pero de uso irrealísimo en estos trópicos tristes"(p.13). El proceso al que nos enfrentamos aquí no es el de la imposición y el desplazamiento de unos valores; sino el de la asimilación y aceptación de los mismos. Evidentemente se trata de una etapa distinta en el proceso colonial. No es mediante la fuerza o la represión que se imponen los nuevos valores sino mediante esquemas ideológicos. Por otro lado, el sofá de La guaracha conserva la funcionalidad ambivalente pero se ha cargado de fuertes connotaciones sexuales: "un sofá sudado y apelonado, sofá sudado y apelonado que se transforma en cama que se transforma en sofá, miembro pulcro el sofá de un elenco hogareño de travesti que hacen de todo" (p.13-14)

Finalmente, los textos muestran algunos rasgos que caracterizarán posteriormente la escritura de Sánchez. Entre ellos podemos señalar el uso de lexías como en los siguientes ejemplos:

era un hombre de esos que no mata ni una mosca; pacífico,
a la buena de Dios siguió corriendo... como alma que lleva
el diablo ("El trapito"). No era santo de su devoción;
Se iba con el rabo entre las patas; muerto quieres misa
 ("Espuelas")

La utilización de lexías incorporadas al texto sin que se fijen sus marcas de texto extraño constituye un caso de intertextualidad. Este procedimiento aparece muy temprano en la escritura de Sínchez y lo utiliza con suma frecuencia. La fusión de la lexía al texto literario nos remite a un referente popular y oral. La presencia de esta intertextualidad manifiesta la tendencia a la parodia - pues se trata de la desfiguración de un texto ya existente- y a la oralidad. La lengua hablada penetra a través de la lexía y se incorpora al habla del narrador. La oralidad será uno de los componentes esenciales de La guaracha del macho Camacho (1976) como ha señalado Julio Ramos (tesis inédita (1970)).

Son importantes también algunas combinaciones léxicas donde se manejan algunos recursos característicos de su escritura posterior. Por ejemplo, añadir a la raíz de un sustantivo morfemas gramaticales: las telarañas cortineaban las ventanas " ("Destierro"). El procedimiento de creación léxica ha transformado el sustantivo cortina en verbo añadiendo los morfemas correspondientes pero siguiendo un patrón del habla puertorriqueña. Este patrón no sigue estrictamente las reglas de la primera conjugación sino que añade una e entre la raíz y la vocal temática; tal es el caso de parquear (aparcar). De ahí que en lugar de cortín-e-aban como correspondería, se sigue el patrón citado: cortin-e-a-ban. Otro procedimiento se expresa en el ejemplo "el piso arrendijado" ("Destierro") en el cual el adjetivo se ha formado mediante la prefixación y la sufijación a-(r)-rendija-do. El sufijo -do lo convierte en participio de un verbo inexistente arrendijar o rendijar. Estos procedimientos de creación léxica no sólo revelan un interés en "esculpir" el lenguaje sino que expresan una funcionalidad. En los dos ejemplos citados hay implícita una

caracterización del ambiente y de la situación narrativa.

En el cuento "Esuelas" el vocabulario escabroso tiene un papel importante en la caracterización del sociolecto:

- El gallo que más mea aquí es el de fuera.
- Todo lo que viene de afuera es mejor, verdad, aunque fifi envuelto (p.31)

pero también se expresa como arma para desinflar el mundo de la ficción colonial. Ese mundo en el que hasta "un fifi envuelto" parece mejor. El léxico de la procacidad cumplirá eventualmente dos funciones: primero, denunciar una realidad marcada por la violencia y la vulgaridad (una vulgaridad que va mucho más allá de la palabra, como lo expresan las vidas de los personajes de La guaracha). La palabra insolente se convierte, pues, en un arma que da lugar a un "humor comprometido con el ataque frontal a la falsedad y santurronería moral y la mentida eficiencia burocrática y desmanes de los que usurpan el poder". (Sánchez 1981), p.26). Segundo, convertirse en un elemento de ruptura respecto de la tradición cultural dominante. Desde "Aleluya negra" hasta La guaracha del macho Camacho y de la Farsa del amor compradito a Fanfola del andarín pasando por los "Escrito en puertorriqueño" hemos visto desarrollarse una poética de lo soez que define y articula el proceso de ruptura en la escritura de Luis Rafael Sánchez.

Los primeros textos narrativos nos interesan como expresión de un aprendizaje y de una "ilusión". El deslumbramiento inicial por el discurso de los mayores revela paradójicamente, el alcance de la ruptura. Igualmente nos indican el comienzo de un camino de búsqueda hacia una escritura propia.

UNA PROPUESTA DE RUPTURA.

Aleluya negra

Danza que danza la negra se da
-Palés Nates-

"Aleluya negra" inicia lo que Barthes (1980) ha llamado el momento de la decepción, "que consiste en interrogar vivamente los signos: signos emitidos por la obra de arte, por el ser amado, por el ambiente frecuentado" (p.177). Con "Aleluya negra" Sánchez aborda el mundo de la antisociedad y la anticultura. Es su primer cuento de negros. Representa, pues, un alejamiento de la ideología criollista del discurso oficial y de la literatura del "buen decir". La presencia de la palabrasez y de un lenguaje erótico vulgar, expresa el carácter irreverente del texto:

Se veía con ojos un poco ambiguos la colocación en un primer plano de ocurrencia dramática de unos negros cuyos saberes y aconteceres estaban presentados de manera explícitamente vulgar, sin que esa vulgaridad se matizara con los convencionalismos de rigor (Díaz Quiñones/LRS (1981), p.31).

El cuestionamiento de los discursos—incluso de la propia obra se expresa en dos planos. En primer lugar, en la historia y segundo en el discurso.

En el examen del primer plano (historia) encontramos que los personajes ya no pertenecen al pasado rural; son seres marginados (negros, mulatos, mujeres, homosexuales) que viven en zonas cercanas a la ciudad y que pertenecen a lo que hemos denominado, antisociedad. La alusión a los vejigantes (p.28)¹⁷ indica el lugar de acción: Loíza Alta, y la época: la celebración de una festividad. El ambiente de fiesta orgiástico-

carnavalesco¹⁸ prepara el camino de la ruptura; pues del mismo modo que en la historia se da un proceso de liberación, en el discurso se manifiesta a través de la escritura. Desde el título "Aleluya negra", especie de parodia sacra, el texto se constituye en la antípoda del mundo oficial. El aleluya se transforma en una "misa negra" en la que los personajes llevan a cabo un rito de iniciación. El rito simboliza el cambio, la renovación¹⁹ y al mismo tiempo, la expresión de unos valores culturales que están en conflicto con los valores asimilados de las clases dominantes. La pugna entre "la" cultura y la anticultura se manifiesta en la posición ambivalente de la abuela Caridad. A través de la historia de los personajes, Sánchez -como Palés- opone la anticultura al discurso que la ha marginado. Al abordar el tema de la cultura afroantillana ataca una concepción de la cultura cuya concretización es el jíbaro y denuncia el racismo y sus efectos negativos sobre los individuos -asimilación de los mensajes ideológicos- que componen este sector de la sociedad puertorriqueña. La historia de los personajes constituye, pues, "otra forma de criticar y atacar la falsedad de los valores burgueses, que la clase dominante puertorriqueña considera propios y auténticos de nuestro pueblo" (Barradas (1981), p.56).

En el segundo plano, la ruptura se manifiesta en el discurso. En "Aleluya negra" el narrador asume el léxico popular y lo alterna con el culto: "y la ve Carmelo el Retinto, el negro más resabioso del palmar. Siente un julepe por las verijas, un jamaqueo de ansias, jaibería, mala-maña" (p.29).

Esta tendencia a la plebeyización del discurso del narrador se anuncia como propuesta de ruptura formal. A su vez, la musicalidad de la

Prosa que va desarrollándose en crescendo al ritmo de los tambores de la música afroantillana se conjuga perfectamente con el ambiente orgiástico-carnavalesco y expresa el propósito de presentarnos un cuadro totalizante de la anticultura. En el rescate de los valores musicales de la cultura afroantillana, Sánchez se acerca a Palés. "Aleluya negra" podría considerarse una parodia rítmica de Tun tun de pasa y grifería

Rompe el tum en repique y culebreo. Tum en los cocos.
Tum en las pencas. Tum en las palmas. Tum en la arena.
Tum en las bocas. Tum en las almas. (p.30) El tum gatea por la arena y soba los oídos de la negrada... El Tum encarama por las barrigas redondas y surca el corazón.

¡Ay bacumbé
de los tres pelos
bacumbé!
¡Ay bacumbé
que tengo celos
bacumbé;
(p. 27-28)

Con relación al componente semántico del discurso, el Tun tun presta uno de sus motivos: la sensualidad de los miembros de la cultura afroantillana:

Bajo el cocal, junto al oleaje,
dientes feroces de lascivia,
cuerpos de fango y de melaza,
senos colgantes, vaho de axilas,
y ojos de brillo tenebroso
que el gongo profundo encandila.
Bailan los negros en la noche
ante la fogata encendida.
Tum-cutum, tum-cutum,
ante la fogata encendida.

- (Candombe, Palés (1978), p.151)

pero en "Aleluya negra", aún este motivo está parodiado. Sánchez desfigura la referencia mediante la ironización del modelo. El humor, el

lenguaje irreverente con que se expresa el discurso de la sexualidad

- ¡Está de a galón!
 - ¡Guaraguzo, pa chupale hasta el meao!
 - Pa dale su atol
- (p.30)

rechaza la poética visión palesiana del mundo afroantillano. El texto también modifica la actitud seria y pesimista que expresa por momentos la poesía de Palés:

Y hacia un rincón -solar, bahía,
malecón o siembra de cañas-
bebe el negro su pena fría
alelado en la melodía
que le sale de las entrañas

Preludio boricua, Palés (1978), p.146-147).

Para Sánchez la cultura afroantillana es fundamentalmente alegre y vital; y esa alegría de vivir es uno de sus recursos de autoconservación. En la parodia del Tun tún de pasa y grifería - como en toda parodia hay envuelta una crítica que convierte el discurso en un metalenguaje.

Uno de los elementos que se examina y se asume críticamente es la visión del "negro como ser esencialmente erótico" (Barradas (1981), p. 50). Esta macroestructura organiza la historia y permite el abordaje del tema de la sexualidad. El sexo se manifiesta en "Aloluya negra como un estallido vital, natural y placentero. El regocijo y la libertad de esta experiencia se descubre en el lenguaje. Frente a esta situación aparece el discurso asimilado y represivo de la abuela de Caridad. En este aspecto el personaje representa el discurso del poder patente en los mensajes ideológicos racistas. Cuando la abuela deniega la petición

de Caridad de unirse a la fiesta, fundamenta su argumentación, precisamente, en la presunción de la sexualidad exagerada del negro.

- Mira agentá. Que eso son negro prieto que tienen el diablo por dentro. Tú no va. (p.28)

El contradictorio racismo de la abuela ("son negro prieto") revela los efectos negativos de la ideología en los sujetos receptores del prejuicio. La abuela ha aceptado la atribución de rasgos exagerados y sobrenaturales²⁰ de la ideología racista. ("tienen el diablo por dentro"). También ha asimilado el mensaje de que "hay que mejorar la raza". La abuela no desea, pues, que Caridad se mezcle con los miembros de su propia cultura. La oposición que establece entre los negros de solar (blanqueados o asimilados) y los negros de orilla

-Tá loca. Tu ere negrita de solar.²¹ Eso son negro de orilla que no se cepillan el trasero. (p. 28)

indica que el mensaje ideológico (mejorar la raza) funciona como elemento negativo de deculturación y segregación. Así cuando al fin otorga el permiso - más adelante veremos que se trata de una estrategia ambivalente del personaje- ordena a Caridad que "vaya y venga y no se detenga. No se acerque mucho. Que eso negro llevan el diablo por dentro" (p. 28). El discurso de la abuela - y la historia parece corroborar esta idea- define al negro "como un ser esencialmente erótico". Lo que establecería una aparente contradicción con posiciones que posteriormente ha sostenido Sánchez.²² Esto sería factible si la macroestructura "el negro como ser esencialmente erótico" fuera la única interpretación del texto. Sin embargo, ella constituye precisamente, el código irónico²³ que nos exige

una doble lectura, entre las posibles. De manera que la interpretación literal es ilusoria y burlona. Mientras que el significado implícito obliga a la reflexión. Mediante la ironía el escritor se burla del lector haciéndole creer que la macroestructura explícita constituye el tema central de su texto. No obstante, la relación es distinta; el código irónico transforma "la cita explícita" (mensaje ideológico) en su contrario. Es decir, dialécticamente se establece una oposición entre lo que se dice literalmente y lo que se quiere decir verdaderamente.²⁴ No se trata pues, de que el negro posea una sexualidad exagerada innata sino que es racismo el que le atribuye esa condición. La macroestructura subyacente que surge de la lectura implícita del texto es el prejuicio racial contra negros y mulatos. No hay contradicción en la posición de Sánchez.

Ahora bien, la expresión de la sexualidad en "Aleluya negra" admite otras lecturas. El carácter espontáneo y libre de la sexualidad de los personajes expresa un aspecto fundamental del comportamiento de los individuos de la antisociedad. Comportamiento que los racistas no quieren comprender. El festejo de la sexualidad es un arma de la anticultura al mismo tiempo que es expresión de su marginación. Es un arma porque es una forma de cuestionamiento y ruptura²⁵ frente al discurso de la sexualidad de las clases dominantes. Por otro lado, la marginalidad permite una mayor libertad de expresión cultural puesto que se encuentra fuera de los códigos represivos oficiales. Estos no dejan de ejercer su dominio pero la anticultura utiliza estrategias para soslayarlos. En "Aleluya negra", por ejemplo, aunque el discurso de la sexualidad está marcado

por el eufemismo o por el uso del neutro - lo que revela cierto grado de sujeción al discurso de lo prohibido²⁶ ("Oye negrita, déjame ponerte almíbar" (p.30); "-Te voy a dar lo tuyo" (p.31)), las estrategias lingüísticas utilizadas revelan mayor riqueza imaginativa a la vez que permiten referirse al sexo con mayor naturalidad

- Está pa dejarla sin espinas.
- Pa comela a cantitos.
- Pa dale el tumbaíto.

El narrador al asumir un lenguaje plebeyizante adopta este mismo discurso

" Y la ve Carmelo el Retinto... la ve culidando en la arena y la sueña para latirla pecho con pecho, para sembrarle los dedazos en la pulpa que le adivina en los muslos" (p. 29-30).

El discurso de la sexualidad opera entonces, como un antilenguaje frente al discurso de lo prohibido.

Otro elemento que hay que considerar en la expresión de la sexualidad en "Aleluya negra" es el contexto orgiástico-carnavalesco. El ambiente de fiesta que predomina en el cuento se acerca a la festividad medieval del carnaval según la ha estudiado Bakhtin. Es un momento de libertad, de expresión abierta y sin trabas.

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 popeta²⁷, vejigantes que se sorben los dedos, descaradas que coseñan los pezones! (p. 28)

Como puede notarse en la cita, el carnaval conforma el discurso del narrador que asume caracteres del estilo grotesco como la exageración y la

desmesura. Según Bakhtin (1968) la forma grotesca-carnavalesca se caracteriza como género literario por su intención de: "consagrar la libertad creadora, permitir la combinación y el acercamiento de una variedad de elementos diferentes, liberarse de los puntos de vista prevaletentes, de las convenciones, de las verdades establecidas, de los clichés y de todo lo que es ordinario y aceptado universalmente" (Bakhtin (1968), p. 3/4). A partir de "Aleluya negra" la forma grotesca estará presente en muchos de sus textos.

La celebración de la festividad determina el momento de iniciación de Caridad y de su ruptura con el poder. A través de la iniciación sexual el personaje no sólo adquiere el conocimiento y el disfrute del placer sexual ("-taba bueno"-concluye Caridad) sino que ingresa como miembro a la anticultura. Una vez efectuado el rito "se levanta espantada por lo que piense la Abuela cuando sepa que ahora ella también es de "orilla", también con el diablo debajo de la piel" (p.32) y corre a casa de la yerbera para que le saque el "diablo" que le dejó Carmelo adentro. El signo diablo adquiere entonces una nueva significación, más concreta y menos abstracta que la propuesta por la abuela (diablo/sexualidad). Para burlar el poder, Caridad sabe que deberá librarse del significado concreto (diablo/semen). Una vez limpia ("y sintió el diablo bajarle" (p.32)) la abuela no podrá despojarla del otro "diablo": sexualidad

Abuela preguntó por tercera vez
- ¿Verdad que tienen el diablo por dentro?
Pero ya la mulata sabía (p.33).

Pese a que la abuela representa el poder al que Caridad teme pero burla, y simboliza al marginado que ha asumido los mensajes ideológicos

dominantes - el buque de la Mermelada o el Condesito de la Limonada de la poesía palesiana - el personaje expresa su ambivalencia en la confrontación final con la nieta. La pregunta "¿Verdad que tienen el diablo por dentro?" confirma su conocimiento de la situación. Con picardía insinuante la abuela se revela al mismo tiempo como autoridad y celestina. La negativa inicial de concederle el permiso a Caridad para asistir a la festividad parece haber sido una estrategia para encenderle el deseo a la nieta. Su complicidad en el rito de iniciación manifiesta el carácter paradójico de la cultura plebeya. Según Thompson (1979, p.44-45) ésta es tradicional y rebelde: conservadora en sus formas pero más libre en sus contenidos. Así la abuela se mueve entre unos valores dominantes (externos) y los valores (profundos) de su propia cultura. "Aleluya negra" es la voz de júbilo que cantada en la Pascua levanta la prohibición de la carne. Con esa voz Sánchez inaugura un nuevo discurso y abre el espacio del texto a la expresión de todo lo que los discursos dominantes habían mantenido en silencio. Aleluya es voz, palabra alegre y vital que anuncia una nueva poética.

EL PRIMER LIBRO DE CUENTOS
En cuerpo de camisa.

TEXTOS DE LA SEGUNDA ETAPA
 RECOPIADOS EN EL LIBRO.

Los textos de la segunda etapa de la producción literaria de Sánchez

se publicaron inicialmente en revistas literarias del país y del extranjero.²⁸ Estos cinco cuentos - "La parentela" (1962); "Memoria de un eclipse" (1963); "Que sabe a paraíso" (1965); "La maroma" (1965); "Tiene la noche una raíz" (1966) - y "Aleluya negra" fueron recopilados posteriormente en el libro de cuentos En cuerpo de camisa (1966). En la recopilación, el autor no respetó el orden cronológico en que habían aparecido sino que los mezcló y alternó con los otros textos que componen el volumen. Son narraciones de ambiente urbano, dos de ellas ubicadas en la zona de la capital. Sus personajes pertenecen a las clases subalternas que sometidas a condiciones de pobreza y marginación se enfrentan a situaciones tragicómicas cuyos desenlaces son generalmente absurdos. Un personaje -Elvirita de "Memoria de un eclipse"- no pertenece a estas clases, sin embargo, también es un ser marginado. El rasgo común de estas historias es el humor. Un humor tragicómico que a veces raya en el humor negro. Este rasgo influye sobre el tratamiento realista del material narrativo. La realidad es asumida como tal, pero sufre transformaciones importantes por acción del humor que la deforma. Lo grotesco matiza y tiñe el realismo de estos textos. También permite la distancia del narrador, quien nunca se hace presente porque el humor grotesco le impide toda intervención. (Sin embargo, la prostituta de pueblo Gurdelia Grifitos rompe con esta separación, el narrador siente una gran ternura por el personaje y ello se manifiesta en el texto). Los desenlaces absurdos -provocados por el humor surgen como consecuencia de las relaciones que se entablan entre los diversos motivos de las historias: la pobreza y la fe en el juego del azar en "La parentela"; el amor, la soledad y la espera en "Memoria de un eclipse"; la marginación y la toxi-

comanía en "Que sabe a paraíso"; la astucia y el "castigo" en "La maroma" y la prostitución y el sentimiento maternal en "Tiene la noche una raíz". En algunos casos la situación absurda se plantea por la presencia del elemento paródico, pues las historias no sólo constituyen la parodia de otros textos como en "La parentela" donde el texto extranjero es un mito clásico, sino que los propios personajes son autoparodias: Piramo y Tisbe, el "ciego" de "La maroma", o el falso Adán del "paraíso artificial". El humor es, pues, el elemento fundamental que le da coherencia a estos textos y el que determina el abandono del discurso pesimista y trágico de la generación anterior.

El segundo cuento (penúltimo en el libro) de este periodo constituye uno de esos casos de auto-intertextualidad en la obra de Sánchez. "La parentela" apareció un año después de la puesta en escena de La hiel nuestra de cada día (1962). Aunque no podemos asegurarlo, parece que el cuento es una condensación de la obra de teatro. La razón para creerlo es que el cuento muestra una evolución coherente con la propuesta de ruptura que se plantea en "Aleluya negra"; mientras que la obra de teatro se encuentra todavía bajo el influjo de la generación anterior y de su discurso inicial. Sin embargo, lo importante es que se trata de una transformación discursiva (discurso dramático- discurso narrativo) en la que el autor utiliza un texto propio como subtexto y, en última instancia, se auto-parodia.

Entre los elementos del texto dramático que conserva el nuevo texto pueden señalarse dos: los nombres de los protagonistas - Piramo y Tisbe - y la situación dramática en lo esencial. Piramo y Tisbe viven en la

pobreza; esperan resolver el problema económico jugando a la bolita (lotería clandestina) pero la suerte depende de un número que el espíritu de un pariente muerto hace muchos años les ha indicado. El número no sale premiado. Así que Píramo y Tisbe concluyen que la mala suerte se debió a la falta de interés del muerto por los parientes vivos. En la transposición textual también se adoptan ciertos elementos formales del género, como el uso notable del diálogo y una sintaxis breve, entrecortada que recuerda las acotaciones "Tisbe cruza el callejón y toca el aldabón de doña Ugolina. Doña Ugolina es una vieja beoda que duerme con una caneca" (p.67). Superficialmente, el cuento está estructurado en tres partes (que corresponderían a los actos) que expresan el desenvolvimiento de la historia y el transcurrir de un tiempo, parcelado como en el teatro

Amanece. El sol se encabrita techo arriba tartamudeando rayos. Tisbe cuele las borras y Píramo cuele el sueño... (p.65).

Atardece. El sol es cabrita que tira al monte. Desde la una, Tisbe alonga el callejón (p.67).

Anochece. El sol es marido sentado en el baúl y no sale. Tisbe es una pasa arrugada. Píramo es un paso arrugado. (p. 69).

El cambio más importante se manifiesta en el tratamiento de la historia. Se ha abandonado el carácter trágico que tiene en la obra dramática para dar paso al humor grotesco que caracteriza el conjunto de textos de esta etapa. Además, los protagonistas del cuento son más jóvenes y su relación amorosa muestra indicios de agotamiento y hastío:

- Píramo, Píramo, ¡coño de calentacamas!, levántate y lárgate a la pega que la vianda no cae del techo.²⁰
- no me grite que no le quepo en la boca (p. 66)

Esta situación de desamor prepara el desenlace. Convencidos de que el número de la suerte tiene que provenir del espíritu de un pariente fallecido recientemente, cada uno planea en secreto el asesinato del otro.

Píramo sueña con los pesos en el bolsillo cuando el espíritu cercano le dé la combinación (p.70)
Tisbe piensa que será una negrita de vitrina con un camafeo en cada oreja (p.60)

Paradójicamente, ambos mueren al mismo tiempo después de beber el café envenenado que se habían ofrecido. La situación grotesca planteada por el doble asesinato instaura la comicidad y por lo tanto elimina la posibilidad de la tragedia como sucede en la obra dramática. En La hiel nuestra de cada día, Píramo se suicida para que Tisbe pueda tener un muerto cercano que le "sople el bolo" y así, pueda comprar la casa con jardín que tanto anhela.

El nuevo tratamiento del material establece una distancia entre el texto y el subtexto. Por medio de ese distanciamiento Sánchez se convierte en crítico de su propia obra. La tendencia al autoanálisis en su escritura se ha ido acentuando a partir de la Farsa del amor compartido (1960). En "La parentela" la mirada crítica y antagónica frente al subtexto hace que el cuento funcione como un metalenguaje.

El otro aspecto de la intertextualidad en "La parentela" se manifiesta en la parodia del mito clásico de Píramo y Tisbe. Aún cuando se conservan algunos rasgos del mito - el origen africano de los protagonistas, por ejemplo, - la burla se concreta en el desenlace. El deseo de salir de la pobreza y la ambición por el dinero convierte a los amantes mitológicos en asesinos. El amor ha desaparecido como motivación, por ello no hay

metamorfosis. Es decir, se ha quebrado la posibilidad de unión después de la muerte. La parodia del mito otorga un sentido al texto: las relaciones sociales en el mundo moderno están regidas por nuevas significaciones. Los nuevos mitos, alejados de la conciencia mitológica y gobernados por la racionalidad, no unen; más bien desunen: destruyen, pues, toda comunión. El nuevo mito es el dinero. En la intención paródica - que recuerda las parodias gongorinas- y satírica hay una profunda preocupación moral. La moraleja podría resumirse con un verso de Quevedo: "Poderoso caballero es don dinero".

"Memoria de un eclipse" (1964) narra la historia de un "eclipse" amoroso y examina diversos tipos de violencia entre los individuos de una clase media-alta pueblerina. Elvirita - quien recuerda a doña Rosita la soltera- lleva años en una relación amorosa epistolar. Vive en el mundo enajenado del amor platónico y en la espera de las cartas de su "príncipe azul". Para Sánchez esta tendencia a la imaginación romántica enajenada de la realidad es producto de la educación mimada y frívola de las señoritas "bien". En este sentido, el cuento anticipa las reflexiones del ensayo de la serie Escrito en puertorriqueño: "El debut en Viena" (1975) y se convierte en uno de sus elementos intertextuales. Elvirita, a quien la espera ha transformado en una auto-parodia, lucha por conservar su apariencia mientras el tiempo despiadado ejerce su violencia.

Conservar en las horas que tenga el día, las primicias
de su cuerpo otoñado, colorante para el pelo canoso,
carmin tenue que devuelva frescura a las mejillas,
limón nuevo para borrar las huellas de una vejez,

francamente prematura, el espejo no me retrata vieja, no no me retrata vieja. (p. 36).

La espera - tópico sancheano- resulta absurdamente inútil cuando recibe el anuncio de la muerte de su enamorado Caballero de la Triste Figura. Veinte años han transcurrido desde que Elvirita conoció a su caballero a través de un anuncio clasificado

Caballero honorable desea corresponderse con dama exquisita que aún sueñe (p.36).

veinte años desde Pearl Harbor hasta los días del terrible temor a la Tercera guerra.

La soltería, la soledad, el mundo imaginario de esta especie de Quijote femenino trastornada por la palabra amorosa escrita perturban y atentan contra el mundo ordenado y pre-dispuesto de una clase fundada en la frivolidad y la apariencias. Elvirita se ha convertido en una rebelde: ha hecho caso omiso de la ley del "Santo matrimonio" de las señoritas "bien" con los "buenos partidos". El rechazo a los jóvenes de su clase ha sido tomado como un desprecio.

Años de los partidos de reconocida valía, el hijo del Alcalde, el hijo del Médico, el hijo del Abogado, mozos patilludos que susurraban adioses frente al vaivén de unos ojitos que decían que sí y que no. Ojitos de Albertina Cuadrado diciendo que sí... ¡Pero nunca los ojos de Elvirita! Elvirita miraba el punto encendido en la lejanía. Elvirita no se quería pretendida de quien no viniera del misterio. Elvirita deseaba ir, carrera sin freno, a los brazos del alguien remoto, sin pasado, nacido de una completa, total, absoluta locura de amor. (p.39).

El castigo para la transgresora, el castigo para esa mujer marginada y soñadora a quien la sociedad no perdona su soledad, es la burla el

chiste insidioso, el murmullo ruin:

pobre Elvirita, pobre Elvirita, pobre Elvirita, esperando,
esperando. (p.39).

Pero la violencia pueblerina no es la única que acosa al personaje. Elvira se encuentra atrapada por su propio mundo imaginario, por ese romanticismo a ultranza tan enajenado del mundo real. Mientras la realidad exterior se debate entre las guerras extranjeras y las internas (la revuelta nacionalista) Elvirita dedica su tiempo a la ensañación, a luchar contra el sol del trópico -tópico- "el sol de unas once tropicales y perforando el pellejo", que envejece su piel. Obsesionada con el lejano enamorado quiere mantenerse joven para cada encuentro. Las cartas se han transformado en el amado. Elvirita ha "enloquecido" por la violencia de la escritura amorosa. El lenguaje disparatado y poético de las cartas

la del lunes- soy sin ser siendo sin tí-; la del martes -
también se duele el mar-; la del miércoles- en brisa y viento,
ven- (p.37).

del Caballero de la Triste Figura estimulan la imaginación de Elvira pero sus contestaciones son cursis y caracterizadas por un estilo gastado

morir en vida, no en el sueño-; la del martes - eternidad
yo te poseo-; la del miércoles- házme un sitio para vivir
colgado (sic) de tu alma- (p.37).

"Memoria de un eclipse" parodia la novelita rosa estilizada. Mediante un tono de cursilería propio del romanticismo más anacrónico, Sánchez examina el idealismo de una clase que contradictoriamente fomenta un mundo irreal pero condena a quien lo vive al pie de la letra. La "poesía" de esta

clase es, pues, una pseudopoesía. En el fondo lo que expresa es un teatro de la crueldad y una "loca apetencia del riguroso aparentar" (p.30). "Memoria de un eclipse" contribuye en el armado del tejido como un texto que define una de las macroestructuras de la escritura de Sánchez: el examen caricaturesco de la clase media. Ya hemos mencionado el ensayo "El debut en Viena"; pero este no es el único texto. "Memoria de un eclipse" funciona como subtexto en la concepción del personaje de Graciela Alcántara en La guaracha del macho Camacho (1976) y del habla caricaturizada de este sector social.

En contraste con "Memoria de un eclipse", "Que sabe a paraíso" (1965) recoge el habla del lumpen sanjuanero; así ingresa en la escritura de Sánchez una de las expresiones de la ciudad capital. El escritor se acerca a la ciudad reconociendo la existencia de un mosaico de voces que forma el conjunto heterógeno de la zona metropolitana.³⁰ La ciudad nos es, por lo tanto, un todo homogéneo; su comunidad manifiesta una gran diversidad que se refleja en el lenguaje. En este caso, el texto recoge el habla de un sector particular, típico de las tensas e inhumanas relaciones urbanas: el de la subcultura de la droga. Es en la ciudad que el protagonista se inicia en la adicción a los estupefacientes. El vocabulario del narcotráfico constituye en el mosaico de las voces, un antilenguaje. Su rasgo común es la relexicalización, que opera como generador de un lenguaje cifrado que la subcultura de la droga utiliza frente a la sociedad. Es por lo tanto, un lenguaje especializado y parcial; pues sólo se relexicalizan aquellas zonas que entran en conflicto con el orden establecido.³¹ Otro rasgo que lo caracteriza es la tendencia a la metafóricación.³² En el

texto, "yerba dulzona, tecata sabrosa, puya salvadora" (p.10) y "puya santa" (p. 13) ejemplifican los dos rasgos señalados. A éstos habría que añadir el uso de la reticencia ("la tengo, mm, la tengo", (p.11)) cuya presencia indica que la mención directa de las drogas está excluida del discurso y es, por lo tanto, tabú. La estrategia para burlar el espacio de lo prohibido³³ consiste, precisamente, en la creación del antilenguaje.

"que sabe a paraíso" constituye al mismo tiempo un antilenguaje: desde la escritura misma hay una ruptura con el orden establecido. El hecho de abordar el problema de la adicción a las drogas mediante un lenguaje religioso expresa el carácter irreverente del texto. El paraíso al que se refiere en el título y en el texto. "era... lenta la entrada al paraíso" (p. 11), nada tiene que ver con el paraíso celestial. La parodia sacra se instala mediante la transposición del significado: paraíso celestial/paraíso artificial. En el paraíso artificial "el decreto de la felicidad se cumplía (e) cabalmente" (p.12) y por ello hay que invocar a la nueva divinidad

puya prudentísima, puya venerable, puya laudable, puya poderosa, puya honorable, puya de insigne devoción, puya que ampara y protege (p.14).

El uso de la forma de la letanía reitera el lenguaje burlesco del narrador.

Pese a la aparente felicidad que ofrece el paraíso de la droga, no es tan fácil conseguir tal estado. Así la invocación no sirve, si no se ha pagado el precio del artículo. Para el adicto, marginado de la sociedad, sin dinero y desesperado por conseguir la droga no hay alternativas. Ante la insinuación de Pescaito (el nombre de este personaje es significativo: en la subcultura de la droga a los traficantes importantes se les llama pejes gordos; el diminutivo indica que se trata de un traficante menor)

entrega a su mujer, Delia como pago.

La palabra era Delia. El puño no aterrizó en la cara de Pescaito porque había agotado la reserva de fuerzas en espera de la puya santa pero quedó levantado como protesta muda, testigo del esfuerzo por romper la boca que ensuciara el nombre, puño que al alarde vicioso y tentador, la tengo, man, la tengo, se fue transformando en mano amiga, mano que abrazó la espalda de Pescaito en una aceptación de lo exigido. (p.13).

Antes había sido la violación de Delia por Pescaito y sus cuatro acompañantes, ahora Pescaito vuelve a exigirla como pago y el protagonista la entrega como objeto. El abordaje de la sexualidad utilizando a la mujer como víctima que poco a poco se va corrompiendo hasta acabar en la prostitución constituye otro de los elementos grotescos del texto. Paradójicamente, a pesar de la traición, Delia ama a su hombre. Accede a prostituirse para que él pueda entrar en su paraíso. Sin embargo, la mujer se sacrifica porque ella disfruta hacer el amor cuando el protagonista se encuentra en el "éxtasis"

Al ver en el rostro de su hombre la inundación de la alegría, no pudo evitar un suspiro de hembra liberada. Porque él consagraba al letargo la intensidad de un loco amante; sin atadura con la fea realidad de Pescaito y ella y el cuarto y el precio pagado por la puya, pleno de borrachera infinita. (p.13-14).

La expresión de la sexualidad femenina, como manifestación del deseo

Ni entendía la ascensión de Delia por sobre su cuerpo, mientras rezaba transportada: ¡mañana estarás conmigo en el paraíso! (p.15).

y en la que la mujer debe participar activamente liberándose de prejuicios es una de las preocupaciones que se recoge en la obra de Luis Rafael Sánchez. La defensa de la mujer como ser humano y sujeto de derechos

constituye, pues, otro rasgo de ruptura ideológica.

La estructuración del material narrativo es interesante; no se sigue un estricto orden lógico. Captamos la historia a través del pensamiento endrogado del protagonista por lo que tenemos la sensación de estar girando con él. La embriaguez contribuye a la repetición, e hilación de imágenes que surgen indiscriminadamente en la memoria.

Relia estaba en el paraíso. Y Chino, el que lo iniciara en el sabor, y Pescaito y Manolín y Bienve y Nicolás Gutierrez. Y estaban como la primera vez, como si no fuesen muchos los años pasados. Y estaban las camareras del avión que lo llevó a Nueva York cuando se fue al vacilón del Barrio, y estaba el avión con su cola recogida como pájaro pudoroso y estaba el mar... (p.12)

La ubicación del narrador en un plano distante mientras se vale del protagonista para narrar la historia aleja -disimuladamente- toda valoración moral de su parte. Hay pues, una suspensión de los códigos dominantes, se intenta penetrar en el mundo de las drogas desde una perspectiva distanciada y objetiva. Es el lector quien impone su valoración; pero el narrador se resiste a ello y con esta actitud manifiesta su comprensión hacia los desheredados.

Muy distinto es el tono del cuento "La maroma", también de 1965. La ironía y la burla dominan esta historia de suspenso en la que el protagonista "se tira la maroma" (lexía que indica, realizar un asunto difícil o peligroso" de hacerse pasar por ciego. Este comportamiento muestra los rasgos picarescos del personaje, quien además, carece de un nombre cierto

Le fue tan de perillas que, aún sin casa, durmiendo sobre cartón y noche, hundió allí sus raíces de vividor y vagonete, perdido hasta el nombre que era Miguel, Lebrón o Tomás, pues habiendo docenas de miguelos, lebrones y tomases, el Ciego vino a quedarse. (p.18).

Otro rasgo picaresco es su capacidad para la representación. Con su astucia ha logrado convencer a la comunidad de su ceguera. El papel de ciego le ha permitido vivir de la limosna sin necesidad de recurrir a las ayudas gubernamentales (mantengo).³⁴ Su vida ha transcurrido sin muchos trabajos ni tropiezos.

Bienaventurados los ociosos, pensaba, mientras oía el tingalatin de alguna limosna. Bienaventurado el que, cerrando los ojos, ve la ceguera de los otros. Bienaventurados los que desprecian la pobrecita luz del sol por que oscurece los perfiles de las cosas. (p.18).

hasta que en el momento que se inicia la narración ha recibido la noticia de que la religiosa y caritativa comunidad ha iniciado una colecta para que se opere los ojos. Este dato se oculta a lo largo del texto mediante un recurso de elipsis. Sólo se hace mención a la noticia sin explicitar su contenido. Las continuas alusiones a ella y la intranquilidad del protagonista van creando intriga y suspenso

Esta mañana ha tenido la noticia. Si no es por la voluntad, redondo, al piso se va. (p. 17)

que culmina cuando el cura anuncia que la colecta que se inició el día de los inocentes "para operarle los ojos a este santo y manso buen hombre" (p.20) ha concluido. El burlador queda atrapado por su propio engaño. Paradójicamente, el cura y la comunidad inconscientemente le jugaron la tradicional treta del 28 de diciembre. Ahora las beatas se sienten felices

porque podrán "hacer una caridad".

El espectáculo del burlador y las beatas es valleinolanés

la vieja tragacristos lo empuja para que se arrodille y salude el día grande, chirría el bastón al deslizarse con el ano. Vé, éste, a través de su ceguera, la berruga que muerde el labio de la decrepita, berruga que inicia la rimbombante jaculatoria en que se agradece al Altísimo la cosecha de vides (p.16)

La falsa religiosidad que proclama el gran acto de "caridad" es espectáculo grotesco que adquiere caracteres de carnaval.

al ciego le asonan furiosas lágrimas que el genterío, arremolinándose, pienza de agradecimiento. El genterío crece como fuego, anidan las letanías en los hocicos, los ojos doblan la esquina cantando el grandioso ya lo sabe (p.16)

En este texto en el que el humor corrosivo se convierte en elemento de ruptura hay otros rasgos escriturales que muestran el mismo camino. Entre éstos se destaca el neologismo. El neologismo, como la relexicalización, puede constituirse en una de las formas de la ruptura. "El naroma" reitera esta situación. Entre los ejemplos más notables podemos señalar los siguientes:

1. "Si aquel cristiano que lo limosnea llega a bien mirar" (p.17).

En este ejemplo el verbo limosnea ha sido formado sobre el sustantivo (limosna) siguiendo el patrón del habla puertorriqueña de añadir una e entre la raíz y la vocal temática limosn- e-a. El verbo vendría a significar entonces, la acción de dar limosna.

2. "El genterío crece como fuego" (p.19) En este caso lo correcto hubiera sido gentío. Sin embargo, parece que el autor desea incluir en el significado la idea de confusión y tumulto. El vocablo debe haber sido creado por la fusión de gente y griterío, gent -erío. El contexto mismo indica que se trata no sólo de un grupo de personas sino también del alboroto y la confusión que producen ("genterío, arremolinándose... anidan letanías en sus hocicos").

3. "Mientras oía el tingalatín de alguna limosna" (p.18) La imitación directa es el fundamento del simbolismo sonoro de esta onomatopeya. Tingalatín reproduce el sonido de la moneda al caer en el recipiente, al mismo tiempo que describe la acción: ting -a-l-atín. Es decir, la moneda produce el sonido ting al caer en el latín (lata pequeña). Por otro lado, la onomatopeya parece jugar con el significado de limosna que se da en la misa (latín), en cuyo caso habría una metonimia. En otras palabras, tin/limosna -al/para- la "misa"/latín... del ciego.

4. "Cariciado por un benditaje que proporcionaba increíbles ganancias" (p.18). Este ejemplo alude a la lexía puertorriqueña ¡Ay bendito!. Benditaje ha sido creado sobre la raíz del participio bendito y el sufijo -aje: bendit-aje para significar el conjunto de los ¡Ay, benditos! que profieren los habitantes del pueblo. El protagonista, pues, se burla y se aprovecha de la actitud comisericativa de los puertorriqueños de la historia.

5. "la vieja tragacristos lo empuja" (p.19). En este último ejemplo la nueva palabra surge por composición (traga-cristos) y por analogía con otro vocablo del habla popular puertorriqueña: comesantos. Tragacristos describe a la beata que comulga todos los días. En lugar, de la palabra explícita tragahostias prefiere la composición con matices metonímicos que resulta menos irreverente. En cierta medida las normas y valores de lo sagrado imponen sus reglas al escritor. Es un momento en el que la ruptura se matiza por la ambigüedad.

Con un humor corrosivo el texto expresa el espectáculo de una sociedad que vive en representación permanente: tanto el protagonista, pícaro pseudo-ciego, como las beatas y beatos representan muy bien su papel en el teatro de la falsa religiosidad. En lugar de una religiosidad auténtica, los personajes profesan una fe en las nuevas mitologías: el dinero, la astucia, la traza, la caridad anunciada y proclamada, las apariencias, etc. El pseudo-ciego no es, pues, el único engañador; en realidad, nos enfrentamos a una comunidad de "maromeros".

"Tiene la noche una raíz" (1966) es uno de esos textos que se ocupa del tema de la prostitución. En un ambiente pueblerino de machismo y religiosidad hipócrita, Gurdelia Grifitos ofrece sus servicios de prostituta pese a la violencia de que es objeto.

desde su llegada había empezado la cuestión. Mariposas negras prendidas con un alfiler, cruces de fósforos sobre el antepecho, el miau en staccato, hechizos, maldiciones y fufús, desde la noche de tormenta en que llegó al pueblo.
(p. 22).

La violencia la ejercen las envidiosas mujeres que intentan defender a sus maridos de los encantos de Gurdelia.

Gurdelia no era hermosa... Pero lo que redondeaba su encanto de negrita bullanguera era el buen par de metáforas-princesas cautivas en un sostén cuarenticinco, que encaramaba en el antepecho y que le hacían un succulento antecedente. (p.22)

Paradójicamente son las beatas las más agresivas y pervertidas

iban de prisita, todavía el séptimo dindón agobiando, con la sana esperanza de acabar de prisita el rosario para regresar al beaterío y echar, ¡ya libres de pecado! el ojo por las rendijas y saber quien alquilaba esa noche el colchón de la Gurdelia. (p.21).

A la caricaturización de la religiosidad pueblerina aparente e hipócrita se confronta la bondad, ternura y comprensión de la protagonista. Con fina ironía, la historia relata la visita de Cuco un niño de diez años que viene a comprar sus servicios de amor. Gurdelia se enfrenta, pues, a un medio ambiente machista que estimula la precocidad sexual del niño antillano. Cuco ha escuchado conversaciones de "hombres" en las que se narran cosas extraordinarias acerca de Gurdelia.

...dicen los que han venido que...

Cosas que yo no voy a decir pero dicen cosas tan devinas que yo he mancao este medio peso porque tengo gana del amor que dicen que usted vende.

...

- yo oí que mi pai se lo decía a un compai, doñita. Que era devino. que el venía de cuando en cuando en ves porque era devino, bien devino, tan devino que él pensaba volver. (p. 23-24).

Anonadada ante las declaraciones del niño, Gurdelia busca la manera de enfrentar la situación. Su instinto maternal la salva. Aprovechando la

ignorancia - práctica- del niño lo arrulla en la falda hasta dormirlo

el sillón que se mecía y la luz que era mediana y el vaivén del que no tiene vaca no bebe leche empezaron a remolcarlo hasta la zona rotunda del sueño...

Al despertar... Cuco preguntó, bajito:

- ¿ya, doñita?

Ella como sin creerlo, como si se hubiese vuelto loca, le contestó más bajito aún.

- Ya, Cuco. (p.25-26)

Gurdelia vive, pues, una "caridad" práctica que contrasta con el exhibicionismo religioso de las beatas. El personaje cautiva la simpatía del lector. El tema de la prostitución y la maternidad ya había aparecido en el teatro de Sánchez (Los ángeles se han fatigado (1960) y (1976). En 1964 en la obra dramática O casi el alma (1965) también había estado vinculado al problema de una pseudo-religiosidad. La prostitución siempre ha interesado a Sánchez. El escritor parece sentir compasión por estos seres explotados, pues en todos los textos en que trata el tema, se percibe una gran ternura hacia sus personajes. Estas mujeres son víctimas de una sociedad que las margina y las explota. En "Tiene la noche una raíz" el papel de objeto sexual está vinculado a la posicionalidad³⁵ que le atribuye el racismo. Esa posicionalidad establece la distancia entre la mulata Gurdelia y las "mujeres decentes y cotidianas" que a las siete oscurecen sus balcones para espiar morbosamente a la protagonista. El racismo explica por qué las vecinas utilizan elementos propios de la cultura afroantillana -alfileres, hechizos, maldiciones- para ejercer su violencia contra el personaje. La complicidad del narrador con el personaje y el humor tan matizado de este texto expresa el deseo de justicia y solidaridad con los seres que el medio hostil difama, margina, y explota.

En este sentido, "Tiene la noche una raíz" se aparta de los otros textos examinados ya que la protagonista no es objeto del humor agresivo y totalizante que los caracteriza.

TEXTOS DE LA TERCERA ETAPA
En cuerpo de camisa

El humorista ve el mundo por así
 decirlo, en mangas de camisa.
 - Firandello-

En 1966 Sánchez publica su primer libro de cuentos. Esta primera edición incluye los cuentos de la segunda etapa que ya han sido recogidos y que fueron publicados en revistas entre 1961 y 1966. A los seis cuentos se añaden otros cinco que no habían sido publicados. El orden del libro no es cronológico, alterna unos y otros: "Alcega negra", por ejemplo, aparece en cuarto lugar. Para la segunda edición del libro en 1971 se añadió otro cuento, "La malamañosa".

Desde el título mismo En cuerpo de camisa se expresa una nueva manera de acercarse a la literatura. El título parodia la frase en mangas de camisa y la convierte en un juego de palabras absurdo pero que conserva algo del significado de la frase hecha. El autor quiere presentar una literatura más abierta, espontánea y franca, sin los formalismos de una literatura sobria o de "chiqueta". El anuncio de una literatura distinta y la conciencia de ruptura que expresa el título ha sido corroborado por Sánchez posteriormente.

En este sentido, "Tiene la noche una raíz" se aparta de los otros textos examinados ya que la protagonista no es objeto del humor agresivo y totalizante que los caracteriza.

TEXTOS DE LA TERCERA ETAPA
En cuerpo de camisa

El humorista ve el mundo por así
 decirlo, en mangas de camisa.
 -Cirandello-

En 1966 Sánchez publica su primer libro de cuentos. Esta primera edición incluye los cuentos de la segunda etapa que ya han sido reseñados y que fueron publicados en revistas entre 1961 y 1966. A los seis cuentos se añaden otros cinco que no habían sido publicados. El orden del libro no es cronológico, alterna unos y otros: "Alcubya negra", por ejemplo, aparece en cuarto lugar. Para la segunda edición del libro en 1971 se añadió otro cuento, "La malandrosa".

Desde el título mismo En cuerpo de camisa se expresa una nueva manera de acercarse a la literatura. El título parodia la locución en mangas de camisa y la convierte en un juego de palabras absurdo pero que conserva algo del significado de la frase hecha. El autor quiere presentar una literatura más abierta, espontánea y franca, sin los formalismos de una literatura distinta y la conciencia de ruptura que expresa el título ha sido

la literatura que yo intentaba hacer aprovechando unas realidades populares, francas con unos significados y apariencias más rasos e inmediatos, hasta cierto punto de urgencia nada tenía que ver con la que hacían Pedro Juan Soto, René Manqués y Emilio Díaz Valcárcel, que integraban la vanguardia narrativa de entonces. Su literatura recogía otro tipo de preocupaciones, con otros mundos; intentaban hacer una literatura más correcta en la expresión, un discurso psicológico más penetrante, más lúcido (A. Díaz Quiñones/LRS (1981), n.30).

Es evidente que el libro se aleja de la generación anterior y aún de sus propios textos primeros; pero en el nuevo discurso narrativo, apretado y sintético, caracterizado por el ambiente urbano y por las situaciones tragicómicas, el autor recupera algunas enseñanzas de otros escritores. En el realismo de In cuerpo de camisa hay algo de José Luis González y de Emilio S. Belaval. De manera que la ruptura con los códigos anteriores no es radical; sino selectiva.

Los personajes de In cuerpo de camisa pertenecen a zonas urbanas, rurales o capitalinas en donde se enfrentan a situaciones sociales antagónicas en un ambiente de violencia sorda o desatada. Su marginalidad los convierte en seres "sospechosos", rebeldes contra quienes la sociedad discrimina y ejerce su violencia. Sin embargo, en la confrontación de ambos sectores se producen situaciones absurdas y grotescas.

El humor negro que predomina en el libro se hace más evidente en los cuentos de la tercera etapa. Generalmente está vinculado a la muerte. Este tema no aparece en los textos de la segunda etapa; y es por lo tanto uno de los rasgos que los distingue. En todos los textos excepto en uno —"te." hay alguna muerte natural o violenta. Pese a la posible connotación trágica que pudiera adjudicarse a la presencia de estos acontecimientos la narración se sucede con una pasmosa naturalidad. El humor seco y

esa naturalidad impiden cualquier desviación hacia lo trágico. Por otro lado, los textos se caracterizan por una mayor ambigüedad narrativa y a veces no es posible determinar con claridad el desarrollo de los sucesos. Como en una película de misterio la solución queda suspendida y sólo es posible la duda. Tal es el caso de "La muerte minúscula, la muerte mayúscula". En estos últimos cuentos la narración se vuelve más apretada hay mayor economía de recursos y la anécdota se hace más sintética.

Con la publicación de En cuerpo de camisa (1966), Luis Rafael Sánchez ingresa definitivamente a la nueva generación de escritores que comienzan a publicar en los años de la gran difusión de la literatura latinoamericana, cuando ya los nombres de Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez habían debutado con la espectacularidad de las estrellas de cine. Sánchez y su generación publican bajo el peso de esta presión. Pero su literatura irá por caminos distintos como lo expresa En cuerpo de camisa. La caricatura, la sátira, la asimilación del fenómeno urbano asumido en todas sus contradicciones, el abordaje de la sexualidad, la palabra irreverente para enfrentar una realidad hecha y anquilosada por las burguesías nacionales, la adopción del habla popular recreada como lengua literaria, etc., son algunos de los rasgos de este texto que son al mismo tiempo característicos de la generación de los "Contestatarios del poder".

La duda, la sospecha, las circunstancias en que ocurre el suceso son elementos que condenan al amigo de Cariño Rodríguez como el posible asesino en "La muerte minúscula, la muerte mayúscula". El protagonista queda atrapado por la muerte de Cariño y por sus propios pensamientos que lo

obligan a aceptar como única salida, la confesión. Mientras caminaba con Carriño, éste recibe un tiro en la sien

el disparo le hizo un roto en la sien. Con el primer aluvión de sangre se le fue la vida. (p.45)

Sin embargo, no pudo ver al asesino, ni el arma. Tampoco hubo otros testigos. El protagonista se encontraba sólo frente al muerto y nadie puede certificar su inocencia. Esta es la gran burla del destino.

Muerto con la mano en el bolsillo, la izquierda, la que guardaba la perrita de apostar a cara o cruz. - una cervecita a que tiran la atómica en Vietnam-. Eso fue lo último que dijo porque enseguida apareció el roto en la sien... Miró a todos lados. Nadie. (p.45)

El lector también sospecha del protagonista. La narración transcurre en la mente del personaje quien se imagina todo el panorama futuro y la incredulidad de la comunidad ante su versión del asesinato

que no ví nada, suplicando a cada cual un préstamo de confianza, hasta que el chusco aquel, aquel o cualquiera, gritó
- deja ese cuento chino-

Es evidente, que el protagonista se imagina esta situación porque no parece gozar de la simpatía de la comunidad, como se implica en la ausencia de un nombre propio; mientras que el nombre del muerto, Carriño Rodríguez indica que es una persona conocida y querida en el lugar. El sentimiento de impotencia, la resignación ante las circunstancias y el temor a la violencia de la comunidad ("La avalancha de iras comienza a moverse, diente por diente, diente por diente, hasta cercarlo, hasta cercarlo, cercarme, cercarme," (p.47) lo obligan a confesar. Por otro lado el punto de vista narrativo de tercera persona que toma como referencia al protagonista no permite un apoyo

"objetivo" y distanciado que ayude a esclarecer la ambigüedad de la narración. El hermetismo del texto contribuye, pues, a que el lector también dude de la inocencia del protagonista.

¿Cuál es, entonces la muerte minúscula y la muerte mayúscula a la que se refiere el título? Todo parece indicar que la primera, es la muerte real de Cariño Rodríguez; mientras que "la muerte mayúscula" se refiere a la angustia del inocente que debe confesar y pagar por un crimen que no cometió. Frente a este destino absurdo y paradójico, la palabra *soez* opera como manifestación de rebeldía

Si Cariño dijera -él no es mi asesino-. Pero Cariño, con el bam asqueroso, entró en el mundo de los que no dicen, dejándolo enredado en el asunto de su muerte. Cabrón el Cariño. Cariño se dejó matar para lograrle el líto, para obligarlo a manarse la perpetua. Para eso el paseo. Cosa de joderlo.
(p. 47)

Pero la "muerte mayúscula" se impone (nadie creería en su inocencia. Mejor decía la verdad. Perdón. La verdad que no era." (p.47)) y el personaje llega a dudar de su propia inocencia. La violencia funciona como un hecho internalizado que incluso trastoca la realidad del protagonista. El temor a que su verdad no sea aceptada y a la ira de la comunidad es expresión de esa violencia internalizada. De manera que ésta no tiene que manifestarse abierta y explícitamente para estar presente. Como en otros textos de Sánchez la violencia se configura, pues, como macroestructura que organiza y da coherencia a la narración.

El juicio de valor que expresa la interjección "¡Jum!" en el habla puertorriqueña adelanta una de las claves de la historia: ¡jum! manifiesta

la duda, la desconfianza de la comunidad ante la virilidad de uno de sus miembros. El problema de la homosexualidad como macroestructura que organiza la historia no ha sido abordado desde dentro, es decir, desde la situación íntima del personaje; sino como prejuicio de la comunidad frente a él. Lo que interesa realmente son las relaciones sociales y de poder que se entablan a partir del prejuicio. La sospecha de la supuesta homosexualidad del personaje se manifiesta inicialmente a través de la interjección

de las bocas comenzó a salir en altibajos, el decir colorado, pimentoso, maldiciente.
- ¡Jum! (p.40)

y se concreta en una definición: el hijo de Trinidad es marica:

- ¡Patito!
- ¡Pateto!
- ¡Patuleco!
- ¡Loca!
- ¡loqueta!
- ¡Naricastro!
- ¡Mariquita! (p.50)

La atribución de sustantivos que connotan homosexualidad determina la imagen del personaje y lo convierte en objeto de la violencia popular. Esa violencia se expresa en el discurso. El material narrativo está organizado, pues, como oralidad. El verdadero protagonista de la historia es el lenguaje. Desde el título, el relato se va conformando como la crónica de unas voces. La maledicencia, las murmuraciones e insinuaciones estrechan y cierran el círculo alrededor del hijo de Trinidad. La comunidad prejuzga al personaje de acuerdo con los signos que relaciona con su sexualidad.

que el hijo de Trinidad se prensaba los fondillos hasta afixiar el nalgatorio. Que era ave rarísima asentando vacación en mar y tierra. Que el dominguerosse lo ponía aunque fuera lunes y martes. Y que el chaleco lo lucía de tréboles con vivo de encajillo (p.49).

Ante estos signos, los insultos y las definiciones constituyen una forma de interrogación. La comunidad que se ha lanzado a la "caza de sexualidad periféricas" (Foucault (1977), p.56) exige el hijo de Trinidad una contestación. Es decir, pretende obligar al personaje a poner en discurso la supuesta desviación. Los insultos funcionan como una estrategia dirigida a la confesión. La confesión deseada (admisión de la homosexualidad) opera, entonces, como forma de control de la comunidad que se instituye como poder. Esta impone sus normas al personaje, catalogándolo dentro de los términos de lo prohibido y lo ilícito. La sexualidad del hijo de Trinidad debe someterse a la ley, no tanto para eliminarla sino para controlarla como objeto visible y concreto. De ahí que necesite la admisión de la "falta": "el poder prescribe al sexo un "orden", que a la vez funciona como forma de inteligibilidad: el sexo se descifra a partir de su relación con la ley" (Foucault (1977), p.102). El silencio - la negativa a formular su sexualidad como discurso-

el hijo de Trinidad cansado de la chacota, se encerró en su casucha a vivir a medias (p.50)

es considerado como un acto de rebeldía que será castigado con el aislamiento

la Ochoteco, que le daba la fiambarrera, le mandó un papelito diciéndole que estaba enferma y que no cocinaba más. Perdolesia le trajo las camisas planchadas y se quejó de la reuma. No se llevó las sucias. Lulo el barbero le dijo que no le tocaba el pasurín. Y Eneas Cruz compró alambre dulce para marcar la colindancia. (p.50-51)

Con esta estrategia se le obliga a salir del encierro. El hijo de Trinidad decide irse del pueblo. Pero ahí lo están esperando las voces y las sombras que pronuncian su sentencia.

- ¡Jondéate pal infierno!
- ¡Que no vuelva!
- ¡Ni vivo ni muerto! (p. 53)

Pese al acoso, la comunidad no reconoce su responsabilidad en la decisión del personaje. Atribuyen su huída al "desdén" por los suyos

el murmurio florecía en los galillos. Que el hijo de Trinidad se marchaba porque despreciaba los negros. Que se iba a fiestar con los blancos porque era un pelafustán. (p.51).

Al desplazar la conducta del personaje hacia la zona de los valores culturales la comunidad elimina, pues, su responsabilidad en la represión y transforma el prejuicio contra el supuesto homosexual en una acción justificada. En virtud de este desplazamiento el prejuicio adquiere nuevos matices. Ahora la sexualidad se vincula a principios que han sido adoptados de la cultura dominante que se constituyen como formas ideológicas redefinidas en el interior de la anticultura. Paradójicamente, las formas que la comunidad invoca tienen su origen en la cultura que la ha oprimido y explotado tradicionalmente. La gran ironía del texto es, precisamente, el olvido grotesco de esta situación.

Los dos principios que matizan el prejuicio, son, en primer lugar "los negros son muy machos" y en segundo lugar, la homosexualidad es cosa de blancos. De esta manera, la sexualidad del hijo de Trinidad se juzga como una desviación de la primera norma (machista); lo que quiere decir que el personaje se inclina hacia el mundo de los blancos (racismo) en

despecho de los suyos. A la definición: el hijo de Trinidad es marica, hay que añadirle otra: el hijo de Trinidad es marica porque "es negro reblanquiao", "acasinao" y "almidonao" (p.51) La nueva matización transforma al personaje en un rebelde que ha violado las normas de su propia cultura. Contra el transgresor se aplican, pues, todas las sanciones: el ridículo, la vergüenza, la intimidación y, finalmente, la muerte. Irónicamente ésta última se convierte en el modo de liberación del personaje.

La condena se celebra como un ritual que adquiere caracteres de orgía grotesca

era una procesión. Él y los sapos. Después, el pueblo. O mejor, el pueblo, después él, después los sapos y al final, otra vez y siempre el pueblo. Más sangre, más dolor, más risa, más voces, más sombras. (p. 53)

Los gritos de la multitud van en crescendo hasta convertirse en una especie de orgasmo multitudinario

- "¡Mariquitafiesteramariquitafiesteramariquitafiestera!" (p. 54)³⁶
cuyo climax se logra con la muerte del rebelde.

"¡Jum!" es la segunda historia de negros en el libro. Al igual que en "Aleluya negra" se examinan los efectos nocivos de formas ideológicas que aparecen como valores prestados de la cultura dominante y que convierten a la anticultura en una autoparodia. El olvido de la situación de marginalidad, lanza a la comunidad a la acción represiva contra los propios marginados

Más sombras negras de negros, más caras negras de negros, más lenguas negras de negros.

- ¡Qué no vuelva! (p. 53)

El juego de palabras más caras negras de negros (máscaras negras de negros) indica el carácter grotesco de la parodia: los marginados contra los marginados. La atmósfera de violencia y acoso se logra a través del lenguaje. La repetición, el paralelismo, la enumeración de vocablos despectivos alusivos a la homosexualidad, la condensación de insultos son rasgos de una oralidad agresiva que expresa la voracidad y virulencia de la comunidad frente a la violación de sus normas culturales. La orgía de voces sólo se acalla con la muerte. En "¡Jum!" hay, pues, una crítica y una condena del poder y la represión. Es un llamado a rechazar los prejuicios que clasifican y marginan a los individuos por su sexualidad. En fin, "¡Jum!" reclama una sociedad más consciente y crítica, más libre y justa que rechace todo tipo de prejuicios irracionales e inhumanos.

"La recién nacida sangre" aborda el problema de los veteranos puertorriqueños de la guerra de Corea. El texto intenta ser el epílogo de un tema que había sido tratado extensamente por la generación anterior. El propósito del escritor es, pues, agotar y cerrar el ciclo de una temática que - ante la nueva participación de los cuertorriqueños en el conflicto bélico norteamericano en Vietnam-, ya ha perdido vigencia. Para terminar con este motivo, que había sido enfrentado trágica y seriamente, Sánchez utiliza el humor. La esperpentización se convierte en elemento de ruptura. La mirada hacia la realidad colonial es distorsionante y grotesca.

La violencia sorda del contexto colonial se deja sentir en los personajes caricaturescos que esa violencia deforma. No sabemos si el personaje

de Pepé Dolores es un loco, un prisionero o un cínico; o simplemente uno de esos individuos que deambulan por las plazas de los pueblos hablando a solas o narrando sus desgracias. La ambivalencia del personaje y la naturalidad con que narra su historia son algunos elementos que permiten ese tono un tanto distante que auspicia la presencia del humor negro. "Fues señor, que estaba cansado de treparse el muerto al hombro" (p.57) así comienza siempre la historia del asesinato de su esposa. Alternando el punto de vista narrativo de tercera y primera persona se va construyendo una historia macabra.

Este era el cuento de Pepé Dolores, los ojos alicaídos, el overol acribillado, experiencia en la vaina de Corea. (p.57)

Como si se tratara de un anuncio clasificado, el narrador ha trazado sucintamente el panorama que rodea el pasado del personaje. El veterano de la guerra de Corea asesina a su esposa cuando ésta le anuncia el embarazo del cuarto hijo. La primera vez Pepé Dolores se alegró de la noticia

- Cuando dijo por primera vez que estaba encinta yo me puse colorao. Un cariño redondo me aloteó por los brazos y fui a cobijarle la boca a besos. Los hijos son la flor que nace de uno... Me fui a dormir al piso para no darle mal sueño ni a ella, ni a Pepé Loló, que era el nombre que tenía pensado porque iba a ser machito. (p.58)

Pero el niño nació muerto; así mismo ocurrió con los dos embarazos siguientes. Todos los niños llevaban el mismo nombre y todos nacían muertos. Después de la última vez el protagonista decidió alejarse de su esposa para evitar la preñez pero el calor del trópico (tópico) lo traicionó

en una noche mansa en que el calorino puso fuego por las sábanas, tropezaron nuestros cuerpos (p.60).

Ante el nuevo anuncio "ESTOY ENCINTA" mata a la mujer a cuchilladas. Popé Dolores cuenta su historia con naturalidad pues siente que el asesinato de la esposa fue consecuencia del destino. Así, trata de justificar su acción y con ello salvar un poco su responsabilidad.

si no hubiera dicho que otra vez
si no hubieran cuchillos
yo mismo me quería enterrar para matar mi sangre
(p.57)

Sin embargo, lo que trastorna al personaje es la repetición. La reiteración de unas mismas situaciones, de unos mismos nombres, y de unas mismas muertes - hechos que se reproducen imitándose- constituyen la gran burla del destino. Es esta burla, que convierte en parodia toda su existencia, la que empuja al personaje al asesinato.

- y porque yo era un asco de flores marchitas.
- y porque el sepulturero era el mismo siempre.
- y porque mis hijos eran los mismos siempre, siempre siempre. (p. 57-58)

La comicidad del relato no estriba tanto en los hechos, sino en la forma en que el protagonista maneja su discurso.

Con "La recién nacida sangre" se cierra pues, el tema de los veteranos de la guerra de Corea. No hay una visión trágica ni pesimista del personaje. La risa reflexiva destruye la vigencia del tema. El texto "sepulta" un motivo tan estimado de la generación anterior

El "Ejemplo del muerto que se murió sin avisar que se moría" utiliza paralelamente un lenguaje religioso y otro vulgar y soez. El contraste entre las dos formas del discurso motiva la comicidad. En un contexto popular, supersticioso dos mujeres se enfrentan a la muerte de su amante. Entre rezos y plegarias para que el amante moribundo retenga la vida hasta que puedan conseguir una vela, la hermana soltera lanza improperios a Leoncia la tullida. Leoncia debe traer la vela para "espantarle el limbo" al moribundo. El temor a que el ánima quede vagando por la falta de uno de los elementos del rito, impacienta a la mujer. Ella siente la responsabilidad de darle una buena muerte al hombre que las sacó de la miseria.

- Leoncia, hija de tu madre, vete onde sea, búscale luz que se queda el ánima en el limbo, tullía, burra, animala, arre, que nos cae encima la macacoa. Mira cómo se le trabucan las comisuras, mira cómo se agita de vernos de brazos cruzás, después que nos ha traído a vivir en puerta de calle. (p.63).

También teme que el alma del amante sea castigada por transgredir el código moral debido a su apetito gastronómico y sexual.

- Se muere de pasmo en la digestión.
Se puso como un sinvergüenza de la llenura, después quiso vacilar. Yo le decía que hacía daño pero tú lo conoces, desesperao como preso en ayunas. (p.63).

Leoncia no consigue la vela. Trae una linterna de pilas de 15 quilovatios. Con ella espantan el limbo y el amante muere tranquilo.

El espectáculo de la mujer rezando y profiriendo insultos y el de la tullida corriendo de un lado a otro, le quita toda seriedad al asunto de la muerte. El ambiente de "ilegalidad" y celestinaje recuerda la litera-

tura medieval española a la que el texto parece parodiar. Los versos intercalados entre los insultos y la historia se asemejan a los versos de Gonzalo de Berceo

Los cruces más pusieron donde estaba la cruz.
 Dos cruces que guardaban al hijo de la luz".

...
 En una estaba el bueno que dicen que era bueno.
 En otra estaba el malo que dicen que era malo". (p.63).

...
 El malo de mirarlo se convirtió en el bueno.
 El bueno de mirarlo se convirtió en más bueno"

...
 Llorando a las alturas los seis ojos hablaron
 Hablaron los seis ojos llorando su calvario". (p.64)

"Etc." es el único relato con carácter autobiográfico de En cuerpo de camisa. Desde el título se señala el carácter reticente de su historia. El protagonista omite datos, oculta otros, o inventa una realidad nueva. La reticencia va conformando la situación grotesca hasta que finalmente se revelan los datos necesarios para comprender la subjetividad del texto. Utilizando la elipsis, el protagonista crea el suspenso de la narración y retarda la aparición de esos elementos que lo convierten en el burlador burlado. El personaje pretende con ello crear una imagen positiva de su persona de manera que al final no se piense que el burlado ha sido él. Otro factor con el que intenta distraer al lector es el hecho de presentarse como un narrador "objetivo" de una historia verdadera.

Aquí va un cuento que no es cuento porque ocurrió ayer mismo en la esquina de la diecisiete. digo mal, la diecisiete tiene cuatro esquinas. La diecisiete del Franklin debo decir. Casualmente, era martes ayer. Lo casual no es que fuera martes. Lo casual es que hoy es miércoles. Y esta historia es, hoy

miércoles, un día vieja. Y por ser un día vieja es demasiado nueva. (p.71).

Antes de relatar la breve historia de una conversación que escucha a dos mujeres, el protagonista ofrece algunos antecedentes y narra su propia historia. A través de ella ofrece su versión de la realidad

la fábrica cerró el dieciocho. El diecinueve nos hicimos a la calle, doscientos que éramos. (p.72).

en la que se presenta como un obrero desempleado que tiene que mantener a su mujer, a la tía y a su primo. Con gran picardía y desfachatez nos describe su actividad cotidiana en los meses de desempleo. De lunes a sábado merodea por la "diecisiete", zona de gran actividad comercial y peatonal; esta tarea mantiene ocupado al protagonista

la (esquina) que lleva por la Roberto H. Todd a la parada dieciocho abajo y la que lleva por la Fonce de León a la esquina de Telesforo están perennemente concurridas por comadres marcaderas, secretarias en el café break, señoras ociosas, amas de casa, estudiantes de la Labra y de la Central. Un verdadero enjambre. Vale ahora que avise de mi gusto por los tropes, los revoliscos (p.73), quien además de mirón (voyeur) se dedica a escoger los traseros de sus víctimas para masturbarse.

He vacila el apretujamiento. He endroga, caray. He repito que el juicio final no será espantoso si es cierto que los pecadores vamos a estar pegaditos, pegaditos, los unos a los otros. Pero todo tiene su cuestión. La de sustos que se padene, la de malos ratos que acarrea ésta devoción por la humanidad. La de gente mal entrañada que se abraza a la puerca idea de que uno está empeñado en dar chino. (p.73).

Igual que el pícaro, el protagonista se presenta como un maestro en el arte de transformar la realidad a través del lenguaje, también se alaba como profesional del arte del fingimiento

Nadie reparaba en mi persecución. Digo mal. Persecución traduce acoso cuando debía traducir echar a andar por la Avenida Ponce de León con absoluta discreción. Discreción, esa cualidad la inventé yo, quiéralo que no. (p.74-75)

Pese a la imagen de sí mismo como un ser absolutamente disimulado, muchas personas conocen su debilidad. En realidad, éste es el centro de la historia. El "cuento que no es cuento" es la conversación que escuchamos - y que revela al lector la otra cara de la moneda- a dos mujeres que se mofan de un hombre que se dedica por allí a los mismos menesteres. La sorpresa del protagonista y del lector, es descubrir que se trata del mismo personaje. Algunos de los datos que ha facilitado el protagonista, ahora se corroboran desde una perspectiva distinta y van apareciendo aquellos elementos que se mantenían ocultos. El personaje no está desempleado por el cierre de la fábrica, sino que fue ceganteado por su mala costumbre

oye esto último. Y empezó un largo bisbiseo al que mis oídos se invitaron. Al marido lo botaron de la fábrica por fresco. El pregonero que cerraron la fábrica. Pero de eso no me acuerdo. Botado y punto. No, nada de robo ni desfalco. Chino sin ser del oriente. Dando chino a diestra y siniestra. (p.77).

El verse descubierto no es la única sorpresa; mientras se dedica a la actividad masturbatoria de lunes a sábado la esposa le es infiel.

Pero, lo fenómeno es que el sinvergüenza tiene una mujer guapísima que se la pega con un elemento que ella hace pasar por primo. (p.77)

Esta es la gran ironía de la historia. El protagonista ha sido herido en lo más profundo de su machismo. Pero la burla no estriba tanto en que sea un cornudo sino en que paradójicamente sea el propio burlón-

burlado el que narre la historia. Su desgracia ha sido el descubrimos, el confesarnos el "castigo" de su sexualidad. Aún cuando pretende desviar la atención hacia otro cornudo imaginario ante el cual se muestra indignado

Miraba, distraídamente, las espaldas del hembraje y, de cuando en vez, los rostros de los hombres. Y en los rostros de los hombres el que pudiera ser protagonista de aquel cuento que no era cuento. A lo mejor sin proponérmelo, sin buscarlo, descubría el elemento que deshonraba nuestro género. (p.78).

no puede disimular su ira, que nuevamente lo delata como único protagonista. El punto de vista narrativo de primera persona ha favorecido, pues, esta burla grotesca del macho que se pavonea de su sexualidad.

Por el manejo del lenguaje, por el tono y el acercamiento a la sexualidad, "Etc." se acerca a la cuarta etapa de producción narrativa y adelanta algunos motivos que estarán presentes en sus próximos textos. Por ejemplo, la descripción de la mujer de clase media que coincide en su frivolidad con la presentación de estos mismos personajes en La guaracha del macho Camacho (1976). La descripción del protagonista - "Soy decente de nación (p.74) - funciona como intertextualidad en la concepción del personaje de Vicente Reinoso- "Vicente es decente y su conciencia es transparente" (GMC, p.27). El acercamiento a una sexualidad pervertida - "decente al extremo de negarme a mirar las desnudeces de mi mujer si no es a través de una rendija" (p. 74) se traslada en La guaracha del macho Camacho a los miembros de la clase media alta (Benny, Graciela y Vicente). La naturalidad y el tono de desvergüenza de la narración anticipa lo que Sánchez llamará posteriormente poética de lo soez.

"Etc." es el último texto del libro. Su colocación al final es sig-

nificativa; el título no sólo alude a los acontecimientos internos de la historia sino que se refiere al conjunto de textos que componen En cuerpo de camisa. "Etc." indica que el autor no concluye su producción narrativa; todavía quedan cosas por decir.

"La malamañosa" es un texto muy breve que fue añadido e intercalado a los textos de En cuerpo de camisa para la segunda edición de 1971. En este sintético cuento, Sánchez aborda el problema de la educación de los niños en ciertas clases sociales. Critica la educación consentidora y equivocada del hogar, es ecialmente aquélla que convierte al niño en un soñador egoísta y malcriado. Este problema volverá a aparecer en los ensayos de la serie Escrito en puertorriqueño: "La generación o sea" (1972) y "El debut en Viena" (1975); y en la concepción del personaje de Benny en La guancha del macho Camacho (1976).

El relato, único del libro ubicado en Humacao, pueblo natal del autor, recoge un momento en el velorio del padre de María Crucita. La niña consentida y egoísta sufre una rabieta porque quiere ir a la feria que ha llegado al pueblo y el padre no le hace caso

la nenina Cruz veía al finado en la caja y, majadera preguntaba que de quién se escondía. (p.43)

El comportamiento de la niña es consecuencia de la mala educación y de la actitud consentidora del padre

si la nenina Cruz se antojaba de subirse a la luna, el finado le ponía la escalera. (p.43)

El resultado es el individualismo exagerado y una gran tendencia a la ensañación que no le permite asimilar la realidad y comprender la metáfora con la que intentan explicarle la muerte del padre: "tu papito se ha ido de viaje" (p.44) Para la niña es imposible entender que el padre se haya ido sin cumplir la promesa de llevarla a la feria.

Juraba que su Papito prometió montarla en el caballito blanco de Napoleón. (p.44)

La paradoja de la historia consiste en esta falta de mesura y comprensión ante la muerte del padre. Gracias a su educación, la niña ni siquiera piensa en él sino en los obstáculos a su deseo. María Crucita es, pues, un claro antecedente del personaje de Benny, adolescente clase-mediero, consentido y prepotente.

Con "La malamañosa" se cierra la tercera etapa de la evolución narrativa de Sánchez. La rápida mirada a los textos que componen En cuerpo de camisa ha permitido destacar algunos aspectos significativos del proceso escritural. Entre estos aspectos podemos notar un desarrollo positivo hacia el encuentro con una escritura propia. Los textos de En cuerpo de camisa manifiestan una distancia con respecto de los discursos culturales dominantes: abandono del tema y los motivos del costumbrismo, y del tono trágico y pesimista, rechazo del independentismo literario y de los modelos de la generación anterior. Predominan los ambientes urbanos, aunque sólo dos textos están ubicados en la zona capitalina ("No sabe a café" y "Etc."). La visión de la ciudad se expresa a través de los con-

flictos y contradicciones de los individuos, y del habla popular en la que se manifiesta la anticultura. La ciudad se asume como presente y como reto al que hay que enfrentarse con todos los riesgos y sin lamentaciones inútiles. A medida que el habla popular urbana se hace cargo de la narración, la distancia entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes tiende a oscurecerse. La voz del narrador ha comenzado a elebeyizarse. Mediante esta postura ingresan a su literatura espacios prohibidos como la palabra soez, la sexualidad y el humor. Sánchez abandona pues, un quehacer literario, serio, pesimista, trágico y una lengua literaria cuidada y correcta. El predominio del humor y la parodia, de la caricatura y la sátira expresan un acercamiento esperpéntico de la realidad.

La mirada como escritor es siempre estridente y distorsionadora porque la realidad se me propone en sus elementos distorsionados, grotescos, retorcidos. (Arcadio Díaz Quiñones LLRS (1981), p.27).

El proceso hifológico (Barthes (1980a) p. 81) se ha ido configurando como rechazo y recuperación. En cuerpo de camisa manifiesta la ruptura con discursos anteriores y en especial con dos textos que los representan: En una ciudad llamada San Juan y Cuentos de la plaza fuerte. Sin embargo, hay un acercamiento a algunos aspectos de la cuentística de José Luis González y al manejo del lenguaje y del humor en Emilio S. Belaval. El desarrollo de la ruptura generacional propuesta por estos textos se da sobre la base de ese sistema anterior y como rescate de otros sistemas que contribuyen a la formulación de una poética propia.

LOS TEXTOS DE LA CUARTA ÚTICA.

El nuevo periodo en la historia de la escritura sancheana se inaugura en 1969 con la publicación del cuento La guaracha del macho Camacho otros sones calenturientos.³⁷ En este periodo que comprende los años de 1969 a 1975 publica cinco cuentos y fragmentos de su primera novela. Coincide, además con la publicación de la serie de ensayos Escrito en puertorriqueño. Este momento constituye, pues, el periodo central de su producción literaria ya que el escritor se encuentra preparando e investigando una realidad y un lenguaje que plasmará en su trabajo más importante: su novela.

"La guaracha del macho Camacho otros sones calenturientos" (1969) constituye el antecedente intertextual del ensayo "La generación o sea" (1972) y de la novela La guaracha del macho Camacho (1976). El cuento confirma nuevamente una práctica: la construcción de un tejido cerrado sobre su propia obra en el que los hilos/textos van sufriendo transformaciones discursivas y de género.

En forma sintética y todavía poco desarrollada el cuento adelanta los planteamientos y esquemas generales de la novela. Algunos elementos desaparecen, se amplían, o sufren transformaciones. El título, más extenso en el cuento, destaca dos motivos importantes: el éxito de una canción y el machismo. La guaracha, música del Caribe urbano de origen cubano-sonido de gente de tierra caliente, fogosa y pachanguera- ha penetrado en la vida de los personajes y de la sociedad a través de la radio sin dejar espacios vacíos. La guaracha se convierte, pues, en una presencia absoluta que opera como trasfondo, hilo conductor y unificador de las historias indivi-

duales. Asimilada, cantada, bailada o rechazada, la guaracha aporta unos contenidos ideológicos, que de alguna manera, los personajes asumen. Reiterado en el título, el machismo determina las relaciones de poder y la posicionalidad de los personajes masculinos y femeninos en el nivel individual. En el nivel colectivo las relaciones de poder están sujetas a la situación de dependencia político-económica del régimen colonial. Frente a estos condicionantes ideológicos la guaracha funciona como un texto enajenante. La divulgación del mensaje "la vida es una cosa fenomenal/ lo mismo pal de alante que al de atrás", aceptado y repetido por el público, construye una realidad ilusoria y aparente que contrasta con el contexto violento que rodea a los personajes. Pese a que la guaracha también advierte esta situación ("arrecuérdate que desayunas café con pan"), el país la ha borrado de su memoria

más, más volumen. Una cosa fenomenal. Transfusión de saliva pide el cantante. Entonces, por encima del maraqueo y la bayoya y la bebelata y la moral salvadora del guaracheo insular, impone sus cuerdas vocales un vecino (p.76).

y fabrica un forzado escenario de aparente bienestar y tranquilidad. La posición que los personajes asumen frente a la canción expresa una realidad distinta. Se trata de una sociedad dividida en clases, consumista, machista, racista, manipulada por los medios de comunicación, colonizada y dependiente, cuyas relaciones de poder permiten la existencia de graves injusticias y auspician condiciones de violencia. El "vacilón" es la máscara que oculta esta realidad, que se va develando ante la posición que asume cada personaje. Para Hilda, la esposa del Senador Reinoso, la guaracha es vulgar, símbolo del populacho y de la mulatería isleña a quien

ella detesta

La enfermera, ¿tendrá que ser negra?, se saca del bolsillo el radio transistor y tararea - felicidad desclasada- la dichosa guaracha que su sirvienta ha convertido en himno. (p.75)

Sin embargo, para Dalila la mulata, amante del senador, la guaracha es música vaciladora y alegre. Su situación económica, (provocada en parte por el abandono del marido) y la existencia de un hijo bobo, la han obligado a dedicarse a la prostitución. Su vida, no es tan "fenomenal" como proclama la guaracha pero ella no se queja

¡Arriba el vacilón! (p.75)

En cambio para el Senador Juan Antonio Reinoso la música representa al pueblo que lo llevó al estrado y gracias al cual disfruta de las ventajas del poder

En dramático olor de procerato le recordó (a Hilda) que ese pueblo orillero, repulsivo, populachero le dio el pupitre en el senado porque su zona senatorial se constituía con las barriadas desvalidas y menesterosas. (p.76).

Para Benny, hijo del Senador y de Hilda, niño mimado de clase media alta para quien todo está solucionado, la vida es una cosa fenomenal

Papi, qué chévere es la música de ahora, o sea que la música de ahora no es la música de antes. O sea que la música de ahora es de ahora. Oye, que guarachón la vida es una cosa fenomenal. (p.75)

Mediante el examen de las diferentes clases sociales, Sánchez propone una nueva mirada a la realidad puertorriqueña. Aunque todavía se manifiesta en el texto una tendencia a generalizar y abstraer ("guaracheo insular"), ya se abandona el acercamiento a los problemas nacionales desde el nivel de las "esencias" (aplataamiento - edroira -; docilidad - Marqués) para afrontarlos a partir de un complicado sistema de poder. En ese sistema, la situación colonial, el papel de las clases sociales y de los medios de comunicación masiva, determina muchas de las situaciones. La violencia que genera este estado de cosas afecta tanto a los individuos como a la sociedad en general y ejerce una función distorsionante. La ruta que Sánchez utiliza para enfrentar esta realidad es el humor corrosivo

la farsa es una de las mejores opciones para abordar nuestra realidad. No sólo nuestra realidad colonial, sino nuestra com leja realidad, difícil, contradictoria, la instalación de la vulgaridad en las capas dirigentes; una vulgaridad ostentosa. (A. Díaz Quiñones/LRS (1981), p.27).

El humor desmascará la violencia y las diversas formas en que se transforma y oculta. Por medio del humor logra el distanciamiento crítico y reflexivo que induce al lector a mirar con "ojos ajenos" esa realidad cotidiana que se ha transformado en costumbre. En este sentido, Sánchez asume en su obra la propuesta teórica de Bertold Brecht; pero esta no es la única que utiliza. En "La guaracha del macho Camacho. Otros sonos carlenturientos" hay una recuperación del concepto de esperpéntico valleinclanesco, como puede verse en la descripción del niño bobo

un niño cualquiera le preguntó qué te pasa cuando lo vio mirar a través de la trenza de lata que le nacía en la lengua, una

exacta procesión de hormigas... pudo ser la baba o los ojos resortados o el cuerpo atrincherado en el cuerpo o pudo ser el conjunto siniestro de la baba, los ojos resortados y el cuerpo atrincherado en el cuerpo lo que produjo el descubrimiento.... ¡es bobo! (1975).

aunque esta descripción recuerda al niño de Divinas palabras, lo que a Sánchez le interesa es la conceptualización de la realidad

la obra de Valle Inclán se apoya en una reflexión alucinada de una sociedad española en proceso de descomposición. Por eso la deforma y humilla a través de un lente que es a una misma vez cruel y amoroso. (A. Díaz Quiñones/LRS (1972) la sesión, p. 9).

Igualmente sucede con el caso de Emilio S. Belaval. Hemos dicho que Sánchez recupera a este escritor de la generación del '30. Pese a que Arriagoitia (1978) insiste en las coincidencias entre el niño bobo y el cuento de Belaval El niño morado de Monsona Quintana diríamos que la recuperación del escritor ocurre - como en el caso de Valle Inclán- en el nivel de la lengua (manejo del lenguaje, recursos retóricos, etc.)

Con la palabra, Belaval nos cuenta el infinito anecdótico de la violencia. Y la palabra misma participa de la violencia, se contamina de ramificaciones violentas: la sintaxis se enreda, la palabra como unidad se precipita en torrentes nominadores, las imágenes se retuercen, en un alarde de maridaje exitoso de la forma y el contenido. (Sánchez (1972), p. 255)

y en un nivel teórico. En este aspecto Sánchez rescata su concepción de lo grotesco y lo cruel, según la resume el propio autor en su tesis doctoral al referirse a un cuento de Belaval.

Emilio S. Belaval trata al personaje de Cruz Menchaca (con) una crueldad mostrada en el regusto narrativo por la miseria extrema que condena a la animalización y que tiene su modelo

precedente e ilustre en el tremendismo y feísmo propuestos por la novela picaresca... la crueldad literaria cumple generalmente, el deseo de una reparación del estado de crueldad descrito: en lo horrible, en lo cruel, en lo repugnante se concibe la necesidad de su remedio o alteración social (Ibid., p. 225).

El cuento que sirve como borrador de la novela aporta a la escritura de Sánchez un humor más definido hacia lo grotesco. Anteriormente el humor estaba centrado básicamente en la ironía. Aquí, al definir mejor sus fundamentos teóricos propone un nuevo acercamiento a la realidad. A partir de este momento, el examen de la realidad cobra caracteres violentos; el humor corrosivo ataca la violencia del contexto con la violencia de la palabra y la imagen.

El niño bobo no es el único personaje que pasa a la novela; también aparecen Benny y Doña Chon. Los dos primeros ya están bastante redondeados. Mientras que doña Chon muy poco trabajada en el cuento pasa a ser un personaje clave en la novela. Los otros personajes, también bastante delineados, cambian de nombre. El Senador, llamado aquí Juan Antonio conserva el apellido pero se convierte en Vicente Reinoso. En la novela, está más caricaturizado y es una persona más vieja. Su esposa Hilda, se transforma en la aristocrática y frívola Graciela Alcántara y López de Montefrío. Este personaje conserva los rasgos caracterizadores que ya tiene en el cuento. La amante de Reinoso, Lolila, cambia su nombre por el de China Hereje. Este nombre procede - según se señala en la novela- del título de un bolero-tango cantado por Felipe Rodríguez. En el cuento, sin embargo, ya está presente la connotación "china" o achinada.

Ni una se ve - masculló Lolila achinando, penosamente los ojillos. (p. 74, subrayado nuestro).

que implica el nombre. Otro personaje importante en ambos textos es el locutor de radio ("Disc Jockey") cuya participación en el cuento está concentrada en la primera parte que constituye una de las tres divisiones; mientras que en la novela su participación está distribuida a lo largo del texto en diecinueve apariciones.

En cuanto a la estructura interna, el cuento está dividido en tres partes precedidas por tres subtítulos. La primera parte narra el éxito de la guaracha; la segunda, las historias de los personajes y su posición frente a la canción; y, la última parte donde se transcribe el texto de la canción. Cada parte está precedida por un subtítulo que parodia los títulos de los capítulos del Quijote

Donde se comenta el éxito lisonjero de la guaracha del macho Camacho LA VIDA ES UNA COSA FENOMENAL, según la información ofrecida por disqueros, locutores y microfones. (p.74).

En la novela, los subtítulos se integran en una unidad, pierden el adverbio paródico (donde) y se convierten en la Advertencia, con algunos elementos adicionales. La segunda parte recoge fragmentariamente las historias de los cinco personajes y cada una está precedida por un verso de la guaracha. La novela conserva el fragmentarismo de la narración pero elimina los epígrafes. También conserva las cinco historias pero el niño bobo deja de protagonizar una de ellas; en su lugar aparece la historia de "la madre" a la que se subordina. Tanto en el cuento como en la novela, la última parte la constituye el texto íntegro de la guaracha, sólo que en el primero, la canción tiene nueve versos; mientras que en la novela se han intercalado tres versos entre el séptimo y el octavo. "La guaracha del macho Camacho otros sonos calenturientos" constituye pues,

el borrador explícito de la novela y una de sus intertextualidades importantes. El borrador implícito lo constituye la serie de ensayos Escrito en puertorriqueño (1972-1975).

La preocupación por recoger y expresar la realidad latinoamericana como parte fundamental del contexto puertorriqueño ha sido un rasgo constante en la obra de Luis Rafael Sánchez. Ese afán por devolverle al puertorriqueño una identidad que le había sido negada aparece en sus textos La pasión según Antígona Pérez (1968) teatro; y en los ensayos de la serie Escrito en puertorriqueño: "Venezuela suya" (1973) y "La fatal melodía del azar" (1975). En la narrativa, el segundo cuento de esta etapa "Los negros pararon el caballo" (1972)³⁸ recoge esa inquietud. Al igual que en su obra Antígona Pérez, el texto se organiza alrededor del tema de la dictadura. En ambos textos se desarrolla implícitamente en Haití, vecina república y sin embargo, tan olvidada y distante para los puertorriqueños.

Como a puercos o a becerros, como a sacos estibados de granos y especies, como 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. (p.31).

La descripción expresa la violencia y la represión de la dictadura. Las personas han sido transformadas en objetos, así se les conduce con el solo fin de montar el espectáculo de una concentración multitudinaria que simule querer mucho a su presidente.

la cuestión era que a las tres de la tarde del día siguiente nos juntáramos con los otros hombres y mujeres del país a gritar en un solo corazón y agradecido: Feliz cumpleaños, Presidente Bobé. Una onza de letra más y se ganaba el castigo.

El espectáculo teatral en el que el coro debe recitar estrictamente una línea, no está exento de humor: en primer lugar, resulta increíble y absurdo que se movilice un país para semejante propósito. Segundo, la felicitación es totalmente grotesca y ridícula: la comicidad del nombre del presidente provoca la carcajada. Al mismo tiempo, el poder y el terror evitan que "la felicitación" se concrete como manifestación de protesta. La palabra o el gesto no ensayado se prohíbe y condena en la dictadura.

Esta voz colectiva que proclama al unísono la felicidad del presidente se confunde con la voz de los muertos, ametrallados por los guardias en el atentado ejecutado en el momento del grito

Los de enfrente cayeron unos pocos, sangre para largo había en la gran plaza. Amostrados como a perros, así, así nos sacaron a los que habíamos muerto.

El mundo alucinado de la violencia provoca esta confusión. El poder y la represión es tan brutal que no se sabe si se está vivo o muerto. Pero aún así ni la represión, ni la complicidad entre la Iglesia y el Estado -tópico en la obra de Sánchez-, ni siquiera el miedo son suficientes para detener y aformecer la resistencia del pueblo frente a la injusticia y la miseria. La fuerza y la vitalidad del pueblo se manifiesta en el sentido del humor ante el fracaso del atentado

total, una balita que no hizo el blanco esperado, consentida fue a meterse en una barriga caimana. ¡qué más nos dá! Créame, el Presidente Bebé por una vez dejó de ser negro, trampas que le hace a uno el miedo.

Es importante, también la idea del miedo del dictador, que ya había aparecido en Antígona Pérez (1968). El miedo del tirano es una de las

esperanzas del pueblo; pues su miedo es el comienzo de la crisis del poder y el anuncio de su futura caída.

Es interesante en la cita de arriba el cambio de punto de vista narrativo de primera persona plural a singular. El cambio opera como expresión de la función fática de la lengua, el narrador desea llamar la atención del lector sobre el asunto del miedo del tirano. Pero además, necesita que en éste punto la historia resulte verosímil. Por ello transforma el punto de vista narrativo pues sólo es posible creer aquello que nos comunica un sujeto concreto -yo-, que un "nosotros" colectivo y anónimo. El imperativo -fático- créame reitera pues el testimonio del miedo que desenmascara la fragilidad del poder. El humor y la esperanza son los signos que anuncian el futuro triunfo del pueblo

Volvimos a Nombre de Dios a esperar. La próxima vez lo enterramos.

"Los negros pagaron el caballo" es el tercer cuento de negros en la obra de Sánchez. La historia, como se ha señalado, abarca una problemática mucho más amplia que las cuestiones concretas del racismo o la sexualidad que había tratado en los textos anteriores. Se trata de una violencia generalizada por la situación dictatorial que coloca a los personajes en condiciones de vida inhumanas. Sin embargo, la mirada del escritor no es comisericiva, paternalista o trágica como ocurre en ciertos textos que plantean la situación de los explotados. El texto exalta la alegría y la fuerza vital de los personajes quienes pese a la explotación, la miseria, el hambre y la represión conservan un especial sentido del humor. Es, precisamente, este humor uno de los rasgos antillanos que une las culturas isleñas.

través de él, el escritor se sobrepone a los momentos más difíciles y puede preservar su fe en la vida³⁹ y, como en el cuento, la esperanza de su liberación.

Por último hay que señalar que el cuento se integra al tejido escritural mediante la repetición de unos tópicos, presentes a lo largo de este proceso. Entre estos tópicos se encuentran la espera, la violencia, la complicidad de Iglesia y Estado, y, el calor tropical. Este último, opera en la obra de Sánchez como rasgo caracterizador del comportamiento antillano y como índice del lugar de acción: el calor tropical ubica el texto dentro de un espacio estrictamente caribeño. La alusión al calor en "Los negros pararon el caballo

"como animalada al matadero... amolechados por el calor costero de los mediodías - la sangre emputece las venas-, así el desconsuelo goremme de la piel" (p.31)

constituye un elemento intertextual que Sánchez ha venido entrelazando desde sus primeros textos ("está ese condenado sol que pela." "El trapito"); "el sol de unas once tropicales perforando el pellejo". "Memoria de un eclipse"; etc.,) En La guaracha del macho Camacho (1976) el texto arriba citado opera como subtexto

" el sol cumple aquí una vendetta impla, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido. (p.13)

Poco a poco la escritura de Sánchez se ha ido conformando de acuerdo con unos rasgos peculiares, que la definen como una escritura puertorriqueña y antillana. "Los negros pararon el caballo" entronca dentro de una larga tradición que, desde Betances, José Martí y Eugenio María de Hostos, proclama

la unidad antillana.

"Responso por un Boletero de la 15" (1972) se publicó en la revista Zona de carga y descarga⁴⁰ cuando ya habían aparecido tres ensayos de la serie Escrito en puertorriqueño, el cuento "La guaracha del macho Camacho otros sonos calenturientos" y el escritor se encontraba trabajando en su primera novela. Esto explica que el texto participe de la escritura que caracterizará la obra madura de Sánchez y que junto a los otros textos mencionados opere como proyecto de experimentación para la novela. En "Responso" se pone en práctica el proyecto de utilizar el habla popular como lengua literaria. Este proyecto, que Sánchez resume en el subtítulo de sus ensayos, manifiesta la intención de "escribir en puertorriqueño"; es decir, asumir el habla recreada de las clases populares como lengua de cultura abandonando, transformando o plebeyizando el español culto y estándar de los narradores anteriores.

según fui abandonándome a trabajar con los temas y materiales en los que creía, o dicho de manera más sencilla, haciendo mi propia voz, intenté rescatar unas formas maravillosas de expresión de nuestro país que estaban abandonadas, pero que estaban vivas. Y la gente estaba viviéndolas todos los días. (A. Díaz Quiñones/LRS (1981, p.29).

"Escribir en puertorriqueño" significa, pues, un nuevo acercamiento a la lengua literaria, una visión de las relaciones entre el narrador y su discurso y una nueva poética. "Responso por un bolitero de la 15" ya se encuentra dentro de la etapa de madurez del escritor.

Como en los dos textos anteriores de este periodo, "Responso" se caracteriza por la oralidad. La historia está narrada a base de la técnica

de contrapunto en la que alternan el monólogo interior de Amanda, amante del supuesto difunto, y, las voces de los asistentes al velorio imaginario. Ambas historias están separadas tipográficamente: las voces aparecen en mayúsculas y expresan el mundo exterior; mientras que el pensamiento -hablado- de la protagonista aparece en minúsculas. Las voces (pérfidas) las escuchamos a través de Amanda que aparentemente las va repitiendo o recogiendo en su mente:

CUANTOS AÑOS TIENE ALFONSIITO
tiene veinte
TIENE VEINTE (p. 9)

En ocasiones, las voces provocan el comentario de Amanda

ESTA OBRA DICE RECUERDO DE TUS AMIGOS DE LA MESA DE DOMINO.
insiste en leer cuenta cinta escarbachada cuelga de las
coronas. (p. 9)

Otras veces, la estimulan a establecer asociaciones libres

UN ATAQUE AL CORAZON
Amanda me me me sin atreverte a decirlo
porque era morir dos veces la primera en la cadencia desar-
brida de las palabras fatales me muero y la segunda en la
verdad del corazón anudado. (p. 9)

En otros momentos las historias parecen independizarse como tratando de establecer la distancia entre la realidad exterior y la interior. En este caso el pensamiento de Amanda adquiere un matiz de narrador objetivo que describe la acción externa

CON PERMISO DOÑA AMANDA USTED LO TIENE USTEDAS GATO
don Leonidas abre la boca y el asombro lo asombra
nada menos que doña Amanda llamándolo Leonidas sate
la gente circula. (p. 9).

El interés por establecer unas fronteras entre la realidad exterior y la interior y de asignarle a cada cual, una tipografía distinta opera en función del desenlace, cuando a través de las mayúsculas se establece que el "difunto" está vivo. Pese a la intención de hacer el deslinde, las fronteras no están totalmente claras. Se ha señalado que las voces pertenecen a un velorio imaginario; si su realidad concreta es también, el pensamiento. De manera que el desenlace resulta tan sorprendente como difuso.

La ausencia de signos de puntuación, el fragmentarismo y la simultaneidad de las historias ayudan a crear la sensación de un pensamiento, a veces caótico y desordenado y otras veces coherente y lógico. La lectura cronológica de las dos historias apunta hacia la primera sensación (caos, simultaneidad, desorden). Pero si se presta mayor atención a la historia de Amanda y se leen las voces como complemento obtendremos mayor coherencia en el desarrollo del pensamiento de la protagonista. Si se hace esta segunda lectura, las voces resultan inconexas, incoherentes y absurdas. Ello se debe en parte a que las voces están construidas como lexfías. El mundo exterior aparece formalizado por el cliché y ha perdido toda significación. El valor de la lexfía en el texto es significativo, expresa un ritualismo y una espectacularidad vacía, hipócrita, sin compromiso con lo que se enuncia. Las lexfías, igual que los pensamientos de Amanda, caracterizan al "difunto". Estas fabrican una imagen positiva y falsa del muerto: "SANO POR DENTRO Y POR FUERA"; "VESTIA DIVINO", "CATÓLICO", "CABALLERO PREFERIDO DE LA VIRGEN", "COMO EL PAN DE BUENO", "COOPERADOR COMO EL ÁNGEL", "SIN MALICIA SIN FALTA SIN TRAHOYA" que revela la hipocresía de los asistentes al velorio. La versión de Amanda es totalmente distinta. Su "respuesta" se convierte en una larga lista de acusaciones y reclamos contra su

amante Deogracias Castro. Las acusaciones contestan las lexfas de pésimo, reiteran su falsedad y van conformando la personalidad del bolitero. Lo tacha de tramposo, mal amigo y poco cooperador a pesar de manejar mucho dinero

cero cielo tramposo con el amigo tramposo con el enemigo con un tapuju siempre en la puerta a moncho no le doy más libros de bolipul ni a toya la bigotúa ni a doña chon para que no le alimente el vicio al vago de su hijo. (p. 10)

de abofetear a Leonidas sato y de haber mandado a matar a un hombre

todos sabíanos que deogracias castro también tú lo sabías le pagó doscientos a paco bolsas para que quitara al vangelito del medio. (p. 10).

también lo acusa de extorsionar a las mujeres y perseguir a aquéllos que no acceden a entrar en el negocio de la prostitución

tú hablaste con la dueña del biuti y ella jenny la dueña del biuti botó a cambucha porque le importaba complacerte miedo a que le armaras un foxtro y le curraras el biuti o le quitaras las cinco secadoras que no sé porque eran tuyas. cambucha fregó las salas de los blancosinos de villa caparra y hasta le salieron unas manchas como escamas de tanto fregar pero no te dió el gustazo de meterse a puta. (p. 8).

Con respecto a su relación le recrimina el machismo

amanda necesita que la parada quince entera se informe de la muerte del macho entre los machos más macho que los machos mejicanos del cine encanto. (p. 8)

su falsa sexualidad

deogracias castro que tenía una gullina en cada corral no levantaba para cumplir con su corteja aseñorada. (p. 9).

sus mentiras

una tarde alfonsito se dejó llegar a la casa de concha la invencible y averiguó que tú nunca ibas por allí, (p.9)

el maltrato, la explotación y el haber enviado a su hermano al ejército norteamericano en plena guerra de Vietnam

tú decidiste que se fuera al ejército le hace falta que lo enderecen te emperraste en que fuera a la guerra. (p. 9)

de donde regresó totalmente enajenado

veinte años... cumplidos en la bañita de nang
acaso cumpla treinta o cuarenta en la contemplación de los techos. (p.9)

La versión de Amanda está fundada en un odio almacenado y cultivado. Su vida junto a Deogracias se resume en el epígrafe que el autor ha escogido: "Esta es mi historia: sal, aridez, cansancio". La verdadera historia de un deseo: el deseo de una mujer liberarse de su tirano. El velorio constituye el gran anhelo de Amanda. En su sueño todo está prefigurado: la muerte, el velorio y el entierro de Deogracias y la liberación de la protagonista y de su hermano.

Amanda pasó a ser propiedad del bolitero cuando siendo todavía adolescente Deogracias la compró a su madre por cincuenta dólares.

Un día vino un señor medio gordo que buscaba una muchacha para corteja nada de velos ni bischo con mantecado corteja y punto... para que me lave planche y me dé el cantito. (p. 9).

El prestigio y el poder del bolitero en la comunidad, y la miseria de la familia de la muchacha favorecen el arreglo. Amanda debe llevar también

a su hermano Alfonsito. Ambos caen en las redes de éste déspota que controla el negocio de la bolita, lotería clandestina, en la zona de la parada quince en la capital. Esta especie de "padrino" maneja mucho dinero y muchos negocios turbios. El prestigio que le da su situación tiene que mantenerse a toda costa. Es aquí, donde entra Amanda a jugar su papel. Además de utilizarla como sirvienta, Deogracias se sirve de ella para proteger su imagen de macho y ocultar su impotencia sexual.

reverenciaban tu cartel de machote sin que pudieran pensar que la izquierdita de la colectora la izquierdita del embalse la izquierdita de barrio obrero eran fecas de un viejo que escondía su impotencia nunca pudiste ni la primera ni la segunda vez ni la noche del día que me compraste a mí y a alfonsito. (p. 9).

El machismo - típico en Sánchez- está caricaturizado por medio de este personaje que lo utiliza como una máscara. Sin embargo, por ello mismo se expresa con toda su violencia. La impotencia lo transforma en un sádico que se desquita con la mujer. Atormenta a la protagonista haciéndole creer que ella es la culpable

tú tienes la culpa me gritabas voy a casa de carmen gallo y gomo largo que no sabes calentarme es lo que pasa. (p. 9)

pero su violencia no es sólo de palabra sino que se concreta en la agresión física

amanda que te lo zumbo y me dabas en la cara y me aporatabas los brazos y me balabas el pelo. (p. 10).

El machismo determina pues, las relaciones de poder entre los personajes.

Esta violencia física y verbal constituye uno de los elementos represivos de

la relación y por medio de la cual se instaura el miedo. El miedo y la dependencia económica de la mujer la mantienen atada a este tirano. Es por ello que su resistencia y rebeldía se da en la zona de la imaginación. En su deseo de venganza y de liberación fabrica una muerte horrible para el dictador: imagina que Alfonsito y ella lo dejan morir al negarle el medicamento durante un ataque al corazón. Para ocultar el "crimen", habrá que transformar la mueca de esa muerte atroz en sonrisa

síquelo la sonrisa y cóbreme una propina de cuarenta pesos el funerario repito lo único que garantizó es la boca abierta con dos imperdibles agazapados en las quijadas. (p. 10).

Toda la descripción de la muerte y de los preparativos del cadáver es realmente grotesca: en ella opera la concepción del humor que Sánchez ha ido desarrollando. La supuesta muerte del bolitero libera a los hermanos de la opresión

ahora te tuteo porque la estación del miedo ha terminado. (p.8)

La imagen negativa del "difunto" que se ha ido acumulando a través del "responso" queda finalmente corroborada cuando Deogracias aparece vivo en escena.

y cuando ya vamos a sacarte entre lamentaciones y alaridos...
 entras por el zaguán subes la escalera jadeante resoplando
 maldiciendo bajando cuanto santo hay en el cielo por la boca
 el diluvio de carajos y
 DAME UN VASO DE AGUA ABRE ESA VENTANA APAGA EL JODIDO TELE-
 VISOR RASCAME AQUI ARRIBITA COMO NO SABES NI RASCAR... (p. 11).

La aparición del personaje destruye el mundo imaginario y todo lo prefigurado en él excepto la posibilidad de seguir soñando y la esperanza. Amanda y el lector se instalan nuevamente en la realidad. Aún cuando éste último

ha cobrado conciencia de que sólo se trataba de un velorio imaginario ahora tiene la certeza -gracias a la intervención final de Deogracias- que la versión de Ananda es verdadera.

Con respecto al tejido escritural "Responso por un bolitero de la 15" resume algunas macroestructuras significativas en la obra de Sánchez y reporta algunos elementos que servirán como motivos intertextuales en La guiracha del macho Casacho (1976). Uno de esos elementos lo constituye el personaje de Deogracias Castro. En la novela es un conocido de la China Hereje

un bolitero de la quince llamado Deogracias Castro le ofrece la ganancia de veinte libretas de bolipul y el préstamo de una secadora de pelo que una borrachona le empeñó. (p. 19).

Como puede observarse en el texto, el personaje conserva algunos rasgos que se le atribuyen en el cuento: bolitero, prestamista y buscador de mujeres para el negocio de la prostitución, e incluso se hace alusión a un fragmento del título del cuento. Es decir, que el "Responso" opera como uno de los subtextos de la novela (siguiendo el patrón de la auto-intertextualidad) y cualquier interpretación del personaje tendrá que referirse a él. Vaquero (1978) olvida sin embargo, este hecho y descodifica su presencia de la siguiente manera:

en la novela aparece "un bolitero de la quince llamado Deogracias Castro...p. 19. Bolitero es el que vende números para sortearse en la Bolita, especie de lotería clandestina, que es uno de los juegos más populares entre los cubanos. Según esto, el bolitero es "Deogracias (gracias a Dios) Castro (videl)", porque gracias a él tiene éxito su negocio... (p. 43)

Aunque no descartamos esta interpretación, si nos referimos al texto original que opera como intertextualidad podríamos encontrar otras posibles in-

interpretaciones. En primer lugar, el nombre de Deogracias Castro tiene una connotación sexual relacionada con la impotencia del personaje.

<u>Deogracias</u>	<u>Castro</u>
deo gracias	castración - acción
de (d) o	y efecto de castrar
deo es vocablo común	castrar- capar
en Puerto Rico entre un	- fig. debilitar,
gran por ciento de la	secar,
población que elimina	capar - extirpar o
la <u>d</u> intervocálica y	inutilizar los órganos
a veces la sílaba completa	genitales
a partir de la vocal acen-	incapaz de engendrar
tuada, por ejemplo, <u>nada, na;</u>	o concebir- impotente,
<u>todo, to.</u>	
deo, (dedo) (de) gracias	castro

Es decir, el personaje tiene que recurrir al Deo (dedo) para "hacer sus gracias" ya que es Castro ("inútil de sus órganos genitales") en otras palabras, impotente. El dedo tiene pues, una función metonímica. De acuerdo con esta interpretación el nombre del personaje es irónico puesto que tras su textura se oculta otro código. El nombre desvía la atención; nos engaña a primera vista pero en la estructura profunda - en lo que realmente se quiere decir- aparece el código sexual, que aparentemente se ha mantenido en secreto.

Otra posible interpretación podría referirse - como señala Vaquero- a la exitosa actividad económica del bolitero. Por metonimia, deo (dedo) podría designar "el toque", -por analogía, "el toque de Midas" - gracias al cual todo se transforma en ganancias (Castro) ya que "debilita" o "seca" la economía de los demás. Es decir, gracias a su deo (dedo) todo lo que toca se convierte en ganancia (castro) por el debilitamiento (disminución) de la riqueza - o miseria- de otros. En este caso el nombre oculta también una realidad: el enriquecimiento egoísta y desmedido del personaje. Si nos referimos al

texto original comprobamos que las ganancias del personaje son producto del engaño, la tramposería o la violencia. No dudamos que su éxito económico pueda deberse a los cubanos, como sugiere Vaquero, pero aún, en el aspecto de la Bolita, aunque desconocemos su origen, el juego constituye una vieja costumbre en Puerto Rico. Aparentemente a la práctica de la bolita es anterior a la llegada del exilio cubano a la isla ("gracias a Dios," "Castro (Fidel)" Vaquero 1978). Como sugiere el texto del responso, la bolita es un juego controlado por las ciudades:

la banca que controla Humacao no se deja tumbar no se deja mangonear por veinte mil toletes y las bancas de la quince que son las bancas matrices no se dejan tumbar por cuarenta mil toletes. (p.10).

pero su popularidad se extiende a diversas zonas del país. En su estudio sobre el proletariado cañero, Mintz (1956, p.364) alude a la introducción de la bolita en el Barrio Poyal para el año de 1937. De manera que - sin descartarla- no podemos determinar si gracias a que el juego es popular entre los cubanos, el personaje tiene éxito en su negocio. Lo cierto es, que la presencia del personaje en la novela y concretamente, la alusión a un fragmento del título del cuento obligan a una interpretación con relación al texto original que sirve como intertextualidad.

Otro personaje que pasa a la novela es doña Chon. Doña Chon ya había aparecido en "La guaracha del macho otros sonos calenturientos" (1969) donde se destacaban como únicos rasgos importantes, su amistad con Dalila (China Hereje/la madre) y su interés por el niño bobo. En "Responso" se hace referencia a un dato que tendrá mayor importancia en la novela: la existencia de un hijo ("para que le alimente el vicio al vago de su hijo" (p.10)). El

vicio al que se alude es la marihuana. En la novela se aclara que Tutú, el hijo de doña Chon está preso cumpliendo una condena de siete años por fumar marihuana. (p. 241-243).

También la guaracha del macho Camacho aparece en este texto

celebra el luto como el guarachón de noda del macho Camacho celebra la pocaverdencia. (p.10).

y se destaca su popularidad. Otro elemento que se va configurando como una macroestructura intertextual es la influencia del cine y la televisión. En este caso se hace alusión al cine mexicano, que dentro de la cultura antisociedad ha tenido un papel importante.

más macho que los machos del cine mejicano en canto barrita de chocolate unna tin tan y su carnal marcelo día de danas. (p.8).

Por el idioma, el cine mexicano ha sido prácticamente el único cine de las clases populares monolingües puertorriqueñas. En la actualidad esto ha variado. Sin embargo, lo importante es que esta macroestructura reaparece en la novela. Y organiza, en gran medida, el material dramático de la obra Parábola del andarín (1979).

Finalmente hay que señalar que la presencia de estos elementos intertextuales que se cruzan y entrecruzan de una obra a otra revela que el tejido escritural de esta etapa de la producción literaria de Sánchez se estrecha cada vez más y parece girar alrededor de la composición de la novela.

La parodia de la fotonovelas y el melodrama es el motivo del cuento "Novelita rosa sin anuncio de pasta dental" (1973).⁴¹ La historia gira alrededor del intramundo que insinúan las fotonovelas pero que nunca expresan

abiertamente. El texto es una puesta en escena del "recato" deshonesto de la seudoliteratura. El romance entre Agustín y Berta

"por la lluvia huyeron a una conversación en la que confesaron llamarse Agustín y Berta, secretaria ella, negocios propios él con Papi y con Mami y una hermana en una de las calles que mueren en la Eduardo Conde, él vivía también con su mamá. Abundaron en la novela de sus vidas y se detuvieron en los capítulos antológicos: la nariz chata de ella, la carne alechada de él; escampó demasiado pronto. Hubiesen preferido un aguacero impertinente, ella estiró la mano para que él dijera no te vayas y ella contesta me tengo que ir. Pero él se limitó a preguntar cuándo te veo, la oyó responder mañana." (p.69).

culmina en preñez. Ante la noticia, Agustín reacciona con la retórica del machismo que sustenta y propagandiza este tipo de literatura. Confiesa pues, "su incapacidad para vivir bajo el mismo techo con una mujer que soltaba prenda pronto" (p.69). Sus palabras resumen uno de los principios implícitos en esta ideología: toda mujer es una prostituta; y aluden además, al culto de la virginidad ("la prenda"). El embarazo atenta contra este culto y confirma el principio; el cuerpo de la mujer se convierte en "cómplice" y expresión del "pecado". Pese a las súplicas y juramentos de Berta "tú has sido el único hombre en mi vida" (p.69), Agustín no cede. Por el contrario, insinúa la posibilidad de un aborto "conozco a una mujer que se dedica a este asunto" (p.69). El aborto es la solución al problema, libera a Agustín de su responsabilidad y "restaura" la virginidad perdida ("una cruzada de gasa para rescatar la santidad de la entraña" (p.69)). Después de sucesivos encuentros en el café del árabe Suil Leafar (palíndromo de Luis Rafael) con fondo musical de Lucasita, el hombre logra finalmente arrancarle la promesa del aborto. En adelante, los encuentros serán menos frecuentes y Agustín se limita a ofrecerle una mínima parte del costo de

la operación ("yo puedo darte diez pesos de los setenta que vale" (p.69).

El embarazo se concibe pues, como asunto exclusivo de la mujer. Abandonada y sola Berta se dirige a casa de la abortera en el Viejo San Juan cuando se inicia la historia.

La narración comienza "in media res", y no sigue un estricto orden lógico. Presente y pasado se mezclan indiscriminadamente pues casi toda la acción transcurre en la mente de la muchacha. Su situación angustiosa trae a la memoria el recuerdo de los distintos momentos de su romance. La historia sin embargo, no es autobiográfica, el punto de vista narrativo es de tercera persona. El narrador utiliza como referencia a la muchacha pero conserva una distancia que le permite describir los acontecimientos. El episodio central -el aborto- está narrado en tono hiperbólico para crear un ambiente horrible. El aborto se inicia con el grito descomunal de la protagonista. El narrador asegura que "no aceptará las fronteras del cuento" (p.68) y todo San Juan se estremece ante él hasta el punto de no poder imaginarlo como grito. Algunos lo confunden con un frenazo, de otros con el aullido de un perro o con una detonación causada por elementos terroristas. La confusión que el grito provoca en el mundo exterior contrasta con la situación concreta en el interior de la habitación. Entre un mar de gasas y de sangre, Berta ha sido "restaurada" para la moral pública machista. Después de un grotesco "no se levante hasta mañana o pasado" (p.70), la abortidora despide a la muchacha, quien no alcanza a escuchar los gritos que emite al cerrarse la puerta

"no puedo oír que Yeya, búho insomne, en susurros fatídicos protesta: necesitamos más clientas, levántate o te pago, los ojos desbocados de Yeya, Mami tengo sueño, con la voz desfalleciente, caracolado y suplicante, la voz nasal de Agustín". (p.70)

Ante nuestra sorpresa, se descubre el oficio de este "mamá's boy". Finalmente comprendemos con horror la burla trágica del destino: Berta ha sido víctima de un peñador profesional al servicio del negocio de su padre.

La historia describe el mundo de crueldad y violencia que se oculta tras la novela rosa. Con humor negro, se presenta y destruye una literatura falsa y enajenante que juega con la vida de lectores ingenuos. Educada en la lectura de la novela rosa

desfilaban las imágenes del último encuentro...
una cinta azul, una fotonovela de entusiasmado letimismo
gótico" (p. 68).

Berta, cae en la trampa de su retórica y realidad engañosa. Ella misma protagoniza una novela en que lo "rosa" se va transformando en un color turbio y desconcertante

el café sabía mal, sabía mal esta aurora de neones que fingía la habitual poesía de la noche, sabía mal la fotonovela de entusiasmado letimismo gótico que agasajó su espera, mal la cinta azul que le ataba los cabellos... sabía mal la palabra asunto en boca de Agustín. (p.69).

En su novela no hay príncipes azules, ni galanes que comprendan y perdonen un desvío; tampoco hay derechos de nacer ni mamás dolores que defiendan alberticos. La tragedia se transforma en comedia; la risa cruel y burlona impide el anuncio de la pasta dental; pues la sonrisa "perfecta" se congelaría en la boca ante esta pervertida novelita rosa.

"Ojos de sosiego ajenos" (1975)¹² es el último cuento que publica antes de la aparición de su primera novela. Es una narración muy breve de corte experimental. Sánchez trabaja la idea que recoge del epígrafe y que

constituye una famosa estrofa de Quevedo

quítame, blando sueño, este desvelo,
o de él alguna parte,
y te prometo, mientras viere el cielo,
de desvelarme sólo en celebrarte.

La historia narra el desvelo de un hombre; hace diez días que no duerme y desesperado mira continuamente el reloj esperando la hora del sueño. La historia concretiza la imagen poética del epígrafe; en este sentido el texto es una puesta en prosa mediante el discurso de la ficción del texto quevedesco. Como en el fragmento poético, el texto establece un juego de relaciones fónicas a través de la utilización del adjetivo único, que aparece treinta y siete veces, en los dieciocho enunciados que constituyen la narración.

Sin embargo, la experimentación con el lenguaje, con su ritmo y sonoridad, no es la única preocupación del texto. Hay igualmente, una intención de jugar con el distanciamiento crítico a la manera que lo había propuesto en la Farsa del amor comprado (1960). El narrador desea que el lector mire distanciadamente el texto, que reconozca que se enfrenta a una historia imaginaria; de ahí las continuas alusiones al vocablo cuento. Distanciado de la historia puede co-participar en la construcción de la ficción que se va desarrollando con la lectura. Narrador y lector asisten juntos al proceso de creación. La función fática del acto comunicativo opera como rasgo fundamental del distanciamiento: "el cuento que les propongo es sencillito", "procede una aclaración única", "la repetición exhaustiva del adjetivo único cumple el propósito único", etc.; igualmente, el hecho de que el protagonista nunca pierda su status de ente de ficción "el cuento que les propongo tiene un personaje único que mira el reloj único de su habitación única"- (siempre se

alude a él como "el personaje")- contribuye a la relación distanciada con lo narrado.

La propuesta formal del texto es interesante. El narrador define el texto como cuento. Sin embargo, esta definición no satisface al lector. Por la forma de los enunciados diríase que se trata más bien de una larga acotación teatral

el personaje único utiliza un gesto único para efectuar un acto único. (p.72)

El contraste entre la definición y la práctica revela un intento por romper los moldes literarios tradicionales. Es decir, la propuesta estriba en crear una literatura genéricamente indefinida o ambigua. A lo largo del proceso escritural, esta preocupación ha surgido en varios momentos, pero es en esta etapa que adquiere mayor concreción. "Ojos de sosiego ajeno" experimenta, pues, con esta propuesta. Posteriormente, en la obra de teatro Parábola del andarín (1979) volverá sobre ella. En esta obra Sánchez regresa a un teatro en verso, no sólo para parodiarlo, sino para intentar desvanecer una forma anquilosada. Un teatro en verso, al estilo del antiguo teatro, en 1979 resulta indudablemente una situación insólita. Al despojarlo de su forma habitual realista lo sumerge en la indefinición y crea un texto de ruptura.

Experimentalmente parece que "Ojos de sosiego ajeno" constituye el antecedente de la obra de teatro. No sólo se experimenta con la forma, sino que se perciben algunas coincidencias entre las historias y los personajes. Tanto el personaje único, como el andarín, son figuras solitarias, atrapadas en el tiempo y encerradas en un espacio definido. Los dos personajes también están sujetos al insomnio de diez días en los que

la única pausa es para comer o realizar alguna otra actividad relacionada

el personaje único hace diez días que no duerme. Los ojos del personaje único muestran un cansancio de veinte. El cuerpo del personaje único muestra un cansancio único mezclado con los signos fatales de la derrota, diez días con pausa única para comer y beber y padecer el cansancio único mezclado con los signos fatales de la derrota'. (p. 72).

Aunque el andarín no está rodeado del ambiente serio y trágico del cuento su situación es parecida

durante los años cuarenta y cincuenta del presente siglo recorría el país puertorriqueño el espectáculo alucinado y haraposo de un hombre que se sometía a las más curiosas pruebas de resistencia. Y era ésta la de andar durante diez días seguidos, dentro de un ámbito convenientemente restringido... una guardia permanente... aseguraba a los vecinos del lugar que el andarín no aprovecharía la noche avanzada para dormir, descansar o tomarse un minuto más allá del que se convenía en el pregón: el andarín pausará sólo cinco minutos durante cada hora (p.2)

Por otro lado, "Ojos de sosiego ajenos" condensa unas macroestructuras tópicas en la obra de Sánchez: el tiempo y la espera. El tiempo verbal de la narración expresa la circunstancia del personaje. La ausencia del sueño logra la anulación del tiempo y lo instala en una especie de eterno presente. Ese eterno presente es enloquecedor por la espera continua y sostenida del personaje. El encerramiento físico y temporal nos recuerda los primeros textos de Sánchez, tan influidos por el existencialismo. Aunque el tópico de la espera es una constante, vuelve a tener aquí - como en los primeros textos - un lugar preeminente. A partir de este texto la espera se convierte en una macroestructura esencial. En La guaracha del macho Camacho (1976) y en el Andarín (1979) tendrá una significación política.

RECAPITULACION

La trayectoria de la obra narrativa de Luis Rafael Sánchez manifiesta un desarrollo progresivo hacia una escritura nueva y distinta. En sus primeros cuentos hay una marcada influencia de los discursos culturales dominantes tanto en el tratamiento de los temas como en el acercamiento al material narrativo. Poco a poco el escritor se va apartando de esta influencia. En los cuentos de la segunda etapa ya se advierte un cambio; aparecen algunos motivos y macroestructuras que se repetirán a lo largo del proceso. Sobre todo, experimenta con temas escabrosos como la sexualidad explícita, la toxicomanía, la caricaturización de la religión, etc. Es importante en estos textos el tratamiento del material narrativo a través del humor y la parodia y el acercamiento de los discursos del narrador y sus personajes. Aunque todavía de manera muy irregular, esta vinculación de los discursos permite el ingreso de la palabra *soez* en el habla del narrador. En la tercera etapa con la publicación de En cuerpo de camisa se observa que los rasgos del periodo anterior se hacen más explícitos. El humor adquiere caracteres grotescos, a ello contribuye la presencia de un nuevo motivo: la muerte. Los escenarios de los cuentos de la segunda y tercera etapa son generalmente zonas urbanas atrasadas y distantes de la capital. Esta ya aparece en algunos textos, pero todavía no constituye el contexto central como en la próxima etapa. Los personajes de En cuerpo de camisa pertenecen en su mayoría a la anticultura. Son seres marginados por condiciones socio-económicas o por prejuicios culturales. Los cuentos del último periodo expresan una búsqueda; de ahí que su escritura sea diversa y no tenga un carácter tan homogéneo como el de los textos de En

cuerpo de cañisa. Varias de los cuentos de esta etapa buscan una voz propia y original; son textos experimentales que funcionan como antecedentes de la novela. El contexto general - excepto en "Los negros pararon el caballo" es la zona de la capital. En la ciudad capital se concentra el nuevo enfoque de la realidad puertorriqueña. El Puerto Rico del presente urbano, colonizado, moderno y dependiente opera como macrocontexto de las narraciones y su sociedad dividida en clases como el microcontexto que determina las relaciones entre los personajes. Esta realidad contradictoria, compleja y conflictiva recibe un tratamiento humorístico que la distorsiona y deforma. Por ésta razón, el material narrativo tiene una fuerte carga de farsa y teatralidad. La violencia permanente del contexto puertorriqueño opera sobre el entramado teatral que el humor de Sánchez descubre. De este nuevo enfoque, surge una literatura profundamente crítica que se vale de la parodia y el humor como formas de distanciamiento para proponer una reflexión urgente sobre el país.

EL TEATRO

Un examen rápido de los textos dramáticos de Luis Rafael Sánchez revela un proceso distinto al que se da en su narrativa. Contrario a lo que sucede con ésta, la escritura dramática no manifiesta una evolución constante y clara hacia una literatura de ruptura; más bien presenta altos y bajos. Por un lado elabora una obra como La farsa del amor comprado (1960) que es un texto de ruptura, y, por otro, persiste un discurso más conservador. Esta situación podría atribuirse fundamentalmente a dos motivos. Primero, el teatro de Sánchez parece encontrarse, hasta 1963, en una etapa experimental y de búsqueda de una escritura dramática propia. Ello podría explicar la presencia de los dos discursos. Si se hace una comparación con el proceso narrativo habría que decir que el camino hacia una escritura dramática propia lo dicta La farsa del amor comprado donde utiliza tempranamente, los elementos que conforman su escritura más madura, como por ejemplo, el humor, la parodia, la ironía, etc. Sánchez retoma el camino propuesto en La Farsa dieciocho años después en la Parábola del andarín (1979). El fracaso de esta obra podría explicar retrospectivamente la presencia de ese discurso dramático más conservador. La Parábola del andarín, como La Farsa del amor comprado están estructuradas sobre la base de la concretización de una metáfora: el andarín y el amor comprado. Son textos en clave donde el albur juega un papel fundamental. Son obras, por lo tanto, difíciles pues la atención del espectador tiene que estar totalmente concentrada en la palabra ya que la acción dramática es secundaria y casi inexistente. De manera que ambos textos requieren un público sagaz y entrenado en una

tradición teatral, cosa que por muchas razones no existe en Puerto Rico.

La Farsa hay que considerarla como una pieza aislada y revolucionaria con relación a los otros textos de esta etapa. ¿Cuáles serían las posibles razones, además de la experimentalidad, de esta diferencia?

Es aquí donde habría que examinar el segundo motivo. El desarrollo desigual de la escritura dramática de Luis Rafael Sánchez parece estar vinculado al contexto en que se produce la obra dramática que es fundamentalmente distinto al de la narrativa. El teatro se da en un contexto mucho más complejo, que el dramaturgo debe tomar en consideración en el momento de la creación. El propio Sánchez ha resumido esta situación:

"el dramaturgo es el único de los escritores que necesita de varios intermediarios para que su obra se conozca. El novelista, el poeta, no sólo tienen la libertad de la soledad, sino que sólo esperan por el aprecio de ese lector también solitario. El dramaturgo viene obligado a incorporarse a las estructuras existentes". (A. Díaz Quiñones/LRS (1979), 3a. sesión, p. 46).

Es decir, el teatro requiere para su éxito una serie de condiciones externas. Primero, que haya algún empresario, institución o grupo de teatro que quiera representar la obra. Segundo, se necesita un respaldo económico para montarla y un lugar donde estrenarla. Tercero, requiere un equipo de gente -actores, técnicos, directores, artistas, etc.- para su realización. Finalmente, tiene que contar con la presencia de un público. Toda esta situación influye indirectamente en la concepción de una obra. Un dramaturgo, a veces, tiene que replegarse ante este contexto tan complicado. Tal vez, esto contribuya a esclarecer las razones que tuvo Sánchez para abandonar el camino propuesto en La farsa del amor comprado y recuperarlo sólo dieciocho años después. ¿Influyó el éxito o el fracaso⁴³ de ésta obra,

en la decisión del autor? No podemos saberlo. Sin embargo, sería conveniente hacer algunos señalamientos. No hay que olvidar que Sánchez ingresa al mundo del teatro en un momento en que éste se encuentra dominado por los criterios de la comisión de teatro del Instituto de Cultura que propone y auspicia las obras que habrán de estrenarse en los Festivales de Teatro Puertorriqueño y, por los criterios del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. Especialmente el Instituto de Cultura favorecía un tipo de teatro a tono con su ideología. Sobre esto, comenta Sánchez:

se esperaba, lo que siempre me ha parecido una de las grandes trampas, que las obras, aún cuando trataran algún conflicto desgarrador, estuviesen en consonancia con ese gran tono, con esa finura, con ese público complacido, respetable y respetuoso (Ibid., p. 44)

En este sentido, un dramaturgo que, con toda legitimidad, quisiera verse representado tenía que hacer necesariamente algunas concesiones o autocensurarse. Sería injusto decir que un escritor como Sánchez con una propuesta de literatura de ruptura, cedió totalmente ante la presión del contexto. Su teatro, el que llamamos conservador, es de hecho un teatro de ruptura ideológica en que situaciones y personajes no fueron creados para complacer a ese público "respetable y respetuoso". Sin embargo, confrontado con La Farsa, que se propone como una ruptura ideológica y formal, éste teatro conserva todavía rasgos de los discursos culturales dominantes. Un dato interesante es que La Farsa del amor comprado subió a escena en el Teatro Experimental del Ateneo. En los festivales de teatro realmente no había cabida para un teatro vanguardista, revolucionario, experimental e irreverente como La Farsa.

Otro rasgo del contexto que debemos tomar en consideración para explicar estas vertientes ambivalentes del teatro de Sánchez es, precisamente la presencia de los discursos dominantes. Estos discursos contribuyen a moldear los gustos del público. Sánchez se inicia como dramaturgo cuando la escena puertorriqueña está dominada por escritores como René Marqués, Manuel Méndez Ballester, Fernando Sierra Berdecía, Emilio S. Belaval, Francisco Arriví y otros. Sin embargo, la figura más destacada es René Marqués, cuyo teatro llenaba las aspiraciones de un gran sector del público puertorriqueño.

el teatro de René Marqués era como el teatro de la comunión verbal. Es un autor sostenido sobre las grandes palabras, las palabras indudables, que, sospecho, hasta los más reaccionarios serían incapaces de rechazar... la suya era una especie de vuelta al respeto, a lo hermoso, a lo gracioso socialmente, a lo decente' (A. Díaz Quiñones/LRS (1981), p. 33)

Como ya se ha señalado, las primeras piezas de Sánchez están influidas por su discurso y por los modelos que implícitamente manifiesta.

"mi propia obra La espera, ... es un divertimento lírico, con todo tipo de préstamos y refritos lorquianos". (A. Díaz Quiñones/LRS (1979), 6a. sesión, p. 79) ... Tanto en La espera como en Los ángeles se han fatigado se descubre la huella perturbadora de Williams: poesía al servicio de la locura, encajes, el reclamo por la memoria de un mundo sustentado por la armonía. (Ibid., 5a. sesión, p. 65).

El discurso marquesino aporta también a los textos dramáticos de la segunda etapa (1961-1964) una visión negativa de la ciudad capital. En San Juan se concreta el choque de las dos culturas: la invasora, norteamericana del presente moderno y la idílica, criolla/española del pasado patriarcal. Pero además, la ciudad es para Marqués y, en cierta medida,

rara Sánchez el "lugar sórdido, lugar del pecado y la profanación, de la vulgar modernidad, una prisión que aniquila a sus confinados" (A. Díaz Quiñones (1979), p. 18) La presencia, pues, de algunos rasgos de este discurso dominante permite la ambivalencia en el teatro de Sánchez.

Un elemento importante del contexto teatral es el público. Por razones diversas, el público puertorriqueño ha preferido un teatro realista, heroico, trágico, melodramático y pesimista - como el auspiciado por los Festivales de Teatro -

el público puertorriqueño gusta del teatro de las grandes sentencias, un poco pecadas, evangélicas, aunque esas grandes sentencias estén disparadas desde las más increíbles simplificaciones políticas". (A. Díaz Quiñones/LRS (1979), la sesión, p. 5)... "le entusiasma el teatro de los grandes dogmas morales... un Teatro donde la gente se sienta inundada de la palabra como si fuera la hostia . (Ibid., p. 4)

o un teatro ligero - generalmente, cómico de autores extranjeros-, o de explícita y sencilla sátira política - como Puerto Rico ¡Fuá! de Marco Ferreri-. El gusto del público y el conocimiento teatral no están muy definidos, pues en Puerto Rico no existe una larga tradición del espectáculo. El teatro no ha sido un género sostenido con constancia por los espectadores quiénes, ya sea por moda o por prejuicios literarios, privilegian otros géneros de ficción. De ahí que sea muy difícil que una obra se sostenga en cartel por un periodo de tiempo razonable que permita al menos recuperar la inversión. Por otro lado, un gran sector concibe el teatro como un acontecimiento social, en el que se va a lucir las mejores galas. Así, se convierte en un espectáculo dentro del espectáculo, en el que las señoras envueltas en pieles combaten el frío de una perfecta noche tropical. Esta situación ha enajenado a otros sectores que ven,

entonces, el teatro como un acontecimiento de élites. A las escasas salas más pequeñas e íntimas acude un público más heterogéneo; pero aún así, las masas puertorriqueñas no tienen acceso al teatro. Esta ha sido una de las razones para el surgimiento de compañías teatrales marginales cuyo propósito ha sido democratizar el espectáculo. Todos estos problemas y otros que presenta el público puertorriqueño tienen que ser considerados por el dramaturgo. Un público formado o deformado por la incipiente tradición teatral ¿puede comprender a cabalidad una propuesta de ruptura como la que expresa Sánchez en "Parábola del andarín"? El fracaso de la obra parece haber estado estrechamente vinculado al público.

cualquier formulación experimental supone una apuesta. Y en toda apuesta se gana o se pierde. Efectivamente, "El andarín" - que era una apuesta a un teatro de ruptura, escrito en un verso furioso con un crecimiento dramático falsamente ausente y un final desconcertante- no entusiasmó demasiado" ... el del "Andarín" era un humor peculiar, mezclado con una dosis de equívoca tragicidad y sostenido sobre unas claves epocales, una particular sensibilidad, y que quizás requería un público mayor de edad' (Ibid., p. 1-2).

La existencia de los dos discursos dramáticos, hace pensar que el escritor tuvo que abandonar temporariamente su propósito de crear un teatro de ruptura. Cuando lo intenta nuevamente, la obra no tuvo éxito. Quizás habrá que volver a esperar a que las condiciones externas sean propicias para ver representada otra obra de Sánchez en la tónica de "La Farsa del amor comprado" o de la "Parábola del andarín".

La producción dramática de Luis Rafael Sánchez puede dividirse, por el momento, en cuatro etapas. Las fechas de cada una se han fijado arbitrariamente de acuerdo con la puesta en escena. Por esta razón, generalmente no coinciden las fechas entre paréntesis que corresponden a la publicación y las de los periodos que responden a la representación. El motivo de esta arbitrariedad se debe al carácter mismo del género. El teatro impone una experiencia colectiva (relación entre el espectador que asiste a un lugar para ver y oir la representación del texto) - ajena a otros géneros- en la que confluyen una serie de elementos como la presencia de actores/personajes, la historia concebida como acción/movimiento, la escenografía, el vestuario, las luces, los efectos de sonido, e incluso, los intermedios, etc., etc., que contribuyen a la totalidad del espectáculo y a crear un contexto diferente de otros géneros. El texto de la obra es - para nosotros- un bosquejo: el libreto de la representación. Por lo tanto, no es hasta la puesta en escena que el texto se concretiza como género. Esta ha sido la razón fundamental para preferir la fecha de representación como la determinante para fijar las etapas de producción dramática. En el primer momento, 1959- 1960, se representan dos obras: La espera (1960) y el Cuento de cucarachita viudita (inédita). La segunda etapa transcurre entre los años de 1961 a 1964, en la que suben a escena cuatro obras. En 1961 se representan tres de ellas: "Los ángeles se han fatigado" (1960), La hiel nuestra de cada día (1962), y la Farsa del amor compradito (1960). Las dos primeras, por su brevedad, se representaron conjuntamente bajo el título general de Sol 13, interior en el

Festival de teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueño. La cuarta obra, O casi el alma (1965) se representó también en el Festival de teatro de 1964. En 1968 se estrenó La pasión según Antígona Pérez (1968) que constituye la única obra de la tercera etapa. El último periodo que puede reseñarse por ahora, está igualmente constituido por una sola obra: Parábola del andarín (inédita) que subió a escena en 1979.

Aparentemente, la producción dramática de Sánchez es más rica, pero las obras no han sido publicadas o representadas. Sin embargo, en varias ocasiones el autor ha hecho referencia a otros textos. Este es el caso de Vietnam amarillo y lejano y La opinión pública, obras a las que alude en una entrevista que le hiciera José Artemio Torres en 1972. Otro texto que no ha sido representado, aparentemente por una serie de problemas, es Necesitamos a Marlon Brando. De esta obra dice el autor:

su acción se localiza en Puerto Rico y su tema es el de las contradicciones entre la esencia y la apariencia de las relaciones sociales en la alta burguesía: cómo y qué piensan quienes lo tienen todo resuelto, quienes no tienen que pensar para vivir" (Gustavo Fabra/LRS (1975), S. P.).

Finalmente, ha hecho referencia a otras dos obras, Las instrucciones de Moscú y un proyecto sobre el tema de la homosexualidad.

Moscú... es un montaje difícil, cuyos ensayos no podrían tomar menos de dos o tres meses; además es una obra de 13 personajes lo que en el teatro puertorriqueño es prohibitivo... De mi obra sobre la homosexualidad en Puerto Rico y su dinámica de compra y venta de cuerpos no quiero hablar por ahora (Julio Cordero/LRS (1980), p. 18).

Habría pues, que esperar a la puesta en escena o a su publicación para

poder determinar en qué etapa quedarían ubicadas.

El primer texto dramático de Luis Rafael Sánchez, La espera (1960)⁴⁴, es producto de la expansión del cuento homónimo.

tomando el tema del tiempo como médula dramática y haciendo una revisión de un cuento que había escrito antes, encontré el asunto para La espera (Sánchez (1959), p. 21).

Se trata, pues, de un fenómeno de autointertextualidad en el que el texto original sufre una serie de cambios. Por ejemplo, se explicita el parentesco entre las mujeres, se le da un nombre al personaje masculino, se aumenta el número de personajes, se añade un elemento cómico, etc. Además del paso de cuento a obra dramática, el texto sufre otras transformaciones; se convierte en metalenguaje en el ensayo "En busca de un motivo: La espera" (1959) y posteriormente -1971- en un libreto de ballet, expresión artística que siempre ha interesado a Sánchez. (En 1972 hizo la adaptación y versión teatral para ballet de Historia de un soldado de Stravinsky). La espera es una obra breve, en dos actos, y de pocos personajes (6). La acción tiene lugar en Humaco, pueblo natal del escritor. El dramatismo de la obra - un triángulo amoroso en el que se mezclan el amor, la locura y los celos- se alterna con la alegría de las canciones y juegos infantiles. La presencia de un payaso que anuncia la llegada del circo adelanta el tópico de feria y carnaval que se reitera a través de los textos de Sánchez. El payaso simboliza el tiempo y la vida, por ello se enfrenta a la sombra que representa la muerte.

La Sombra - Esta noche será.

El Payaso - ¿El luto ya?

La Sombra - Sí

El Payaso - Déjala una tarde más.

La Sombra - No.

Ambos personajes destacan el carácter dialogico propio del Carnaval.

Se organiza entre ellos un diálogo de donde provienen las diadas estructurales del carnaval: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía... la risa y las lágrimas (Kisteva (1978), p. 209).

y por tanto, se instaura dentro del dramatismo una tendencia a la farsa. El payaso cumple, en cierta medida, una función de distanciamiento y distensión, con la que se suaviza el melodrama amoroso. Otro elemento característico de la obra de Sánchez, (que también contribuye a matizar el melodrama) es el final sorpresivo. Todo lo acontecido ha transcurrido en la mente de la Hermana que está loca y en su locura se expresa la conciencia culpable de haber destruido la vida de Georgina.

Esta primera obra es interesante por los motivos que posteriormente serán recurrentes en los textos de Sánchez. Sin embargo, como ya se ha señalado La espera está muy influida por el discurso lorquiano y aún, por el de René Marqués. La utilización de juegos y canciones infantiles y las acotaciones poéticas recuerdan algunos textos de Lorca. El motivo del encierro, la rivalidad sorda entre las hermanas por el amor de un hombre, recuerdan 'La casa de Bernarda Alba'. La influencia de René Marqués se percibe en la alusión al vestido de novia con que se amortajará a Georgina y en la presencia de la policía que pretende desahuciar a las

hermanas; elementos que parece haber tomado de "Los soles trancos". Poco a poco Sánchez se irá librando de este mimetismo inicial aunque todavía en la segunda etapa se notan algunas de estas influencias.

El segundo momento de la producción dramática se inicia con dos piezas cortas: 'Los ángeles se han fatigado' (1960) y 'La hiel muestra de cada día' (1962) que fueron estrenadas en 1961 bajo el título Sol 13, interior. El título determina el destino trágico de los personajes aunque éste sólo alude a la dirección de la casa donde se desarrolla la acción de la segunda obra. El número trece funciona como un signo fatal, símbolo de la mala suerte. Este procedimiento mediante el cual el nombre o la palabra ejerce una poderosa influencia en la vida de los personajes es característico de la escritura de Sánchez. Así ocurre con Hiramo y Tisbe, Magdalena, Antígona, etc., en los que se presupone un código de acción particular. No es extraño entonces, que "Sol 13, interior" anuncie un drama de perdedores.

En la apuesta a la vida que hace Angela Vincent Santoni, la protagonista de los Ángeles se han fatigado,⁴⁵ no hay triunfo posible. Su locura y su situación social la han condenado a la marginación. La acción de la obra es casi nula, ocurre básicamente como enunciado en el discurso de la protagonista que monologa en el transcurso de los dos actos. Por medio de la palabra nos enteramos del pasado remoto, reciente e inmediato que explican la realidad presente y el futuro desenlace. La historia de Angela está influida por tres discursos: primero, por el discurso de la locura, segundo, por el del poder, que se manifiesta en sus formas más

violentas a través de la situación económica-social, del machismo y del colonialismo y, tercero, por el discurso que proyecta un código literario con el que pueden reconocerse unas coincidencias: Un tranvía llamado deseo de T. Williams, Los soles truncos y "Dos vueltas de llave y un arcángel"⁴⁶ de René Marqués. Los primeros dos discursos tienen una relación estrecha con la historia personal de Angela. Lanzada a la capital para huir de una boda frustrada, Angela busca trabajo y termina en la prostitución. Perteneciente a una familia de terratenientes venida a menos debido a los cambios económicos ocurridos al país entre la década del 30 y el 40 tiene que enfrentarse a la nueva realidad urbana. El choque entre un pasado holgado y un presente de miseria y el progresivo despegue del amante para iniciarla en tráfico del cuerpo han sido las causas de su locura. Los indicios evidentes de su enajenación se expresan en un discurso incoherente en el que se mezclan indiscriminadamente pasado y presente con alusiones constantes a una locura ("en casa todos teníamos la cabeza turulata" p. 11; "mamita es medio loca" p.14) de la que no se está consciente. Esa locura se manifiesta también en las acciones imaginarias que ejecuta la protagonista como arrullar a su "hijo" o alimentar a un pájaro. Sin embargo, desde su enajenación Angela se convierte en una disidente.⁴⁷ Protesta ante su situación económica-social (añoranza del pasado), denuncia la situación político-colonial aludiendo a la venta del cuerpo a los miembros de las fuerzas armadas norteamericanas ("los ángeles") "marinos apestosos a mostaza y hot dog". Marineros que me escupían la cara si tenían necesidad de despreciar (p.15) y finalmente, se rebela contra el amante que la ha traicionado y la explota

("después empezó a exigirme. Cuatro hombres por noche, cuatro" p. 14), Angela termina por asesinar a Santiago. Esta tentativa de liberación será castigada con el encierro en un manicomio. Fatalmente, en su discurso enajenado el pasado idílico, Córcega, y el manicomio se transforman en un mismo significado.

Me llevaron adonde un señor que me preguntó muchas cosas, cosas que no supe contestar. Me habló muy suavemente y me prometió devolverme a Córcega. Pero me dijo algo que yo no entendí. Creo que... sí ... que Córcega había cambiado.... que estaba llena de camas blancas... que la gente vestía de blanco (p. 35)

El precio de su locura y su protesta es el encierro. Angela se ha atrevido a desafiar el orden, liberándose del tirano que administra su cuerpo.

Pero la ausencia del traficante y la vejez prematura contribuyen a la desaparición paulatina de los clientes. Los miembros de las fuerzas armadas norteamericanas ya no solicitan sus servicios: los "ángeles" se han fatigado. Ahora la encuentran vieja y la maltratan ofreciendo por su trabajo una cantidad insignificante. La presencia de soldados y marinos norteamericanos en la ciudad que se transforma en un lugar de diversión para los invasores, se refleja en los anuncios luminosos de los comercios ("Melody Inn, Peter Bar and Grill", etc. (p.21)) y en el manejo de la lengua inglesa por la protagonista.

Eight? Okay, six. That is a prize;
Six dirty dollars... not even six dollars?
Not even six? Whom do you think I am? My parents came from Europe. You know, Europe. The old Europe, the Europe of the ladies. (p. 32)

A través del tema de la prostitución, Sánchez denuncia el colonialismo.

la violencia de las relaciones de poder se manifiesta en el desprecio y la falta de respeto de los "ángeles" hacia la protagonista, quien es condenada a la reclusión. De nada sirven su mundo idílico patriarcal, su origen de clase, los encajes y sus ensueños. El presente la aprisiona en su denominación de prostituta en decadencia.

El pasado sólo es memoria pues la situación de prostituta ha transformado a Angela. Su vida se ha plebeyizado como se manifiesta en su discurso. El habla vulgar contrasta con el mundo de los encajes.

el cortejo de María Eugenia es colorado como una piragua de frambuesa"; el nene la chavó toa" (p.20); Petra Pérez es la dueña de esta casa... en otras palabras, Mariola" (p. 25); "Santiago vivía del guame, tan chulo, tan vago, tan parásito . (P. 28).

e incluso ha aprendido a manejar la palabra soez en lengua inglesa.

" don't laugh at me, you bastard, son of the bitch" (p. 32).

La presencia del lenguaje irreverente y el abordaje de la prostitución constituyen dos instancias de ruptura en el texto. Ambos elementos rompen con la concepción de un teatro respetable para un público "respetable".

Pese a que esta situación plantea un alejamiento de los discursos culturales dominantes, el texto se proyecta sobre un código literario que defiende aquel tipo de teatro. En este sentido el texto es conservador. Si bien es cierto que Sánchez se enfrenta críticamente a ciertos aspectos del modelo - como ha señalado Barradas (1981)- condenando algunos de sus elementos ideológicos, como el racismo de las clases que representan el pasado patriarcal; es necesario señalar que la posición del autor en esta

obra es ambivalente. Al mismo tiempo que se manifiesta una tendencia a la ruptura, Sánchez sigue de cerca el modelo "patriológico" - como él lo ha denominado - de René Marqués y de otro escritor afín: Tennessee Williams. La caracterización de Angela resume rasgos de la Hortensia de Los Soles trancos (1958) y de la ideología de Inés, como por ejemplo, la boda frustrada que causa la vergüenza en la familia; el contraste entre el pasado y el presente.

mi bisabuelo vino de Francia y se instaló en las llanuras del Varinas... Mi abuela encargaba encajes a las lujosas mercerías de Madrid. Encajes de seda, encajes de doble hilo, encajes de mundillo, encajes blancos de Valenciennes (p.18-19).

vinculado a una confrontación con la ciudad que representa el enclaustramiento.

Córcega era la finca que teníamos en Yauco. Un pedazo inmenso de tierra sin principio ni fin... Esto no es igual. Esta calle termina ahí enfrente (p. 16-17)

y el pecado

yo... recibo hombres. Vivo aquí en este cuarto. Es una pieza pequeña para hacer pecado. No es como Córcega (p. 16)

Estos ejemplos en los que opera la ideología marquesina se corroboran con la presencia de otro modelo del propio Marqués, "Dos vueltas de llave y un arcángel" (1955). Compárese el siguiente texto de este autor con el de Sánchez.

'había visto a las mujeres con brazaletes que hacen tin-tin tilín al compás de un grito que salía del disco incomprensible: Para loves mambo, mama loves mambo... calles de nombres de

santos: Cristo, San José, San Sebastián, calles de nombres luminosos: Luna y Sol (R. Marqués (1974), p. 69).

Este mundo estrecho de calles cómplices. ¡Calle Sol! ... sol roto. sol oscuro. Callo Luna, luna borracha y trasnochada... Melody Inn, Peter Bar and grill... y la música desesborada, frenética, loca, amarga, sucia. ¡Oh! Papa loves mambo... mama loves mambo (p. 21).

La cercanía ideológica entre ambos textos es evidente de manera que si Sánchez se enfrenta al modelo, lo hace desde otra perspectiva: la irrupción de lo soez y lo irreverente. El otro modelo - afín a Marqués - que influye en la caracterización de Angela es Blanche Du Bois en Un tranvía llamado deseo. En este personaje aparecen rasgos similares a los que se han mencionado con relación a Los Soles truncos.

En Los ángeles se han fatigado el tema de la prostitución, la presentación de su realidad y su lenguaje - se ha dicho - constituye una de las instancias de ruptura. Con ello se pretende incomodar al público y hacerlo consciente de una situación de explotación de la mujer. Desde muy temprano, la literatura de Sánchez - contraria a la de Marqués - es feminista. El escritor denuncia el machismo que victimiza a la mujer. Al mismo tiempo, la concibe como un ser valeroso capaz de realizar su liberación. No es extraño, pues, que exista una relación de intertextualidad entre esta obra y otra, del propio Sánchez: La pasión según Antígona Pérez (1968). Las protagonistas son víctimas de una sociedad fundada en valores machistas; pero mientras una se enfrenta al comerciante de los cuerpos, la otra Antígona se enfrenta al poder político dictatorial. En principio ambos personajes son vencidos ya sea por el encierro o la muerte pero en los dos casos persiste la esperanza de liberación. En ambas obras se utiliza además el distanciamiento, aunque en la primera está muy

matizado. Al autor le interesa pues, que el texto se acoja plenamente como ficción; es decir, que se asuma su teatralidad.

Como pieza de teatro es una ilusión (p. 9)
atmósfera de absoluta teatralidad" (Antígona Pérez, p. 16).

y ello se logra a través del monólogo de las protagonistas que convierte al personaje en creador y sujeto de la historia, una historia que oscila entre el presente y el pasado. La diferencia entre ambos textos, en este respecto, es que en Antígona se representa en escena los instantes de acción pasada; mientras que Angela sólo los narra. El control sobre lo narrado es absoluto; de manera que la teatralización de la historia dentro de la historia es un factor de distanciamiento. Distanciamiento al que contribuye el desplazamiento temporal de las historias hasta que en el desenlace se unifican para coincidir el presente con el presente. En ese momento el personaje abandona el papel de narrador para transformarse sólo en protagonista: a Angela se la llevan al manicomio y a Antígona la fusilan. Un último dato confirma el parentesco entre ambas obras: la presencia de un texto que se incorpora íntegramente a la segunda

el corazón es lo que importa (p.16); (Antígona, p.54).

Cada una en su contexto, representa la posición de Sánchez frente al problema femenino.

Finalmente, habría que destacar un aspecto del tema de la prostitución que comienza a perfilarse a partir de Los ángeles se han fatigado. Se trata de la concreción de las relaciones político-coloniales a través de la metáfora de la prostitución. En este sentido, estaríamos ante un texto en clave del cual habría que realizar una lectura descodificadora.

En este caso, Angela representaría la transformación socio-económica del Puerto Rico de los años 40. Santiago, su amante y explotador, significaría el Estado Libre Asociado ya que su nombre implícitamente alude a la fiesta de Santiago, Apóstol (25 de julio) fecha en que se celebra la fundación del ELA. Santiago/ELA seduce a Angela/Pto. Rico de los 40 para acondicionarla al trato o negocio con los Angeles/norteamericanos. De manera que Santiago/ELA se transforma en el intermediario de los invasores y en el legitimador de la relación colonial. Sin embargo, Angela comienza a sentirse asqueada. Los "Angeles" la maltratan y la desprecian pero ella aprende su lenguaje para defenderse. Finalmente, decide matar al hombre que la ha vendido y traicionado. El asesinato de Santiago - destrucción del ELA - constituye, pues, el único medio de romper la "legalidad" (legalidad fundada en la violencia de la relación colonial) y liberarse de la explotación. Este proceso de metaforización o de simbolización de la relación político-colonial mediante su concretización en el motivo de la prostitución aparece en otros textos de Luis Rafael Sánchez como la Farsa del amor comprado (1960), La guaracha del Nacho Camacho (1976) y La Parábola del andarín (1979). A partir de Los Angeles se han fatigado se instaura una de las posibles lecturas del tema en la obra de Sánchez: la reflexión sobre una sociedad sometida y prostituida por unas relaciones de poder injustas y violentas.

Como se ha señalado, la obra todavía se encuentra en la órbita de los discursos dominantes pero en relación al tejido escritural anuncia algunos motivos y preocupaciones fundamentales de este autor.

La parodia que se instaura a partir del título La hiel nuestra de cada día (1962)⁴⁸ expresa con ironía la injusticia en que viven aquéllos para quienes no existe el "pan de cada día" que predica el Padrenuestro. Píramo y Tisbe viven la amargura cotidiana de la pobreza. En esta breve pieza de un sólo acto, los personajes se afanan por salir de la miseria. Su último intento radica en jugar a la bolita. Este rasgo revela que se trata de unos personajes pertenecientes a la vieja cultura de la pobreza

Antes los cuertorriqueños pobres dependían mucho de la suerte como único medio para escapar de su condición miserable... trataban de ganar en la lotería o en la bolita (juego ilegal de lotería) o hasta en peleas de gallos (Icken Safa (1980), p.55).

A pesar de la fe en la suerte, el número que les dictó un espíritu no sale premiado. Los protagonistas piensan que la mala suerte es consecuencia de la falta de interés del espíritu lejano. Sin embargo, su destino está predeterminado por el número 13 de su casa habitación. Como se indica en el texto y en el título general, Píramo y Tisbe viven en Sol 13, interior; la mala suerte los acompaña. El destino trágico también está predeterminado por los nombres de los protagonistas. La utilización del mito clásico como intertextualidad dramática anticipa el desenlace. Al mismo tiempo que los nombres nos remiten al modelo que opera como elemento fundamental de la descodificación. La reinterpretación tiene un carácter paródico y por lo tanto, deforma el texto clásico. El mito se asume, pues, desde una perspectiva racional o desde una conciencia no-mitológica como señalan Lotman y Uspensky (1979). Del modelo se

conservan los nombres, los obstáculos entre los "amantes", el suicidio y aparentemente, aunque en texto no hay indicaciones, el origen racial de los personajes (en el mito los protagonistas son asirios de Nínive, lo que nos hace pensar que en la obra Píramo y Tisbe son mulatos o negros). También se conserva el carácter trágico de la historia.

En la reinterpretación paródica Píramo y Tisbe son un par de viejos achacosos. Su amor se ha consumado en matrimonio; pero ya se encuentra agotado por la cotidianidad y por los años que llevan juntos. No existe pues, un muro real - como en el mito - que separe a los amantes. El muro es la pobreza. Este obstáculo invisible es el que los personajes intentan destruir jugando a la bolita. La ilusión de Tisbe consiste en poder salir de la miseria y mudarse del Viejo San Juan a una casita con jardín. La ciudad capital es para ella un lugar sórdido y hostil. En este sentido, la obra se encuentra bajo la influencia de los discursos dominantes. Su deseo de abandonar la ciudad es tan fuerte que invoca a los espíritus para que le den la "combinación" ganadora. A pesar de que empeñan hasta el sofá para apostarle al número, no sale premiado. Píramo piensa que el espíritu era lejano y no tenía interés por los vivos. Así que decide tomar el veneno para ratas de manera que Tisbe tenga un muerto cercano que le "sople el bolo". Contrario al mito, sólo uno de los personajes se suicida dejando al otro en completa soledad; pero con el suicidio se espera la "metamorfosis" deseada. No es una metamorfosis poética como en el mito sino que responde a una religiosidad espiritista. En adelante, Píramo espera convertirse en el ánima que proteja a Tisbe y la saque de la miseria. El carácter paródico del texto se refuerza, pues, con la antipoesía. Esa

antipoesía no sólo se expresa en la visión burlesca de los personajes sino en el plebeyismo de su lenguaje

Píramo - ¡Tisbetita!

Tisbe - ¿Qué te duele?

Píramo - Me hice pipí en la cama.

(Tisbe queda petrificada. Cruza hasta Píramo y le mira fijamente).

Tisbe - Como tú no eres el que te churas bajo el terreno del sol, ni tienes que encaramarte en la azotea pa. despercudir las sábanas, te meas todas las noches en la condená cama. ¿Por qué no aprende que la cama es pa dormir? (p. 12-13).

Aún cuando los elementos paródicos y el lenguaje soez son expresiones de ruptura, La hiel nuestra de cada día responde a un teatro serio, pesimista y trágico como el que cultivan René Marqués y la generación de dramaturgos que dominan la escena puertorriqueña. Sin embargo, cuando Sánchez transforma la obra dramática en un texto narrativo (La parentela, 1962) desaparece la tragicidad y el nuevo texto se amolda a la búsqueda de una escritura de ruptura.

En el gran escenario de la farsa
la comedia de la vida es inhumana.
- Flácido Acevedo -

La tercera obra de esta segunda etapa subió a escena en el Ateneo Puertorriqueño en octubre de 1961. La representación estuvo a cargo del Teatro Yukayeke. Según declaraciones del autor, la obra había sido escrita en 1959 (J. Cordero Avila/LRS (1980), p. 16). La farsa del amor comprado (1960)⁴⁰ abre un camino de experimentación y ruptura en el

teatro puertorriqueño. Es el trabajo más importante de Luis Rafael Sánchez en este periodo de su producción dramática.

Consciente del carácter experimental y contestatario de la obra, el autor se anticipó a las críticas ubicándola en el género imaginario del "disparate" y el "enredo"

' para aquella época hacer un teatro de ruptura, donde la realidad estaba totalmente dislocada, la clasificación... era una especie de defensa del autor. Antes de que se dijera que era un disparate... el autor declaró que el disparate era otro género literario. (J. Cordero Avila/LRS (1980), p. 16).

Con ello indicaba que la obra se salía de los límites del teatro tradicional puertorriqueño. Igualmente la clasificación "disparate en tres caprichos" expresa la intención de emanciparse de las ataduras de un género específico. Esta tendencia a la indefinición genérica será un rasgo importante en el desarrollo de su escritura. La Farsa se vincula, pues, a unos procesos culturales - como el desarrollo de la salsa, las nuevas corrientes literarias, las revueltas estudiantiles, etc. - que intentan liberarse de los convencionalismos de todo tipo, y abrir nuevos caminos a la expresión literaria y artística. El humor y la parodia son los elementos de este "disparate" que liberan al teatro de Sánchez de la seriedad y el pesimismo de su teatro anterior y por tanto, de los discursos dominantes

' La farsa es una de las mejores opciones para abordar nuestra realidad' (A. Díaz Quiñones/LRS (1981), p.27).

Lo fársico adquiere, entonces, el carácter de ruptura. La Farsa del amor

compradito representa la propuesta de un nuevo teatro.

Como puede percatarse en el examen rápido de los personajes (Arlequín, Pierrot, Colombina, etc.) La Farsa utiliza el modelo de la *commedia dell'arte* que opera como intertextualidad parodiada. La presencia de este modelo permite desarrollar una serie de aspectos que constituyen nuevas opciones dentro del propuesto teatro de ruptura. En primer lugar, la clasificación disparate y la *comedia dell'arte* muestran el deseo de abandonar el teatro realista tal como se venía utilizando en Puerto Rico. Esta tendencia a buscar nuevos caminos en el teatro es característica de aquellas obras en que funciona el modelo de la *commedia dell'arte*

la presencia de técnicas de la *commedia dell'arte* en la escena contemporánea puede ser el resultado de la confluencia de una serie de corrientes. En parte debe haber surgido del deseo de abandonar el realismo dramático... los críticos han atribuido la presencia de estos elementos... a la influencia de los grandes mimos del cine mudo: Charlie Chaplin, Buster Keaton y otros' (E. Kern (1966), p.1230).

A Sánchez le interesa otro tipo de realismo que se libere de las formas tradicionales. Experimenta con una realidad que se le presenta "en sus elementos distorsionados, grotescos, retorcidos" (A. Díaz Quiñones/LRS (1979), 2a. sesión, p.22), en la que los personajes parecen representar las máscaras del carnaval o del circo. El tipo de realismo que cultiva es un realismo intervenido por el humor, lo grotesco o lo hiperbólico. La visión farsica de la *Commedia dell'Arte* le permite abandonar, pues, el teatro pesimista y trágico de Sol 13, interior y los discursos culturales dominantes. El rechazo del realismo entendido según los patrones convencionales, se expresa también en la presencia de otras intertextualidades como cuentos, canciones y juegos infantiles. El lugar donde

se desarrolla la acción - la Posada del Ají y la pimienta - está impregnada de una atmósfera de fantasía, puesto que alude a la lexía con que finalizan los relatos orales infantiles en Puerto Rico: "y se acabó el cuento con ají y pimienta". Del mismo modo se parodian la Canción de Mambrú ("tú pará se fue a la guerra/ montado en una perra," II, p. 76) o el juego infantil de "yo no quiero carne" ("no quiero sangre ni de aquí, ni de aquí, ni de aquí, sólo de aquí!" I, p. 54). El ambiente de juego y fantasía provocado por las aludidas intertextualidades se reitera por la presencia del motivo del carnaval - que se encuentra en el origen mismo de la Commedia dell'Arte, según Bakhtin (1968) - en el texto, e instaaura el discurso grotesco-carnavalesco. El carnaval se concretiza además, en ciertas materialidades de utilería

una destartalada pianola, que sirve para entrelazar la escena con musiquilla de feria y gran espectáculo" (I, p. 43); "del techo del Teatro cae un diluvio de papelillo. Arlequín y Pierrot... reparten globos multicolores entre asistentes" (I, p. 45), etc.

La forma grotesco-carnavalesca auspicia la libertad creadora, la transgresión de los valores establecidos y de la tradición (Bakhtin 1968). Es el espíritu del carnaval presente en el texto lo que permite el ingreso de la palabra exagerada e irreverente y el discurso de la sexualidad. También expresa una visión de la realidad como espectáculo y máscara.

Mediante la forma grotesco-carnavalesca en La Farsa la palabra pasa a ocupar el primer plano y la anécdota se desliza a un nivel secundario pero se revela a través de las claves sugeridas por el lenguaje. El texto se transforma, pues, en espectáculo del habla. La acción dramática depende de la palabra que crea y construye la comicidad. Como en la

commedia dell'arte, el humor se fundamenta en la destreza verbal que se basa en la concretización de la metáfora y en la acción escénica que la re presenta en concreto (E. Kern (1966)). Este rasgo puede observarse en el siguiente fragmento

(Colombina se acerca..... Arlequín le habla al oído
 ... y ésta se ruboriza)
 Colombina (fuerte) - Tía
 Quintana (saliendo) - ¿Qué te ha hecho?
 Colombina (llorando) - Me ha pedido que le enseñe la madeja.

 (.... Colombina va al baúl y saca una madeja de hilo azul)
 (II, p. 81).

A través de la concretización de la metáfora de significado sexual, la palabra se convierte en materialidad. Este ejemplo expresa las formas que utiliza el discurso de la sexualidad para matizar o esconder un vocabulario que pertenece a la zona de lo prohibido. La ironía y el circunloquio están presentes en el título mismo: el amor comprado evita la mención del vocablo prostitución que se oculta a lo largo del texto para expresarse por medio de diversas estrategias. En el segundo capricho se descubre indirectamente el verdadero oficio de Quintana y Madame cuando colocan el rótulo eufemístico "se hace tru-tru" en la puerta de su negocio. El eufemismo es otro de los rasgos que caracteriza el discurso de la sexualidad. Utilizando este recurso Colombina indaga maliciosamente acerca de la virilidad del General Cataplum.

Colombina - General ¿con qué revólver anda hoy?

El general Cataplum (muy serio) - con el de una bala (I, p. 50)

Colombina - General ¿con qué escopeta anda hoy?

El general Cataplum - con la de dos balas (I. p. 52)

El texto dramático descansa, entonces, en la palabra que desarrolla, encubre y descubre las claves significativas de la acción.

Por otro lado, la utilización de la commedia dell'arte permite al escritor plantear el problema de la creación dramática. La reflexión sobre el texto que se representa y sobre el teatro en general, transforma a la obra en una especie de metalenguaje. Esta reflexión se hace necesaria ya que se trata de una propuesta de ruptura; en este sentido, como las obras de vanguardia, La Farsa es un texto de auto-análisis. Desde la primera escena se inicia la discusión; Colombina se niega a actuar en la representación porque encuentra que la obra es "absurda, ilógica, insensata". Ella prefiere un teatro trágico, de "grandes palabras"; por ello preferiría montar en su lugar Romeo y Julieta. Además le parece que "el autor carece de madurez". Colombina favorece un teatro que produzca la empatía y permita al público evadirse de los problemas cotidianos

el teatro es el sueño del ser. Es el escape hacia lo que se desea pero no se tiene (I, p. 47)

Pirulí Pulcinello, el narrador, defiende la posición del autor. Simpatiza con su propuesta ("este es el arte nuevo de la risa y el llanto" (I, p. 45)) y defiende un teatro realista pero farsesco

el teatro es imitación de la vida. Es pintar allá arriba en el escenario lo que vemos cada mañana acá en el mundo (I, p. 47)

Tanto esta escena como la última de la obra plantea el problema de la autonomía del personaje. El modelo evidente es Pirandello. Aunque Colombina no quiere actuar porque la obra no le satisface, debe hacerlo, pues está determinada por su papel - de Colombina- como ente de ficción

Quintana - Colombina piensa qué vas a hacer, imaginas lo triste que te has de sentir. Ni siquiera podrás soñar que eres otra (I, p.48).

Sin embargo, finalmente - en apariencia Colombina se sale con la suya: altera el desenlace para quedar casada con su amado, el General Cataplum.

Otro rasgo importante de ambas escenas es su formulación como acto de improvisación

Quintana (molesta) - no conocía ese prólogo.
Colombina - Nadie lo conoce. Esta es la escena que no escribió el autor. (I, p.47-48).

La improvisación es un rasgo típico de la commedia dell'arte. Este carácter del género le impedía pues, retirarse; y ello fue una de las causas de su desaparición. Ambas escenas, recogen ficticiamente este rasgo y reiteran la presencia del modelo. La discusión sobre el teatro, el problema de la autonomía del personaje y el motivo de la improvisación ficticia han contribuido a crear la ilusión de un espectáculo y, al mismo tiempo han sentado las bases para el distanciamiento crítico a la manera de Brecht. A partir de las primeras escenas se instaura una atmósfera de teatralidad a la que contribuyen no sólo la intervención continua de Pirulí Pulcinello dirigiéndose al público, sino algunos elementos escenográficos

Los bastidores son transparentes, de manera que a través de ellos se vean los actores esperando sus entradas (I, p. 43).

El distanciamiento se logra igualmente incomodando al público al que Pirulí ataca agresivamente por sus valores de clase y por el espectáculo de asentimiento y avaricia en que viven. La palabra irreverente matizada por la ironía es el arma con que lo agrede

mis excelentes amigos que acris por ver mis chulerías, mis pendejadas y mis gracias... oíd los que aplauden y los que sonríen... oíd los que tienen la cara estirada como si fuesen a un funeral... mirad, señorotones respingados... (I, p. 44)

Pirulí también lo mina porque reconoce que el público es parte integrante del espectáculo teatral

Pirulí - Señorita, la función ha comenzado. Todo el público está esperando.....

Colombina - Pero es un público fresco y merece lo mejor. ¿Porqué no darle algo realmente hermoso?

Pirulí - Señorita ¿Cómo se atreve a detener la representación? La gente ha venido a ver la Farsa del amor comaradito (I, p. 46)

Es evidente que el texto intenta - como ha señalado el autor (Corlero Avila/LRS (1980), p. 16) - experimentar con las diversas reacciones del público; pues a Sánchez le interesan las relaciones que se entablan entre aquel, la obra, y los actores. De manera que el distanciamiento crítico brechtiano tiene en el texto una concepción más amplia. No se trata aquí, como en La pasión según Antígona Pérez, de poner en el primer plano la crisis social ante la cual se debe tomar distancia; sino de mirar con "ojos ajenos" la representación como obra de arte. El distanciamiento crítico que propone la Farsa invita a reflexionar acerca de los diversos

problemas que se plantean respecto del género dramático. Entre estos problemas al autor le interesa destacar las relaciones entre el escritor y su texto, las del público con la puesta en escena en general. La Farsa se propone, entonces, abolir las fronteras que tradicionalmente han separado a los espectadores de la praxis poética, como si intentara devolverle el sentido democrático al teatro. El problema central de la obra, en tanto texto de ruptura, es el problema mismo de la obra de arte. En este sentido la Farsa es un espacio para la reflexión compartida y el autoanálisis.

Por último, habría que señalar que la utilización del modelo de la commedia dell'arte permite descubrir el carácter cifrado del texto. Ya se ha señalado que una de las lecturas nos remite a la reflexión sobre la obra dramática. Otra lectura se refiere al tema del amor vs. el "amor comprado". Con relación a esta macroestructura es que la commedia dell'arte permite la descodificación del significado político de la obra.

En el primer capitulo se trabaja aparentemente el tema del amor a primera vista entre Colombina y el General Cataplum. Inmediatamente deciden contraer matrimonio pero el comienzo de la guerra europea obstaculiza el casamiento. Colombina promete esperar al amado de quien ha quedado prendada. El poder intriga y atrae a la muchacha, de ahí sus pícaras y maliciosas recuentas acerca de la escopeta y el revólver del enamorado. Los vocablos establecen una polaridad: sexo-violencia, y al mismo tiempo remiten a conceptos de proporción y tamaño. La atribución de unos rasgos sexuales exagerados es parte de la mitificación del poder que construye una imagen hiperbólica del macho. Colombina es víctima de

esta ideología. El discurso de la sexualidad tiene gran importancia en el texto pues es uno de los elementos que provoca la hilaridad. Con la partida del General al final del capricho se concreta el asunto que había esbozado Pirulí al inicio de la obra

es una historia sencilla sobre las mujeres que se quedan solas cuando los soldados se van al run- tun- tun . (I, p.44)

Como los "ángeles" se han retirado, Quintana y Madame tienen que anunciar su negocio. "Se hace tru-tru" invita a los "hombres que se aburren con el cre úsculo" (II, p.62) a tener un poco de diversión. A lo largo del segundo capricho las señoras intentan convencer a Colombina de que se una al negocio. Su juventud es la carnada que necesitan para atraer a los hombres. Pese a que la muchacha tiene algunos pretendientes los rechaza e igualmente la propuesta de las "hueñas". Ella permanece fiel a su enamorado hasta que en el tercer capricho después de una serie de enredos y engaños Arlequín la convence de que el general ha muerto. Colombina accede entonces a casarse con él; pero el General aparece en plena ceremonia. Colombina se rebela contra el texto dramático, altera el desenlace e improvisa otro para quedar casada con su general. Mientras Pirulí Pulcinello se dirige al público gritando

Señores... señoras ... esta obra ha sido alterada.
No fue el final verdadero. Esta obra no es así, pero
vuelvan mañana. Todo será distinto. El autor se
pondrá furioso. Esta obra no acaba así. (III, p.132).

Aparentemente triunfa el amor paciente y fiel frente al amor comprado.
Esta sería la lectura literal pero la presencia de la commedia dell'arte

nos propone otra posible lectura. Ya se ha señalado en la discusión de Los ángeles se han fatigado (1960) que la macroestructura de la prostitución parece estar vinculada en la obra de Sánchez a un significado político. La clave se descubre en el modelo parodiado. Si se observa la lista de personajes, todos a excepción de uno - Coyito Verde- proceden de la commedia dell'arte. Algunos han sufrido transformaciones como por ejemplo Pulcinella que se ha convertido en el apellido masculinizado de Pirulí. Colombina pierde su papel de sirvienta y Rosaura, que había aparecido en el siglo XVIII, se desdobra en Madame y Quintana. El capitán de la commedia ha subido de rango. Ahora es un general y su nombre es onomatópico: Cataplum. Este es el personaje que nos da la clave para la descodificación del significado político. En la commedia dell'arte representaba al odiado ejército español de ocupación. La intertextualidad impone al General Cataplum - por analogía- el significado de jefe de las fuerzas armadas norteamericanas de ocupación. El general representa entonces, al poder colonial. No es extraño, pues, que su figura se mitifique gracias a una ideología que le atribuye al poder cualidades extraordinarias. La alusión a los hiperbólicos rasgos sexuales del personaje -revólver/escopeta- recoge y caricaturiza la creencia de que todo lo relativo a Estados Unidos es lo mejor y más grande y, que los norteamericanos son los machos más fuertes. Irónicamente los vocablos recogen las connotaciones de intimidación y violencia que rigen las relaciones coloniales. El nombre del personaje - Cataplum- que indica ruido, explosión, golpe, reitera una presencia que se ha impuesto por la fuerza. El "amor" de Colombina hay que examinarlo en este contexto pues se trata de un juego

ambiguo entre el poder y su "víctima" que conquistada por los mensajes ideológicos accede, con aparente libre albedrío, convertirse en la mujer del General. Colombina ha sido seducida por la hiperbólica imagen del poder, pese a que en ésta opera un trasfondo de violencia. En este sentido Colombina accede al "amor comprado". La metáfora describe en forma grotesca y distorsionada por el humor las relaciones entre el colonizador y los colonizados.

El significado político oculto tras la metáfora constituye un elemento de ruptura pues elimina de la superficie dramática un tema manoseado y gastado por el teatro puertorriqueño anterior para cifrarlo en la estructura profunda. Sánchez desea eliminar la obviedad, y obligar al público a reflexionar desde la distancia que impone el humor acerca de una realidad que modela la vida de los puertorriqueños. La Farsa del amor comprado rechaza el teatro ejemplarizante de René Marqués - su indolentismo literario- que "apoyado en un complicado andamiaje teatral, reuso... arquetipos heroicos y ... grandes lecciones morales" (A. Díaz Quiñones (1977), p. 16). La Farsa rompe también, con el público que apoya ese tipo de teatro agrediéndolo en sus actitudes de clase, sus valores hipócritas y su falsa cultura. El texto constituye, entonces un microcosmos que expresa - y al mismo tiempo pertenece a- el macrosmos en el que se encuentra el público. En este sentido, la obra se plantea como una representación dentro de la representación. El espectáculo que se desarrolla en el país adquiere dimensiones carnales; es la realidad colonial la que propicia esta visión. El discurso del carnaval se hace cargo del público y lo convierte en partícipe de la escenificación mediante el diálogo que se entabla a través de Pirulí Pulcinello. Ese discurso descubre el

otro significado político de la obra: los efectos de la violencia colonial como realidad deformante, en los colonizados. La sociedad aparece, entonces como el escenario de un gigantesco parloteo:

hablar, hablar, hablar y otra vez hablar, hablar, hablar
hasta convertir la insula en un cacareo constante
(III, p. 88)

que anula toda posibilidad de acción. Tanto el gobierno ("la cotorra enana" III, p. 88) como las instituciones fomentan este comportamiento como medio de control político-social

Las instituciones o palacios de charloteo, no se amilanan y siguen en su indestructible afán, congreso del fin último, ponencias filosóficas, razonamientos, posiciones, preámbulos, papeles, más papeles hasta que surge inevitable, sediento, enfermo sobre todo, el repugnante orgullo burocrático y el papel y la palabra se confunden en un abrazo deliciosamente fraternal. Y todo queda en un solemne bla bla bla (III, p. 88)

El público que asiente y asume este comportamiento representa su propia comedia del amor compradito: la prostitución se ha convertido en un medio de enajenación, de vivir la realidad como ficción y máscara. Incluso la "cultura" es producto de ese espectáculo

oid, habitantes de la Insula de Cúlturis a priori
(I, p. 44)

El acróstico que opera en el enunciado (Ins- de Cultur-a Pr (P. R.)) expresa la idea de una cultura inventada y desligada de la praxis histórico-social. Es la violencia del contexto colonial la que deforma y caricaturiza⁵⁰ nuestra vida nacional. La Farsa del amor compradito se convierte en un cuarto de espejos donde se reflejan las diversas

máscaras del espectáculo. Sólo el humor y la ironía nos permiten descifrar los rostros, cobrar distancia y reconocer que estamos frente a una representación dentro de la representación. Pero sólo en la medida en que esa distancia se transforme en metalenguaje como ocurre en el texto, los espectadores podrán enfrentarse a la realidad crítica y creadoramente. La invitación a reflexionar sobre el proceso de la creación artística es también una exhortación a crear una nueva realidad mediante la cual el público-pueblo produzca su gran obra de arte y transforme el "gran teatro del mundo" colonial.

Si la Farsa del amor comradito recobra la *commedia dell'arte*, o casi el alma (1965)⁵¹ remite al teatro medieval. El subtítulo Auto de fe en tres actos propone una parodia sacra en la que se satirizan la seudoreligiosidad de las diversas clases sociales y las iglesias como institución. La obra subió a escena en el Festival de Teatro del Instituto de Cultura en 1964. A pesar de que en ella hay una vuelta al realismo de su teatro anterior, la obra fue recibida como un texto valiente de ruptura ideológica. La macroestructura de la prostitución, esta vez vinculada a la reflexión crítica de la religiosidad puertorriqueña, produjo cierto descontento entre miembros de la jerarquía católica

fue poco afortunado escoger un sacerdote para hacer prolongar un acto de fraude que, por derecho dramático y lógico, le pertenecía al personaje del hombre.

Resulta más inaceptable todavía cuando se sabe que la obra tiene pretensiones de realismo. ¿Quién puede creer que un sacerdote católico va a endosar un fraude religioso instruyendo a un alma angustiada a mentir y a vivir una mentira? (El Piloto, 9-V-1964, p.7). 52.

A El Piloto órgano periodístico de la comunidad de los dominicos, le parece inverosímil la denuncia de corrupción dentro de la Iglesia por ello O casi el alma se transforma en una especie de amenaza que puede fomentar la actitud crítica en los creyentes.

La protagonista Maggie/Magdalena, predeterminada por su nombre a la prostitución a la "santidad", se convierte en víctima de un hombre que fabrica, a su costa, un milagro. La mentira se transforma en el arma que manipula a Maggie y a la población que está ávida de principios y valores morales. Esta coyuntura da paso a la creación de "Dios, Sociedad Anónima", una empresa que valiéndose de la fe, se encargará de las almas de los creyentes por una cuota de dinero. En el negocio de la religión Maggie se vuelve famosa y su "santidad" desata el torbellino y la histeria de la gente. Esta fe agresiva del pueblo contrasta con el cinismo del Hombre y de la Señora Presidenta del Club de Damas, pseudofilántropa que desea utilizar el nombre de Maggie para conseguir más dinero para su club. (Este personaje frívolo, con ínfulas de aristócrata, es un antecedente de Graciela Alcántara y su discurso (redundante, con interferencias del inglés y uso de la conjunción disyuntiva o sea) se perfila como la caricatura del habla de la burguesía puertorriqueña en La guaracha del macho Camacho). Atrapada por la mentira y en lucha con su conciencia, Maggie reclama la ayuda de un sacerdote. Paradójicamente, el cura la exhorta a

guardar silencio; pues como en El enemigo del pueblo de Ibsen, ve los beneficios que ha traído el "milagro" a la Iglesia y por ello le pide que no revele la verdad.

El Enviado - He visto desde el día del milagro (sonríe) del milagro... cómo se enderezan las voluntades.... nuestra fe ganaba con esto. Había más gente en la iglesia.... había más feligreses atentos... había más gente en ánimo de abrir el pecho. (Triste) Pero de repente tú... la visionaria..... la redimida..... la escogida.... la magdalena... te arrancas el antifaz, saludas y dices: ya todo ha terminado. (III, p. 81-82).

La lucha entre la verdad y la mentira (el bien y el mal) se da en el contexto de la Cuaresma. El tiempo de penitencia allana el camino para el "milagro" y para la fácil manipulación de la gente. No es extraño pues, que Maggie sea la primera víctima. La ubicación temporal permite, además, que la situación vital de Maggie se convierta en la concretización parodiada de la batalla de Don Carnal y Sofía Cuaresma.

La Mujer - ... entrada la cuaresma la cosa se pone fea.
Se tranca el negocio y ni para el cuarto da. (I, p.14)

El personaje se encuentra "desempleado" porque hay abstinencia de la "carne" durante esta época; pero en lugar de levantarse la prohibición como ocurre en el Libro del buen amor, y regresar a la vitalidad que anuncia la primavera, el tiempo queda suspendido. Maggie se transforma en la prisionera de ese tiempo de penitencia que se ha convertido en un infierno por el engaño y la traición del Hombre y la petición de silencio del Enviado. La solución trágica - en lugar del alegre desenlace del texto del Arcipreste- se plantea como una denuncia de las iglesias como poder y manipuladoras de mensajes ideológicos. Irónicamente, en la "tragicomedia"

de Sánchez la prostituta no es Maggie, sino todos aquéllos que se prostituyen y corrompen en beneficio de sus propios intereses.

La mezcla de tonos y la tendencia a la indefinición ha molestado a algunos críticos,¹³ quiénes han considerado que la obra es fallida porque la sátira del último acto contrasta con el tono de las primeras. Sin embargo, habría que señalar que la sátira no está ausente de los primeros dos actos; quizás se encuentra matizada por un humor negro e irónico. Mientras que en el tercer acto se vuelve caricaturesca, especialmente en relación al personaje de la Señora Presidenta. La presencia del Enviado, que es un personaje en cierta medida, paralelo al Hombre, establece el retorno al tipo de humor planteado en los primeros actos. De manera que la caricatura grotesca no es la dominante en el último acto. La parodia de los diversos componentes de la sociedad va sufriendo transformaciones y adaptándose a las situaciones dramáticas. En este sentido, el contraste entre los actos no es tan tajante como se ha querido señalar. Ahora bien, es cierto que lo trágico pesa mucho en la obra; lo que la acerca a los textos dramáticos anteriores. Por otro lado, la utilización del humor negro la vincula a los textos narrativos del periodo de 1961 - 1966. Esta situación interesa en la medida en que la vuelta a lo trágico implica un retroceso con respecto a la Farsa del amor comprado. ¿Por qué abandona Sánchez, "el relajo gordo" - como él mismo lo denomina? - Es posible que la macroestructura le impusiera un tipo de tratamiento al material; pero al posponer su propuesta de ruptura, ¿no estaba ejerciendo una autocensura? Independientemente de esta situación, O casi el alma es un texto de ruptura ideológica que denuncia una religiosidad

teatral, hueca y vacía, fácil de manipular por los poderes religiosos que sacan provecho de un país que desea creer en algo.

A la tercera etapa de la producción dramática de Luis Rafael Sánchez pertenece La pasión según Antígona Pérez (1968)⁵⁴ cuyo estreno tuvo lugar el mismo año de su publicación en el Festival de Teatro. Antígona Pérez es, quizás, la obra más ambiciosa del autor. Su montaje es sumamente complicado no sólo por el número de actores (alrededor de 62) sino por la escenografía que incluye una plataforma giratoria, que hace las veces de risión, palacio y plaza pública. También es importante el despliegue escenográfico de propaganda comercial, periodística y política en el mural de ocho columnas giratorias que se transforman y muestran los diversos mensajes ideológicos que influyen en el desarrollo de la acción: un panel acomoda, simétricamente, láminas de metal con anuncios de gaseosas, cervezas, cigarrros, señales de tránsito..." en otra cara "se despliega información periodística, noticias de absoluta historicidad... entre las fotos destacan las monumentales del Generalísimo Creón Molina en gala militar y de Antígona Pérez luchando con la guardia del palacio. Resaltan también las consignas... DEMOCRACIA CRISTIANA, LO HARAN LOS DESCAMISADOS, PATRIA O MUERTE, 26 DE JULIO, BOSCH PARA PRESIDENTE, YANKIS GO HOME..." (p. 15-16). Este mural adelanta algunos detalles de la trama y ubica espacial y temporalmente la historia. La obra se desarrolla en la imaginaria República de Molina en un presente latinoamericano en el

que se examina un problema general: el de la "América tomada". El cuadro de esa América tomada se va configurando a través de los diversos temas que se abordan en el texto, como por ejemplo el problema de la dictadura, que organiza en primera instancia el material dramático, el imperialismo, la complicidad de Iglesia y Estado, el machismo y el poder de los medios de comunicación masivos. La historia de Antígona Pérez permite recoger y elaborar este drama de violencia.

Por primera vez, Sánchez dramatiza explícitamente un tema político. Podría decirse que con Antígona Pérez expone su concepción del teatro político. Este texto formula, pues, un nuevo camino en el teatro puertorriqueño. Al ubicar la acción en otro espacio geográfico se libera del nacionalismo chauvinista y del monotematismo de la tradición literaria puertorriqueña. Formalmente, el tema político se asume desde una perspectiva teórica brechtiana. La construcción del texto responde al concepto del realismo épico y del distanciamiento crítico. Por esta razón algunos críticos han señalado que Antígona Pérez es la obra más brechtiana de Sánchez. Sin embargo, habría que señalar que éste no es el único texto en que Sánchez muestra una afinidad con las formulaciones teóricas de Bertold Brecht; en otras obras, tanto narrativas como dramáticas puede observarse esta posición teórica.

Uno de los elementos que contribuye a crear el distanciamiento es la parodia que se anuncia ya en el título. La pasión según Antígona Pérez adelanta los dos modelos que operan como intertextualidad: el Evangelio de la Pasión y la Antígona de Sófocles. La presencia de modelos tan explícitos obliga al espectador a enfrentarse al texto con una actitud crí-

lica que lo fuerza a establecer continuas similitudes y diferencias entre los textos. La parodia se impone como distanciamiento pues las continuas referencias que establece mentalmente el espectador evitan que se abandone al "sentimiento" que crea la empatía y se sitúe en el terreno de la razón, como propone Brecht. En cierta medida, la obra opera como la puesta al día de los modelos. Por ello conserva los conflictos y motivos centrales de la tragedia, como por ejemplo, la confrontación entre el poder absoluto y tiránico del estado y derecho del pueblo a la justicia, la libertad y la defensa de sus costumbres. Por otro lado, Antígona aparece como un ser que -al igual que Cristo- se sacrifica por su pueblo en defensa de unos valores y derechos inalienables. Antígona Pérez conserva motivos y rasgos de los subtextos pero los transforma esencialmente. En este sentido, la parodia podría catalogarse de travestiti que es - según Weisstein (1966)- "una forma de imitación que retiene el tema pero modifica el estilo del modelo" (p. 811). Algunas de las transformaciones que sufren los modelos se perciben en el título mismo. La plebeyización de la heroína trágica mediante el apellido Pérez, no solo adelanta un nuevo contexto espacio-temporal (Latinoamérica), sino que hibridiza el modelo trágico que impedía la presencia de plebeyos como protagonistas. El mestizaje literario o la indefinición genérica se inclina pues, a la tragicomedia. Sin embargo, la retención del nombre es índice de los elementos clásicos que persisten en el texto, como por ejemplo, el papel de la heroína trágica, la violación de una ley del estado y su castigo. El tirano Creón Molina - dictador latinoamericano- también conserva su nombre; igual que en el texto clásico se

enfrenta a la muchacha que desafía la prohibición de enterrar los cadáveres de los hermanos (Tavárez) que habían atentado contra el poder. El hecho de que permanezcan inseultos no obedece a un castigo religioso sino a una estrategia de la dictadura para intimidar a la población. La violación del decreto se castiga con el fusilamiento. El cambio fundamental del texto de Sánchez consiste en eliminar el parentesco entre Antígona y los Tavárez, que son sólo sus amigos y compañeros de ideales; y también en eliminar a la hermana. Ismene se transforma en Irene, la amiga íntima que la abandona y traiciona con el amado de Antígona. En lugar de enfrentarse a una Ismene, Antígona se confronta con su madre (Aurora Marzán) frívola, temerosa y egoísta, pues sólo piensa en defender sus intereses de clase y su ideología.

...tú no estás hecha para estos extremos. Es otra piel la tuya. Bien criada, celebrada por un escogido círculo de gentes de primera... (p. 27) ... Si fueras un hombre. Pero eres nada más que una mujer. callar y bordar, Antígona (p. 33).

Otra modificación es la multiplicidad del coro. El coro principal está compuesto por los periodistas quienes representan el poder de los medios de comunicación masiva. A través de este tópico, se plantea el problema de la verdad. La prensa que elabora y produce la noticia, manipula y tergiversa la realidad de acuerdo con sus intereses y en complicidad con el estado. Esta es una de las formas en que se expresa la violencia. Los otros coros están formados por el pueblo dividido entre hombres y mujeres. El coro de los hombres invita a Antígona a que confiese, salve su vida y se resigne, mientras que las mujeres - más heroicas - la apoyan.

y exhortan a mantenerse firme. En este sentido, La pasión según Antígona Pérez es una obra feminista que, -contraria al discurso misógino de Barqués - cifra la esperanza de liberación de América Latina en la mujer.

Creón - Guarda tu energía para cuando el soldado dispare.
Con un solo tirador bastará para liquidar la irresponsable...

Antígona - Tendrás que matar no sólo a la muchacha irresponsable que enterró los cadáveres de sus amigos sino a todas las muchachas irresponsables que te saldrán al paso para jugarse la vida, la vida Creón que exige principios hasta a aquellos que insisten en negarlos. (p. 730)

Por último, al manejar el texto de acuerdo con la teoría del distanciamiento, rompe con el desenlace típico de la tragedia pues evita la catarsis mediante la presentación de Antígona como una traidora a sus ideales. La prensa fabrica la noticia de su confesión y su fusilamiento siendo, entonces, efectividad como hecho ejemplarizante. Además, la colocación en el resumen noticioso lo convierte en un acontecimiento cotidiano más. El fusilamiento de Antígona en virtud de la tergiversación y del orden asignado a la noticia debe romper con toda posibilidad de empatía

Periodista 4 - Local. La facinerosa Antígona Pérez confesó antes de su ejecución el lugar donde enterrara a los Tavárez.

Periodista 5 - Internacional. Las famosas estrellas Elizabeth Taylor y Richard Burton llegaron anoche a Hollywood para filmar juntos el drama ¿Quién le teme a Virginia Wolf? del aplaudido dramaturgo norteamericano Edward Albee. (p. 131-132)

Este desenlace permite al espectador tomar conciencia de la función de la prensa en los países totalitarios y aún en aquellos en que se pro-

clama la libertad de expresión. Retrospectivamente el tema del poder de los medios de comunicación ha ido ganando terreno hasta convertirse en una de las macroestructuras que organiza la historia.

Con respecto al Evangelio de la Pasión se pueden establecer algunos paralelismos que manifiestan la cercanía con el modelo. Por ejemplo, la presencia de tres sectores que participan activamente en la historia: Antígona (Cristo), el poder y el pueblo. En segundo lugar, la protagonista al igual que Cristo, anticipa y anuncia los diversos momentos de su "pasión" y muerte. Sin embargo, el modelo sufre una modificación fundamental; en lugar de ser una historia narrada por uno de los observadores (apóstoles), la protagonista aparece como narrador/autor. Antígona es sujeto y autor de su propia "pasión", ella narra, comenta, predice y enjuicia los acontecimientos. Su posición como narrador contribuye al distanciamiento crítico y elimina la empatía, pues al anticipar la acción el público se enfrenta a hechos ya conocidos. Antígona conoce la historia porque ya la ha vivido; de manera que la acción que se representa es la puesta en escena de sus recuerdos. Estrictamente no hay pues otra acción verdadera que el monólogo de Antígona a excepción del segundo acto en que se unifican los tiempos. Pronta a la muerte, la protagonista ya no rememora el pasado sino que la acción se ejecuta sólo en el presente. En el segundo acto se abandona el carácter de representación dentro de la representación del primer acto pues Antígona pasa a protagonizar directamente la acción desistiendo de su papel de narrador. El segundo acto sigue más de cerca el modelo religioso, incluso la protagonista tiene un instante de flaqueza en su "pasión". Es la ocasión en que Irene le revela que el arado también la ha abandonado. Otro rasgo

de esta parodia sacra se manifiesta en la utilización de elementos de la liturgia como por ejemplo, la letanía

- Mujeres - Antígona, no celas.
- Hombres - Antígona, no sufras.
- Mujeres - Antígona, no pierdas.
- Hombres - Antígona, no mueras.
- Mujeres - Antígona, prosigue (p. 111-112)

y la caricaturización de la jerarquía eclesiástica. El séquito de Monseñor Bernardo Escudero recuerda algunas imágenes hiperbólicas de las películas de Federico Fellini.

El cortejo es imponente. En su colorido; los sacerdotes con almidonada sobrepelliz; con soda tonsura; con sotanas negras, cántenas; con escolarios gris, carmelita, verde, amarillo; sacerdotes que cargan estandartes orlados, corcheros de alba lana, palio protector, velones, teas. (p.66).

Tanto el modelo clásico como el evangélico reciben un tratamiento paródico que los transforma y aprovecha en su teatralidad.

La representación distanciada se logra precisamente por esa atmósfera de absoluta teatralidad que reina en la escena. La caricaturización de las diversas manifestaciones del poder contribuye a ello. Este elemento transforma a muchos de los personajes en tipos. Los rasgos de la tipicidad los convierte en autorarodias; es decir, que imitan personajes cuyos rasgos ya están pre-establecidos. Así los personajes son máscaras antes de ficción, máscaras o muñecos cuyas cualidades positivas y negativas se expresan por características externas o por su forma de actuar y discurrir. En este sentido, Creón Molina escenifica

la figura típica del dictador latinoamericano

el generalísimo viste siempre de impecable blanco; gubarrina, casimir, hilo, hil blanco. Las ocheras las lleva recubiertas de órdenes, medallas, honras, etc. (p. 42-43)

mientras que su esposa Pilar Varga asume el papel del "poder detrás del trono". Su poder se deriva de una clara conciencia de su realidad y función, que le permite reconocer sin contemplaciones el carácter desótico del gobierno de su marido

... no prescindas de un hecho que la historia ha recopilado: subiste al poder tras un golpe de estado. No te eligieron presidente. Te impusiste por la fuerza...
... te quedarás en el poder si conservas la fuerza (p. 65).

Como el Enviado de O casi el alma (1965), Monseñor Escudero personifica a una iglesia corrupta que vela por sus intereses y por su posición de poder en la sociedad. Traicionando los principios cristianos le aconseja a Antígona que traicione los suyos y que confiese. La protagonista en su representación de los valores positivos se transforma también en un tipo. De manera que, la generalización de ciertos rasgos de caracterización produce esta sensación de teatralidad en los personajes lo que permite tomar ante el texto, mayor distancia crítica.

El teatro político que ha propuesto Sánchez a través de Antígona Pérez se fundamenta pues, en la reactualización de unos modelos mediante la parodia del tipo travesti y en el distanciamiento crítico a la manera de Bertold Brecht. Por medio de estos recursos intenta que el público se acerque con "ojos ajenos" a los acontecimientos que se dramatizan y al texto como obra de arte del lenguaje. Como en el caso

de Brecht, el público debe asumir la función del crítico de arte y además, convertirse en sujeto de la historia capaz de transformar la realidad que se denuncia en el texto. El teatro político que propone Sánchez quiere revelar las contradicciones del sistema y con el distanciamiento, fomentar la actitud crítica y reflexiva que produzca hombres libres como su Antígona. En este sentido, La pasión según Antígona Pérez intenta ir más allá del inofensivo teatro de la generación anterior. El éxito de la obra demostró sin embargo, que el público puertorriqueño por el solo hecho de tratarse de una obra de tema político iba predispuesto a la empuñadura. El propio autor ha criticado este comportamiento de los espectadores.

Con Antígona Pérez se había creado una expectación extraordinaria... la cuestión es que a las representaciones... la gente iba predispuesta a alaudir el texto. La obra llevaba dos años escrita antes de que se estrenara. La habían leído unas cuantas personas y se había regado por nuestro mundillo intelectual la voz de que era una buena obra. Pero, además, obra se correspondía con su momento exacto, porque eran los años sesenta y Vietnam prendido en todo su horror; el servicio militar obligatorio, la lucha contra la presencia militar en la Universidad". (A. Díaz Quiñones/LRS (1970), la. sesión, p. 3)

Esta situación permitió que Antígona Pérez, a pesar de ser una propuesta de ruptura y de un nuevo teatro político, se transformara paradójicamente en un teatro de "divinas palabras": el mismo que Sánchez había combatido. El texto mismo auspicia por momentos este carácter ya que en ocasiones el discurso de Antígona se vuelve sentencioso y apocalíptico, como por ejemplo:

Hay una noche en que también los tiranos agonizan...

... vendrá esa noche Creón Generalísimo cuando todo Molina descubra que ningún pueblo es lo ningún hombre, que ningún hombre es de ningún hombre, que cada quién es de su libertad (p.106).

en donde es evidente que tal retórica producirá la empatía que el texto desea rechazar. La pasión según Antígona Pérez fue recibida por el público de modo similar al que éste había recibido el teatro de René Marqués. En este sentido, la obra vino a sustituir, con un lenguaje más moderno una técnica dramática innovadora y una base ideológica más firme al teatro político anterior.

RESUMEN

El sucinto examen de la producción dramática de Luis Rafael Sánchez ha puesto de manifiesto algunos rasgos importantes de su trabajo como dramaturgo. El desarrollo de su escritura dramática muestra algunas semejanzas con el de su narrativa: Los primeros textos expresan una cercanía con los discursos culturales dominantes mientras que en la segunda y tercera etapa se manifiesta una tendencia a la ruptura. Sin embargo, se ha señalado que, en el caso del teatro, el proceso es más lento pues se oscila entre unos textos de ruptura como la Farsa del amor comprado (1960) y en otro nivel, La pasión según Antígona Pérez (1968) y otros textos que recurren a un realismo más tradicional. A pesar de esta situación que se ha atribuido en parte a las diferentes relaciones que establece el texto teatral con el público y otros factores, el teatro de Sánchez es,

sin duda, distinto al de la generación anterior. La gran diferencia estriba en el humor, elemento que se trasluce aún en sus primeros textos y que será uno de los rasgos esenciales de su propuesta de ruptura. En algunas obras este humor está muy matizado, pero se registra especialmente en los desenlaces absurdos. En O casi el alma (1965) se perciben ciertas semejanzas con el humor utilizado en el libro de cuentos En cuerpo de camisa (1966). En la Farsa del amor comprado se convierte en el rasgo dominante que se expresa por medio del discurso grotesco-carnavalesco: mientras que en Antígona Pérez se manifiesta a través de la caricatura.

La parodia es otra característica importante. En algunos textos, como en la Farsa y en Antígona Pérez, se trata de una crítica de los modelos en la que el nuevo texto opera como metalenguaje. En otro sentido, la parodia transforma situaciones y personajes en auto-parodias imprimiéndoles un tono humorístico. Ambos rasgos -humor y parodia- contribuyen a crear una atmósfera crítica que permite el distanciamiento a la manera de Brecht y fomentan la teatralidad. El acercamiento al género dramático se funda en una perspectiva teórica brechtiana y pirandelliana con las que el autor ha señalado su afinidad.

aunque parezca redundante del teatro me gusta, por sobre todo, la teatralidad. Y pienso que mi admiración permanente por el teatro de Pirandello y Brecht tiene que ver con ello. (A. Díaz Quiñones/LRS (1979), la. sesión, p. 9).

El humor, la parodia y el distanciamiento crítico procuran fomentar una actitud reflexiva en el espectador y evitar la empatía con la historia que se representa; pues el espectador tiene que aprender no sólo a dis-

frutarla sino a verla como algo extraño. A Sánchez le interesa que el público se acerque a la historia con "ojos ajenos" y no pierda de vista su ficcionalidad; pero también desea que se acerque al texto críticamente y lo enjuicie desde el distanciamiento como obra de arte. El escritor intenta, pues, integrar al público en su proceso de autoanálisis.

Podría decirse que el teatro de Luis Rafael Sánchez es fundamentalmente experimental, ya que muestra una tendencia a investigar las relaciones que se entablan entre la obra de arte, los actores y el público. La experimentalidad se manifiesta, pues, en el cuestionamiento y puesta en práctica de las relaciones que caracterizan el género. En otro sentido, la experimentalidad se expresa en la búsqueda de una escritura dramática. A lo largo de esa búsqueda asimila e integra corrientes literarias, códigos culturales diversos, que se unifican a través de la parodia y que constituyen lo que el artista Antonio Martorell ha llamado, el estilo de la diversidad, propio del arte puertorriqueño. Aunque el teatro de Luis Rafael Sánchez es todavía muy joven, hay una fuerte tendencia en su desarrollo hacia un teatro farsesco de humor grotesco-carnavalesco, cuyas pautas se encuentran en la Farsa del amor comprado y en la Parábola del andarín (1970)

Pese a que consideramos que el teatro de Sánchez se encuentra en pleno proceso de desarrollo, es importante señalar que el género ha ejercido una fuerte influencia y ha sido un rasgo dominante en su escritura no dramática. El propio autor ha manifestado que la vocación de dramaturgo y director de teatro y de cine lo ha perseguido desde su niñez

de pequeño, yo creaba mi propio cine con cajas de za-

patos, tiras cómicas y velas, montaba mi circo" (Morotti/LRS 1973), p. 10).
 quería ser hombre de teatro, no sé si actor o autor. Pero sí director que siempre ha sido la vocación silenciada de mi vida (A. Díaz Quiñones/LRS 1975), 5a. sesión, p.67).

Esta vocación se fue concretando a través de su experiencia como actor de radio⁵⁵ y en sus estudios de arte dramático⁵⁶. Los hechos que marcarán profundamente su vida de escritor. Puede afirmarse que la gran mayoría de los textos de Luis Rafael Sánchez está intervenida por el teatro. Esto es evidente en el manejo del diálogo, en la construcción visual del material narrativo y expositivo, en la sintaxis breve, descriptiva, mandatoria que se asemeja a las acotaciones del texto dramático. Pero sobre todo se expresa en la teatralidad con que está concebida y desarrollada la escritura. En los textos de ruptura la escritura se vuelve teatral, especialmente en aquéllos en los que se examina y autoanaliza el proceso escritural como en la Farsa y en Antígona Pérez, en "Etc" (1966) y en "Ojos de sosiego ajenos" (1975), en la serie Escrito en puertorriqueño y en La guaracha del macho Camacho (1976).

Cuando el narrador-autor dice: " los apuras con apuros; repetición o variación sobre tema a la Ravel o rasgo de estilo para comentar en tesis doctoral; anáfora" (GMC, p. 118); o "pleonasma y dato a tomar en cuenta" (GMC, p. 118); o "escribo en puertorriqueño cuando digo" "la generación o sea" (1972), p. 22); lo que hace es poner en escena su propia escritura provocando así, el distanciamiento crítico que permite reconocer la profunda teatralidad de su discurso. Esta puesta en escena se convierte, entonces, en un cuestionamiento de la escritura, que está presente a su vez, en la parodia de los códigos literarios y culturales que intervienen

en el texto. El distanciamiento crítico no sólo transforma al sujeto de la enunciación en lector de su propio texto, sino que por virtud de la función fática del lenguaje incorpora al público-lector a una relación semejante a la del espectáculo teatral. El drama se instala, pues, en el lenguaje. La dramatización de la palabra en los textos de ruptura exige que se ponga atención a todos aquellos elementos que indiquen gestos, actitudes, tonos, presencias, etc. que manifiestan la conceptualización del texto como espectáculo. Así, por ejemplo, en "Respuesta por un bolitero de la 15" (1972) es posible captar el gesto, el tono y la expresión de la cara del personaje de Rogracias Castro: "que Cambucha es mi hermana de padre éste es y el dedo se le calía de la mano" (p.8, subrayado nuestro). Al comienzo de La guaracha del macho Camacho (1976) lo que se destaca es una presencia "si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la vorán esperar sentada" (p.13). En la serie Escrito en puertorriqueño, el espacio tridimensional del espectáculo (sujeto, auditorio, texto) se establece por la voluntad de representación que expresa el discurso expositivo/argumentativo:

escribo en puertorriqueño cuando digo que entre nosotros no se maneja la lengua con comodidad, con soltura y caballidad, con la naturalidad y el empuje de aquel para quien la lengua no es motivo de tensión pero sí el aparato que transmite su vibración íntima: la espiritual, la ideal, la material. ¡Ojo! No me refiero a una lengua de falsificado hispanismo y casticismo maltrecho, refulgente de mantones, castañuelas y zetas que quiebran el oído. "la generación o sea" (1972), p.22).

La literatura de Sánchez podría decirse de acuerdo con Kristeva/Bakhtin (1978) que es dialógica por esta influencia tan fuerte de teatro. La

a ortación fundamental de la vocación dramática de Luis Rafael Sánchez es precisamente esa puesta en escena de la palabra que transforma el lenguaje en protagonista de su escritura.

CAPITULO III

El discurso expositivo

INTRODUCCION

A partir de la publicación y éxito de La guaracha del Macho Camacho (1976), la obra literaria de Luis Rafael Sánchez ha despertado gran interés. A pesar de este hecho, su discurso expositivo no ha recibido la misma atención que el resto de sus textos. Los trabajos que se han ocupado de este aspecto son muy pocos: María Inés Rosa (1978) Efraín Barradas (1981), Luce López-Baralt (1976) y Luis Arrigoitia (1978). Sólo los dos primeros abordan el tema de su especificidad, el primero, de manera general y con carácter contenidista y el segundo, en función del proceso de intertextualidad que manifiesta la obra de Sánchez. Los últimos dos trabajos aluden al discurso expositivo, especialmente el de la serie "Escrito en puertorriqueño", en función de la narrativa y como expresión de una posición frente a la lengua nacional y literaria.

La escasez de trabajos acerca de un aspecto fundamental de la historia de la escritura sancheana nos dice algo sobre los valores y las jerarquías que se le asignan al ensayo como género expositivo dentro del sistema literario contemporáneo. Esta valorización y jerarquización obedece básicamente a un relativo desplazamiento del ensayo en cuanto a preferencia por parte de los creadores y de la crítica, y a la aparición de otros géneros más afines al gusto contemporáneo. Por otro lado, es evidente que la función del escritor-ensayista ha evolucionado y como consecuencia ha variado la función del ensayo. Aún cuando el ensayo se ha seguido cultivando en Hispanoamérica, los creadores, críticos y teóricos de la literatura han mostrado preferencia por otros géneros, especialmente -y a partir del llamado "Boom"- por la narrativa. A ello habría que añadir otros factores como el desarrollo de una gran industria editorial, con su sistema de propaganda que permite el lanzamiento de sus productos favoritos al mercado e influyen en el gusto de un público -ahora más numeroso- de lectores. Frente a este fenómeno hay que destacar la

proliferación de revistas literarias y de suplementos culturales en los diarios más importantes del continente que se han ocupado de difundir y destacar la labor de los creadores. Si el ensayo se ha seguido cultivando es, precisamente, porque el periodismo lo ha rescatado de ese olvido y ha reclutado a los ensayistas a sus filas. También tendríamos que señalar que el interés despertado por la narrativa y la literatura latinoamericana, en general, en los círculos intelectuales -y editoriales- europeos y norteamericanos ha favorecido la atención sobre algunos géneros.

La aparición de otros géneros y el cambio en la función del escritor-ensayista son fenómenos estrechamente ligados. La entrevista, la conversación, el diálogo -en los que se utiliza también el discurso expositivo- son géneros literarios surgidos de la relación entre el periodismo y los escritores, de la imagen diferente que se tiene de éstos en el mundo contemporáneo y de los gustos y necesidades del nuevo público lector. Estos géneros han contribuido a un desplazamiento relativo del ensayo. Hoy día los escritores han perdido la aureola casi mítica que los distanciaba del público y los hacía inaccesibles. Aún cuando todavía se les considera unas especies de profetas y sabios, han dejado de ser "los maestros", los guías espirituales de las naciones hispanoamericanas como lo fueron los poetas-ensayistas y narradores-ensayistas (y viceversa) del pasado: Martí, Hostos, Rodó, Alfonso Reyes, Vasconcelos y otros. La popularidad de los escritores contemporáneos, tan similar a la de las estrellas de cine, ha sido un factor importante en la destrucción de su imagen como habitante de la torre de marfil. El público y los medios de comunicación los asedia, fotografía y reclama sus autógrafos y opiniones. La conversación, el diálogo, la entrevista, suplen esta necesidad contemporánea de enterarse de la vida, milagros e ideas de un autor. Mediante la intervención explícita de un interlocutor que expresa -como intermediario- las preocupaciones de la gran masa de lectores, el escritor reacciona a sus preguntas manifestando en forma breve, concisa, fragmentada e

improvisada una diversidad de temas. Estos géneros, permiten obtener una síntesis de la opinión de un autor.

El ensayo se ha reservado, pues, para la reflexión seria, meditada (no improvisada), estructurada y profunda y sobre algún problema, acontecimiento o fenómeno cultural. En la medida en que los ensayistas han sido reclutados por el periodismo, la función del ensayo ha cambiado. Aquella reflexión exige un carácter inmediato, actual, presentista y un discurso menos intuitivo, más objetivo y crítico. El ensayista moderno no escribe para fundar nacionalidades; escribe para inquietar, para llamar la atención y fomentar una actitud vigilante frente a los poderes e ideologías que dominan nuestras sociedades. Su discurso, pues, ha dejado de tener el tono sentencioso, moralizante, apocalíptico y nacionalista de los grandes maestros del pasado. El ensayo trata problemas concretos y específicos con una mirada hacia el presente más que al futuro. Los ensayistas se han convertido, entonces, en nuevos teorizadores e intérpretes de la cultura. O para decirlo en palabras de Rama (1979) en "grandes mediadores entre su público literario y la problemática global de la época" (p. 41).

Otro de los problemas que plantea el relativo desplazamiento del ensayo es la ausencia de un corpus teórico desde el cual el crítico pueda estudiar su especificidad. En el pasado ⁽³⁾ encontramos algunos intentos de definición pero las posiciones son tan imprecisas como subjetivas, ⁽⁴⁾ rasgo este último que se le atribuye al propio ensayo. Pueden señalarse, sin embargo, algunos rasgos comunes a todas las definiciones: "género híbrido" (Vitier, Mead), "fronterizo" (Nuñez), "proteico" (Victoria, Skirius); género de reflexión (Nuñez) de expresión de ideas (Vitier, Mead, de Amarrilla, Earle, Champigny): la selección del tema es subjetiva -expresa una visión personal del autor- y parcial pues no agota el tema (Vitier, de Amarrilla, Mead, Nuñez, Shakespeare); Su intención es la de persuadir al lector (Earle) o la de interpretar un problema con libertad (Nuñez). Todas las definiciones coinciden en un dato, el ensayo es siempre de naturaleza expositiva aún cuando

intervengan la descripción, la narración o la argumentación. La exposición se organiza lógicamente en función del desarrollo analítico -conceptual y su tono es conversacional. Es muy claro que este acercamiento no satisface al crítico contemporáneo pues no constituye una herramienta eficaz para el análisis. Por otro lado es evidente que la misma crítica y los teóricos de la literatura han rehuido el examen de este tipo de discurso. Intentemos, pues, establecer algunos de sus rasgos partiendo o rescatando aquél que se ha señalado como el común a todas las definiciones: el discurso expositivo.

Este intento de definición nos servirá de apoyo metodológico y permitirá descubrir con mayor justicia el puesto que ocupa el discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez en la historia de su escritura. Es decir, recuperarlo del olvido y de la desestimación en que, por causas arriba mencionadas, se había mantenido.

INTENTO DE DEFINICION EL DISCURSO EXPOSITIVO

La ausencia de un corpus teórico sistemático y coherente sobre el discurso expositivo -rasgo caracterizador del ensayo- nos ha obligado a recurrir a diversas fuentes entre las que se destacan: Austin (1962), Perelman (1963), Toulmin (1969), Vignaux (1971, 1973, 1976), Longacre (1977), Pratt (1977), Sandell (1977) y Van Dijk (1980). Nuestra definición carece, por lo tanto, de originalidad; sólo nos hemos limitado a hacer una síntesis de los planteamientos que puedan funcionar como definición y como metodología para el análisis.

El discurso expositivo expresa opiniones, actitudes, acontecimientos, estado de cosas con referencia a lo concreto, representados como realidad discursiva. De manera que siempre opera sobre otros discursos existentes que se convierten en el objeto o tema de la

exposición. La selección del material se toma de la realidad concreta que sirve como referencia pero esa realidad se estructura en una situación de discurso y no en una situación real aunque se la presente como tal. Es decir, la realidad se reproduce como re-presentación; como un proceso en el que se reelabora críticamente los discursos existentes transformándolos en un nuevo discurso. En el nuevo discurso la representación se manifiesta en la posición ideológica del locutor/autor, cuyo propósito es explicar, informar, analizar, interpretar o aclarar alguna idea, opinión o concepto ante un público.

La presencia de los tres elementos, locutor/autor, texto/mensaje, público/lector u oyente, constitutivos del acto de comunicación verbal de manera más o menos explícita en el discurso expositivo, permite comprender por qué el ensayo es de los géneros, el más cercano al acto de habla común. Podríamos decir, entonces, que el discurso expositivo que caracteriza el género ensayo, es un tipo de discurso literario que establece relaciones entre sus componentes semejantes a las descritas por Austin en su teoría de los actos de habla. Siguiendo a este filósofo del lenguaje diríamos que en el ensayo el locutor/autor -marcado en el texto ya sea de manera directa o indirecta- realiza un acto de habla literario. Es decir, produce un enunciado/texto reconocible dentro del sistema (acto locutorio) que pertenece a un cierto tipo de discurso (acto ilocutorio) con el deseo o la intención de producir un efecto en el público (acto perlocutorio).

El discurso que nos interesa caería dentro de la categoría ilocutoria de los "expositivos" que según Austin (1962) se utilizan "en actos de exposición que envuelven la explicación de puntos de vista, manejo de argumentos y esclarecimiento de imágenes y referencias" (p. 160). Como puede notarse los rasgos de este tipo de acto de habla resultan en cierta manera indefinidos y maleables. (5) Por esta razón puede contaminarse por otras categorías (6) y asimilar otras superestructuras (Van Dijk, 1980). En este sentido es que puede afirmarse que el ensayo es "una de las formas más proteicas de la literatura" (Skirius (1981), p.9).

Dependiendo, entonces, de la categoría que se fusione con la expositiva se determinará la intención o propósito (perlocutivo) del discurso. Por ejemplo, en el discurso expositivo de crítica literaria en el que se reseña anticipadamente una obra de teatro y se la recomienda al público, la categoría dominante sería la de los ejercivos (exercitives) mediante la cual el locutor recomienda, aconseja, incita o estimula al público a asistir a la obra. Ahora bien, en el caso en que se utilizaren las superestructuras, la categoría dominante será siempre expositiva puesto que la intención será la de convencer, informar o lograr que el público tome una posición o reflexione sobre el objeto expuesto. Por ejemplo, cuando se utiliza la superestructura narrativa, como en el ensayo de Nemesio Canales La seriedad de mi tío, intervienen sus rasgos pertinentes (personajes, tiempo, lugar de acción, etc.) pero ellos operan en función de la exposición de las ideas con los fines antes expresados.

ahora

Hasta ^{ahora} hemos observado que el discurso expositivo posee un fuerte matiz persuasivo pues va encaminado a convencer al "otro" de la validez del asunto expuesto. En este sentido el locutor/autor, al seleccionar el objeto de su elocución, toma como punto de referencia al público/lector. De las relaciones entre los interlocutores hablaremos más adelante. Examinemos ahora las estrategias de que dispone el locutor para lograr el objetivo de su discurso. La estrategia fundamental es de carácter sintagmático. El orden y la disposición de las partes marca o enfatiza los puntos focales o ideas claves en el proceso de su exposición. La coherencia del texto se logra, pues, mediante el desarrollo lógico-conceptual del objeto seleccionado como macroestructura ⁽⁷⁾ del discurso. La información se organiza en categorías funcionales que apoyan el desarrollo lógico-conceptual: introducción, categorías intermedias, conclusión. La introducción tiene como fin presentar brevemente el objeto o tema del discurso; y entusiasmar al público a continuar con la lectura. Las categorías intermedias constituyen el cuerpo del discurso. En ellas se organiza y desarrolla el

tema; y se introducen otros que puedan servirle de apoyo. La conclusión contiene el/los enunciados culminantes de la exposición como táctica final para lograr la adhesión del público. Incluye, además, un resumen de lo expuesto y el cierre del discurso. Este esquema organizativo sufre algunas modificaciones cuando el locutor escoge otras estrategias, como la utilización de superestructuras, para lograr su propósito. Por ejemplo, en la superestructura narrativa intervienen las categorías que rigen en la trama; pero esencialmente conserva la estructura tripartita que caracteriza al ensayo. Cuando la superestructura es la argumentativa se utiliza una organización binaria de premisas y conclusiones. En este caso se sigue un estricto orden lógico como el trazado en la antigua retórica. Este orden o dispositio constituye una de las estrategias fundamentales de la persuasión.

Otro de los elementos que funciona como estrategia en el discurso expositivo y al mismo tiempo constituye uno de sus hilos de cohesión es la presencia directa o referida del locutor y las alusiones al público/receptor. La estrecha relación entre los interlocutores marcada en el discurso por diversas formas -delficos, definición expresa de la posición del locutor en el conjunto social y por implicación, la del destinatario, definición del rol dentro del discurso, especialmente del locutor, como mero observador o como parte integral del asunto planteado, etc.- expresa el carácter teatral y dramático del discurso expositivo. El ensayo funciona como un espacio tridimensional -locutor/texto/público- en el que la espectacularidad se funda en el carácter dialógico del discurso. El diálogo se desarrolla de manera progresiva y tensa hacia un punto culminante en el que el locutor despliega su argumento decisivo para convencer al "otro" de la exactitud o veracidad de su razonamiento. Las estrategias discursivas están encaminadas, por lo tanto, a lograr la simpatía y adhesión del lector.

Pero además, la relación entre los interlocutores en el ensayo manifiesta un rasgo específico del género: la relación social entre el autor y el locutor y la posición que

ocupan cada uno en el conjunto social expresado explícitamente como punto de referencia. Es decir, fuera de los límites de lo imaginario como en otros discursos. El discurso expositivo exige como condición para que el acto de habla literario se realice en circunstancias apropiadas (*felicitous conditions*) que el locutor sea una persona de prestigio en la comunidad. En otras palabras, con autoridad y poder. De lo contrario, el público ya sea una nación, un grupo o un individuo, no será receptivo a la intención (perlocutoria) del discurso.

Un último rasgo queda por destacar. El discurso expositivo se caracteriza ante todo por su función metalingüística.⁽⁹⁾ Al principio habíamos dicho que el discurso expositivo habla de otros discursos y los esquematiza y transforma. Pero también examina su propio discurso. Es meta-discurso no sólo en cuanto atrae la atención del público sobre otros textos, sino en cuanto fija su atención sobre la propia realidad discursiva. Esta relación directa del texto con el texto aparece marcada por indicadores como los siguientes: hablaré del tema tal, escuchen, repito, presten atención, analizaré, discutiré o escribo en puertorriqueño cuando digo.... Estos recordatorios son otro aspecto de la teatralidad del discurso expositivo: la puesta en escena de la palabra misma.

En resumen: el discurso expositivo constituye un acto de habla literario producido por un sujeto, marcado directa o indirectamente en la enunciación, que ejecuta un cierto tipo de acto ilocutorio (analiza, describe, aconseja, recomienda, informa, afirma, interpreta, argumenta, se opone, toma posición, etc.) con el fin de entablar un diálogo con un público, individualizado o no, a quien va dirigido el discurso y sobre el cual se quiere lograr un efecto (que dude, reflexione, tome una posición, actúe, etc.). El discurso expositivo trata, en términos generales, de la Cultura abordada desde la perspectiva del locutor y

presentada al público en una situación de discurso como re-presentación de un referente exterior concreto y real. En este sentido, se destaca su carácter metadiscursivo pues examina e interpreta otros discursos (de la cultura) y evalúa el suyo propio. El objeto de la exposición se organiza en una estructura lógico-conceptual encaminada a entablar el diálogo y a lograr la adhesión del público. Este aspecto, como también el meta-discursivo manifiestan su carácter teatral. La relación entre el locutor y el público mediante el discurso convierten el texto en una mesa de negociación. El discurso expositivo es, pues, un discurso de poder porque intenta estabilizar un punto de vista hasta entonces particular.

EL CONTEXTO LITERARIO EL DISCURSO EXPOSITIVO EN EL SISTEMA LITERARIO PUERTORRIQUEÑO

En Puerto Rico, como en Hispanoamérica el discurso expositivo ha tenido un importante papel en el sistema literario. El ensayo ha sido un medio adecuado para exponer y propagar programas y proyectos culturales, y un instrumento al servicio de la patria. Pero en Puerto Rico a la zaga de las luchas libertarias, el ensayo ha servido para descubrir esa patria, nombrarla y definirla. La defensa de la nacionalidad frente a la persistente situación colonial ha determinado en gran medida el contenido de la literatura puertorriqueña. El discurso expositivo ha tenido pues, un carácter defensivo y monotemático. Por esta razón el ensayo constituye una de las fuentes principales para el estudio de las ideas sobre la identidad y la cultura.

El ensayo puertorriqueño del siglo XIX mantiene estrechos vínculos con el discurso hispanoamericano de los fundadores de nacionalidad. Lo que lo define fundamentalmente es su compromiso político-social y la preocupación por la cultura. Estos rasgos pueden encontrarse en los principales ensayistas del siglo XIX desde Manuel Alonso, Alejandro Tapia

hasta Eugenio María de Hostos.

Con la invasión norteamericana en 1898 y la transformación de Puerto Rico en territorio de los Estados Unidos, se agudiza el carácter defensivo del discurso expositivo. La defensa de la nacionalidad conserva rasgos heredados del discurso del siglo XIX pero adquiere otro matiz: la lucha entre dos culturas distintas. Los modernistas agrupados en la Revista de las Antillas siguieron la tradición hostosiana de una patria antillana, pero mantuvieron al jíbaro como figura prototípica de la cultura puertorriqueña, aunque lo convirtieron en un ser incrédulo y desconfiado ante el invasor. En este período se intensifica la producción expositiva vinculada al periodismo. Una de las figuras destacadas del momento es Nemesio Canales que cultiva un discurso expositivo serio en su revista Idearium y un discurso humorístico en su columna periodística Paliques. Este segundo tipo de discurso se acerca a la realidad nacional por medio de una vía que muy pocos han aprovechado en Puerto Rico. El humor, la sátira, la ironía son los rasgos fundamentales de estos textos en los que Canales se burla de la realidad socio-política invitando a una risa reflexiva.

La generación del '30, la primera generación de intelectuales formada bajo el nuevo régimen, se impone como tarea la revisión total de la cultura y la necesidad de proponer proyectos para su defensa. A pesar de que, como señalamos anteriormente, el discurso de Pedreira opera como discurso dominante, se producen discursos divergentes dentro de la misma generación como el de Tomás Blanco y Luis Palés Matos. El vehículo de expresión literaria más importante fue el ensayo. Era la forma que mejor se adaptaba a las intenciones de la generación. Se cultiva un discurso expositivo de interpretación en el que la intención es lograr que el público reflexione o tome una posición ante lo expuesto; también se cultiva un discurso de investigación histórica y de crítica literaria. En cierta medida, el ensayo de esta generación se convirtió en paradigma dentro del sistema literario puertorriqueño.

Después de este periodo de rica producción ensayística hay una etapa de receso. Los escritores de la siguiente generación, la del '40 para unos o la de la segunda guerra para otros, se dedican fundamentalmente a la narrativa. Es René Marqués quien continúa la tradición ensayística de la generación anterior y asume algunos de sus postulados ideológicos. Posteriormente, ya en la década del '70, otro miembro de la generación, José Luis González, se interesará en el discurso expositivo pero desde una perspectiva radicalmente distinta a la de los ensayistas anteriores. Un escritor poco estudiado de esta generación, César Andreu Iglesias, toma otro camino. Andreu Iglesias recoge la bandera del humorismo que había utilizado Nemesio Canales a principios de siglo. En su columna periodística Cosas de aquí el discurso expositivo se transforma en un arma para la caricatura y la sátira, para el humor y la ironía. Andreu rechaza el pesimismo de Pedreira y Marqués al abordar la realidad puertorriqueña. Percibe que en un contexto colonial la realidad se transforma y distorsiona. Por ello el medio más eficaz de enfrentarla es el humor. Andreu analiza la complejidad del sistema colonial, no sólo el papel de la metrópoli sino de las clases dominantes y de las ideologías. Especialmente mordaz es su examen de la pequeña burguesía personificada en la familia The Rodríguez o del puertorriqueño asimilado en la figura de Salustiano Woodrow Rivers. Andreu se convertirá, pues, en el maestro ⁽¹⁰⁾ de dos escritores más jóvenes: Eddie López, quien escribía en inglés para el periódico The San Juan Star y Luis Rafael Sánchez en sus "Escrito en puertorriqueño" publicados en Claridad.

La nueva generación de ensayistas no siguió la vía humorística. En términos generales, volvió a plantearse "el problema de Puerto Rico" en forma seria. Su discurso estaba influido por los nuevos acontecimientos (la Revolución Cubana, la descolonización de los países africanos) que despertaron un interés por las ciencias sociales. La generación del '60 impulsó una revisión de la ideología de las generaciones anteriores pero su

discurso no tenía una intención estético-literaria. De este momento son los textos Hacia una visión positiva del puertorriqueño de Juan Angel Silén y Puerto Rico: una visión histórico-social de Manuel Maldonado Denis. La revista más importante, en este sentido, fue La Escalera; ella estableció el enlace con la siguiente generación.

Luis Rafael Sánchez es el escritor de transición entre esta generación y la próxima, que se acerca al ensayo como un género de creación. En realidad, es el único escritor en esta época para quien el discurso expositivo es un instrumento literario.

A principios de la década del '70 se funda CEREP (Centro de estudios de la realidad puertorriqueña) que reúne a un grupo de investigadores de diversos campos del saber. Los nuevos ensayistas no son creadores, se trata de historiadores, científicos sociales y críticos literarios. De este grupo el ensayista vinculado al campo de la literatura es Arcadio Díaz Quiñones. Curiosamente los creadores que se dedican al ensayo durante estos años son en su mayoría mujeres: Rosario Ferré, Vanessa Droz, Aurea Sotomayor. También se destaca el narrador Edgardo Rodríguez Juliá.

El ensayo de los últimos años se caracteriza, pues, por la revisión crítica de la realidad puertorriqueña; especialmente de los valores y mitos culturales, que operan como mensajes ideológicos en el contexto puertorriqueño. La intención del discurso expositivo ha sido la de incitar al lector a acercarse reflexivamente y a dudar del mundo "ordenado" que le rodea. En este sentido, los textos de José Luis González, Conversación con José Luis González (1976) y El país de cuatro pisos (1980) han sido dos de los textos más polémicos en la historia contemporánea de la literatura puertorriqueña.

En el sistema literario puertorriqueño el ensayo ha conservado su papel como vehículo de reflexión y de examen de la cultura. Pero como puede notarse, los creadores pierden terreno como intérpretes y teorizadores de la cultura y el discurso expositivo, a su vez, ha sido cambiado en su función como obra de arte verbal.

EL DISCURSO EXPOSITIVO DE LUIS RAFAEL SANCHEZ

ETAPAS DE PRODUCCION

La historia de la escritura expositiva de Luis Rafael Sánchez describe un desarrollo continuo y un "incesante aprendizaje" ⁽¹¹⁾ similar al que se opera en la narrativa. Los primeros textos marcan el camino de la iniciación y la serie "Escrito en puertorriqueño", centro de su obra ensayística, el punto de ruptura con el sistema literario dominante y con el suyo propio, para expresar una escritura madura y distinta. El desarrollo de su discurso expositivo parece estar íntimamente ligado a la actividad personal del escritor. Entre 1957 y 1960, por ejemplo, período en que Sánchez es estudiante de arte dramático, los ensayos giran, en su mayoría, en torno al teatro. En 1959 viaja a los Estados Unidos y toma cursos, en la Universidad de Columbia, de dramaturgia y técnica del cuento (curiosa coincidencia con la biografía de René Marqués). La estancia en Nueva York es fundamental. No sólo entra en contacto con la literatura contemporánea norteamericana, hecho que se manifiesta en sus ensayos sobre James Baldwin y Edward Albee; sino que tiene la experiencia de la vida de los puertorriqueños en Nueva York. Esta salida le permite mirar con distancia el país y confrontarse con la otra cara de la "operación manos a la obra": el mundo del compatriota transferrado por razones económicas. Aunque éste no es un tema que aparezca explícitamente en su obra es evidente que opera subrepticamente. A su regreso de Estados Unidos se incorpora a la cátedra universitaria de literatura. Esta nueva actividad lo pone en contacto con la literatura como parte del sistema académico. En algunos de sus ensayos de esta época interpreta textos literarios que pertenecen a ese sistema académico. ⁽¹⁵⁾ Al mismo tiempo su actividad de escritor profesional va pasando a un primer

plano. En 1972 cuando inicia la serie "Escrito en puertorriqueño" se encuentra en plena actividad creadora. Es el período de elaboración de su primera novela y el encuentro con una voz propia. La estrecha relación entre vida y obra se manifiesta, pues, en un proceso de ampliación de intereses literarios y extra-literarios que indudablemente influye en el contenido de su discurso expositivo y que definitivamente lo coloca como uno de los intérpretes de la cultura puertorriqueña.

La historia del discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez puede dividirse hasta el momento, en cuatro períodos: 1957-1960; 1961-1967; 1970-1971, y 1972-1981. Aunque podrían considerarse en realidad como tres momentos ya que el de 1970-1971 constituye un breve período de transición.

PRIMERA ETAPA 1957-1960

- La primera etapa de la producción expositiva de Luis Rafael Sánchez está compuesta por diez textos. De ellos, siete son reseñas de obras teatrales ("Juan Bobo" ballet puertorriqueño" (1957) ¹³, "En busca de un motivo: La espera" (1959), "Ronda de juegos" (1959), "Rafael Cruz Emeric habla de la escenografía de De tanto caminar" (1960), "De tanto caminar. El último de hoy" (1960), "Cristal roto en el tiempo. Primera obra de Myrna Casas" (1960) y "Creación, persona, existencia. Areyto pesaroso" (1960) y el resto de asunto vario. ("De viaje. Hugo Margenat" (1957), "Diario de una ciudad" (1958) y "Pequeño concierto del paisaje" (1960). Estos primeros trabajos están cargados de entusiasmo juvenil y su escritura es todavía insegura y vacilante. Más que de un crítico teatral se trata de un propagandista, de un promotor del teatro. Sus textos son una invitación a asistir a las obras que se representan en los festivales de teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

No examinan críticamente la puesta en escena sino que constituyen una reseña previa al estreno. Por esta razón la mayoría de los textos pertenece al tipo ilocutorio de los exercitívoss (exercitives) que aconsejan, urgen o recomiendan al lector realizar una acción determinada. El propósito es, pues, entusiasmar al público a asistir a la representación. Aún cuando los textos muestran un genuino interés por el desarrollo del teatro puertorriqueño no dejan de ser textos de compromiso amistoso y por lo tanto participan del tipo de discurso amable, condescendiente y nada valorativo que ha caracterizado a cierto tipo de crítica en el país. Con la publicación de estos trabajos, Sánchez comienza su colaboración como crítico literario en el periódico El Mundo; colaboración que continuará hasta 1967.

De los textos de la primera etapa nos interesa destacar aquéllos que muestran el proceso de búsqueda de una escritura propia; aún cuando ese proceso esté marcado por un mimetismo análogo al que se da en su narrativa y en su teatro. En algunos textos puede notarse cierta vacilación en el uso del lenguaje como se manifiesta en la utilización de la forma le,⁽¹⁴⁾ hipercorrecta y leísta, con relación al español de Puerto Rico. El uso del leísmo en una nación loísta manifiesta la influencia de una corriente hispanizante característica de algunos representantes del discurso cultural patriótico a quien Sánchez toma como modelos en esta etapa. Otro dato curioso es el discurso religioso que aparece en el texto en memoria del poeta Hugo Margenat.

"Los querubines abren las nubes que besan a Hugo en la frente. Son más blancas. ¡Están tan cerca de Dios! Sigue la ascensión. Empieza a oírse una música tenue... demasiado débil, lejana, cerca." (MPR, 11-IV -57, p. 7)

Ni esta retórica cursi, ni la posición religiosa expresada en el texto volverá a aparecer en la obra de Sánchez. Posteriormente el tema religioso recibirá un tratamiento crítico y paródico en el texto dramático O casi el alma (1964). El aspecto interesante del texto sobre Hugo Margenat es la incorporación de los títulos de la obra del poeta dentro del

(15)
 discurso. En este caso el texto extranjero conserva su identidad mediante una diferenciación tipográfica que constituye la marca entre un texto y otro. El procedimiento de intertextualidad, tan característico de la escritura posterior de Sánchez, aparece aquí por primera vez.

En "Diario de una ciudad" (1958) y en "Pequeño concierto del paisaje" (1960) hay un marcado lirismo. En ambos textos parece haber influencia de la escritura de Tomás Blanco y Margot Arce, miembros de la generación del '30. En "Diario de una ciudad" utiliza la superestructura narrativa (tiempo, acción, lugar, personajes) para exponer esta pequeña historia del caos y la prisa de la vida urbana capitalina. El mundo de la ciudad se manifiesta en la actividad diaria descrita por un narrador en tercera persona que recorre las distintas clases sociales y aún los subgrupos que las componen y se integran al ritmo cotidiano. Junto a las clases sociales aparece un mosaico de hablas que se expresan a través del diálogo. Esta utilización del diálogo y de enunciados breves que describen el lugar y el

(16)
 tiempo como acotaciones de un libreto dramático señala la poderosa influencia del teatro en la escritura de Sánchez. La diversa actividad cotidiana y el conglomerado de gentes se estructuran de manera coherente por medio de la repetición y la rutina, organización de la cual no está ausente la teatralidad.

El segundo texto, "Pequeño concierto del paisaje" recoge la vida apacible de los pueblos de la isla en contraste con la prisa urbana del texto anterior. Esta oposición entre ambos textos indica influencia del discurso cultural patriótico, en el que la nostalgia de un mundo idílico es el rasgo ideológico pertinente.

"Humacao es un regreso de cacique y un beso de tierra dado por el mar cuando se deseaba marino mercante. Más aún, es alfombra blanca que pare ríos enanos, tan prqueñísimos que sólo tienen una gota. El paisaje es una disonancia de colores,

caprichosamente alterados, diríase que vivos, en fin, ampliados al punto de crear una calidad de sugerencia maravillosa." (MPR, 27-II-1960, p. 39).

El sentimiento de simpatía hacia el paisaje está acentuado por el carácter autobiográfico del texto. El locutor en primera persona describe y rememora la vida en su pueblo natal. Este concierto dividido temporalmente en allegro, andante y vivace, es un canto de júbilo al "beatus ille" que construye una memoria positiva del pasado. Un pasado organizado por las costumbres y las formas.

Me cuentan que mami, presumida adobada, se ponía el dominguero de cintas y lazos y se iba a la plaza a la ronda nocturna embracetada con Papi y Sara Vázquez, María y Adelina Sánchez (las dos últimas se avinieron a ser mis tías). Mi padre que ya apuntaba bozo, hacía monadas y la piropaba insistentemente hasta que ella acabó por colgarse de su brazo y acompañarle al altar." (Ibid)

La visión del pasado como conjunto ordenado por la mirada nostálgica y mimética del discurso cultural patriótico comienza a quebrarse tan pronto Sánchez se lanza a explorar nuevos caminos para la interpretación de la realidad. Uno de esos caminos es el humor. Por último, hay que destacar la presencia del texto tum de la sangre en las venas que pasará como elemento intertextual al cuento "Aleluya negra" de 1961.

El texto más importante de esta etapa es "En busca de un motivo: La espera" (1959) porque en él expone el proceso de creación de su primera obra teatral y se presenta ante el público como escritor. El locutor asume su nuevo rol dentro de la comunidad y transforma su texto en una poética en la que señala las transformaciones que sufre el texto original -el cuento "La espera"- al metamorfosearse en texto dramático. En última instancia, el ensayo expresa explícitamente el inicio de un procedimiento característico de su escritura: la autointertextualidad. Al explicar la macroestructura de "La espera" ofrece al público ciertas pautas para la interpretación de la obra y al mismo tiempo lo invita a asistir a la

puesta en escena. Esta explicación de la macroestructura y de los símbolos, permite descubrir los modelos literarios implícitos: el teatro surrealista de Lorca y el existencialismo.

A cada personaje se le escapa el tiempo que vive y pierde lo mejor de su vida. Unos se agarran al pasado y viven en un ayer lleno de recuerdos apolillados convertida su vida en poesía vieja; otros viven el hoy tan inmediato y preciso; que pierden el sentido de la fe y esperanza y los otros viven pendiente al minuto próximo, al instante que nunca llega. (MPR, 23-II-1959, p. 21).

El discurso expositivo se constituye, pues, como metadiscurso. El locutor se vierte sobre su propio discurso al mismo tiempo que se transforma en crítico de su propia escritura. "En busca de un motivo" se vincula a la tradición de textos en la que los escritores hacen autocrítica. El carácter metadiscursivo manifiesto en este texto, se convertirá en uno de los rasgos importantes de textos posteriores.

SEGUNDA ETAPA 1961-1967

Los textos de la segunda etapa se diferencian en el lenguaje y en el tono de los textos del primer período. Hemos señalado que los textos de la primera etapa se ocupan de literatura puertorriqueña y pertenecen a un tipo de crítica comprometida, laudatoria y, en general, poco objetiva. La nueva etapa se caracteriza por la diversificación de los intereses literarios del ensayista y el abandono de la casi-preferencia exclusiva por el teatro. Al mismo tiempo, el acercamiento a los textos es más crítico y objetivo aunque el discurso expositivo sigue estando matizado por el tipo ilocutorio de los ejercicios (exercitives). El locutor recomienda, aconseja una lectura o la asistencia a una obra de teatro o interpreta un texto con el propósito de que el público/lector ejecute la acción recomendada.

El primer trabajo de este período es la reseña de un film de Fellini ("Cine de nuestro

tiempo: La dulce vita" MPR, 14-VIII-1961, p. 22). Sánchez ofrece su interpretación desde una perspectiva existencialista, enfatizando el aspecto ontológico de la película

"el problema del hombre y el signo aparece en esta epopeya cinematográfica en su esplendor y horror."

desplazando a un segundo plano la crítica social

en La dulce vita el grupo social no cuenta. No hay problema de sistema o de partido... lo que sí hay es desmoronamiento de valores

Sin embargo, más adelante en su obra el manejo del contenido social al estilo fellinesco cobrará mayor importancia, especialmente en el examen de las clases dominantes. Otros dos elementos del film parecen haber influido en la composición de sus obras dramáticas O casi el alma (1964) y La pasión según Antígona Pérez (1968), éstos son la construcción de un falso milagro (la aparición de la virgen) y el poder de la prensa cuya capacidad de transformar la realidad y distorsionarla es tema fundamental en la segunda obra citada. La dulce vita también funciona como modelo intertextual de una de las escenas de La guaracha del Macho Camacho (1976)

evóquese la escena final de La dulce vita en la que Mastroianni está sordo al llamado de la púber trenzada, separados por un cuerpo de agua, en medio de una aurora confesadora de desamparos (GMC, p.98)

Ya hemos insinuado anteriormente que el cine de Federico Fellini es una de las influencias importantes en la escritura de Sánchez, no es extraño, pues, que el único texto dedicado al cine en toda su obra sea precisamente una reseña de un film del famoso director italiano.

(17)

De los doce textos que componen esta etapa otro de los significativos es el comentario sobre el ensayo de James Baldwin, The fire next time (MPR, 1-VII-1963, p.31).

Le interesa a Sánchez el examen que Baldwin hace de la situación del negro en la sociedad estadounidense; sobre todo las contradicciones entre la proclamada ideología de los derechos humanos y el prejuicio racial. La invitación a la lectura del texto de Baldwin tiene una doble intención: incitar a la reflexión sobre el prejuicio racial (oculto y negado en Puerto Rico) y estimular una reflexión crítica sobre el sentido de la democracia norteamericana tan admirada y mitificada por los puertorriqueños. El entusiasmo del locutor por el texto del norteamericano marca el inicio de un proceso de cambio ideológico que se expresa posteriormente en su cuento "¡Jum!" (1966) y en el ensayo de la serie "Escrito en puertorriqueño", "La gente de color: cariños y prejuicios" (1972). También se manifiesta un cambio en su escritura. El ensayo sobre Baldwin muestra una tendencia a construir un discurso más barroco de enunciados extensos, donde la repetición, la enumeración y el paralelismo ya se anuncian como rasgos que predominarán en su escritura posterior.

La primera (carta) es la más leve. Es también la más íntima, pretende llegar al corazón de su sobrino de quince años, pretende señalarle en este momento crucial en el que el niño se hace hombre lo que significa ser negro en los Estados Unidos, lo que significa vivir, crecer y morir en un lugar donde la piel marca la frontera, lo que significa tomar conciencia de sí mismo en ese mundo opresor cuyos servicios sanitarios distinguen pomposamente: donde los museos abren sus puertas siete días reservados para los blancos y uno sólo para los negros que aún tengan ánimo de solazarse en la contemplación de un cuadro, donde un estudiante negro ansioso de crecer intelectualmente se expone a morir bajo el estallido de alguna bomba que coloque algunos de esos fanáticos aberrados que como el gobernador George Wallace están dispuestos a matar o a dejarse matar antes que permitir que un "maldito negro" pise los umbrales de su vulgar universidad.
(MPR, 1-VII-1963, p. 31).

La identificación del locutor con el texto, su implícita ira, manifiesta su toma de conciencia como intelectual mulato que también ha sido objeto del prejuicio racial. Diríamos que esta aceptación de la propia identidad y el rechazo de la injusta sociedad racista le permite a Sánchez liberarse de unos esquemas literarios que exaltan los valores

y las imágenes de la sociedad blanca, esquemas literarios que están presentes en el mimetismo de sus textos primerizos. La reseña del libro de Baldwin es, en este sentido, importante; constituye una clave en el proceso de transformación ideológica de la escritura de Luis Rafael Sánchez.

(18)

En 1964, Sánchez publica en la revista Asomante la única crítica que recibió el libro de cuentos de Emilio S. Belaval, Cuentos de la plaza fuerte en el momento de su aparición. El texto muestra claramente su interés por la narrativa de Belaval; sobre todo destaca el tratamiento humorístico del material, la presencia de una atmósfera mágica y, a veces, esperpéntica, la utilización de la elipsis y el circulonquio, etc. elementos de construcción que interesarán a Sánchez. La reseña destaca un hecho: el re-descubrimiento de Belaval como un modelo alternativo frente a la literatura dominante. El locutor se identifica, precisamente con aquéllos cuentos en los que la distorsión grotesca de la realidad está más elaborada

El "Esperpento" y la "Conseja"... para mi gusto son los mejores del libro. (Asomante, Julio-Septiembre, 1964, XX: 3, p. 106)

es este el rasgo que llama su atención. El humor desarticula, descompone, reduce la realidad a sus elementos más absurdos, al mismo tiempo que tipifica situaciones y personajes puesto que los esquemas, los "scripts" que rigen la conducta se hacen más evidentes. Las coincidencias entre la poética de Belaval y la de Sánchez de En cuerpo de camisa (1966) y de La guaracha del Macho Camacho (1946) ya se anuncia en este ensayo y se reitera posteriormente en su tesis doctoral.

Un último texto de este período nos interesa destacar: "Camafeo violento" (1965). A diferencia de los demás, "Camafeo violento" utiliza la superestructura narrativa como elemento fundamental de la exposición. Aquí Sánchez intenta tallar verbalmente el

retrato de siete personajes femeninos de la literatura española (Celestina, Teresa Panza, Oriana, Dorotea, Aldanza, Melibea y Dulcinea) para construir un relieve colectivo. Pero este camafeo es violento porque la talla es "falsa", puesto que está realizada fuera de su natural estado. Los personajes han sido reconstruidos ficticiamente en un contexto distinto al suyo y, sobre todo, desde una perspectiva personal y contemporánea que los imagina como presencia viva y concreta.

aquella Celestina ruin, me parece verla, llenándose la boca con la honra de la picota (MPR, 13-11-1965, p.34).

A esta revitalización de los personajes contribuye la relación directa que el locutor establece con el texto y el público

Sancho no entiende esos celos. Pero nosotros sí. A la pobre Teresa que es mujer alerta y de grandes entendimientos no le puede parecer ni bien ni normal esta andada de su marido. (Ibid)

y la utilización del presente de indicativo como estrategia que actualiza la acción

Dorotea cierra su carpeta, se arregla al traje sastre, mira el reloj y como marca las cinco, sale al pasillo a esperar el ascensor (Ibid)

En el tránsito del sistema original al nuevo texto, los personajes adquieren nuevos significados. Van perdiendo su valor como héroes novelescos o dramáticos -para insertarse en la cotidianidad contemporánea; es decir, en la concepción particular del locutor y del lector a quien el texto se dirige. La intertextualidad despoja, pues, a los personajes de su prestigio literario institucionalizado para otorgarles una nueva posición: su contemporaneidad. Esta apropiación de los personajes constituye la principal estrategia persuasiva de la exposición; ya que el locutor logra convencernos de la actualidad de la literatura y de las relaciones entre la realidad y la ficción. El discurso expositivo invita a la relectura de los textos originales, pero esa invitación propone una lectura crítica y distinta que permita construir una nueva imagen en la que se violenta la lectura propuesta por el discurso

académico institucional.

La segunda etapa en el desarrollo del discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez es una etapa importante pues marca el desarrollo de la "desilusión". Los textos indican nuevos intereses, transformaciones ideológicas, búsqueda de nuevos modelos y algunos cambios en la escritura. Al final de este periodo cesa su colaboración en el periódico El Mundo y también marcará un periodo de dos años de inactividad en la producción expositiva.

TERCERA ETAPA TRANSICION 1970-1971

La tercera etapa de producción expositiva está constituida por dos textos: "Andrés Lizárraga, Santa Juana de América" (Sin nombre, oct.-dic. 1970, 1:2, p.98-100) y "Un sedante colectivo" (La Hora, 15-IX-1971, p. 17). Más que una etapa claramente definida se trata de un periodo de transición en el que se manifiesta una actitud distinta ante el material expositivo y el lenguaje. La escritura se vuelve más coloquial

El clarinazo de la nueva novela hispanoamericana ejecutado por el clan de Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel Márquez y demás monstruos, logra entusiasmar porque ofrece una interpretación múltiple y continua del "Nosotros" americanos" (Sin nombre, 1970, 1:2, p. 99).

y la función metalingüística es más evidente, el propio texto se mira y se devora como una especie de logófago que se regocija en la palabra

esta Juana que el autor valora con el epíteto de Santa y la referencia magnífica al continente que la procrea es nada más que una campesina que se levanta en armas contra el imperio español. Esa impertinente frase adverbial "nada más", se transforma, por

efecto de la rebelión desgarrada de Juana, en una frase adverbial jubilosa: "nada menos". Juana es nada menos que una campesina que se levanta en armas contra el imperio español. (Ibid. Subrayados nuestros).

El autor, ahora como "director", más experimentado en el oficio tiene mayor conciencia de la espectacularidad del discurso expositivo. La puesta en escena de la palabra reúne en el espacio del texto al locutor, al lector y a la palabra misma como actores de un diálogo cultural.

El primer texto, publicado en la recién aparecida revista Sin nombre, es una reseña del texto dramático del argentino Andrés Lizárraga, Santa Juana de América. El trabajo interesa no sólo por la reflexión acerca de la situación del teatro en Hispanoamérica frente al éxito de la narrativa sino en la medida en que el texto de Lizárraga expresa unas tangencias con el drama de Sánchez, La pasión según Antígona Pérez (1968). Ambas obras, publicadas casi simultáneamente, manifiestan algunas coincidencias en el modo de ver la realidad americana. No es extraño entonces, que el dramaturgo antillano sienta afinidad con el argentino, cuya obra reseña con entusiasmo. Cuando Sánchez analiza la caracterización de Juana Azurduy más bien parece que describe a su personaje Antígona Pérez

la empresa de reivindicación la efectúa Juana con la naturalidad sana de quien vive la verdad. No existen en ella el delirio de fama ni la vocación heroica obsesiva (Ibid, p. 99).

En Antígona tampoco es la vocación heroica la que la lleva al sacrificio sino la determinación de su nombre trágico y el sentido del deber de la amistad que la enfrenta al dictador y la convierte en su antagonista. Las coincidencias entre ambos personajes se expresan además en la forma en que Sánchez interpreta sus actitudes frente a la vida. Compárese por ejemplo, su interpretación del personaje de Lizárraga

Juana vive su santidad día a día sin aguardar por la promesa de la eternidad, en función de una limpia negación personal (Ibid, p. 100).

con la acotación de la primera escena de su obra en la que señala que Antígona tiene una "manera de vivir su vida al día con la eternidad" y con el parlamento final de la escena del segundo acto en que la protagonista ofrece su vida ("negación personal") por la libertad: "Morir es dar amor, el más completo amor".

Pero, además de la caracterización, las obras parecen coincidir en el tono. De Lizárraga dice que

es un drama amargo aunque el desenlace insinúe el optimismo de los que no se rinden. (Ibid, p. 99)

mientras que en su obra el tono "optimista trágico" lo define el propio personaje: "traigo una historia para los que tienen fe" (19). Una última coincidencia puede señalarse: la utilización del distanciamiento crítico brechtiano en el manejo del material dramático

justo, cuando se llega al precipicio del llanto, se rompe el proceso emotivo que lo ha producido y se obliga al espectador a iniciar la anatomía del por qué. Analítico, racional, recalca el espectador en la injusticia... (Ibid)

La reseña crítica del texto de Lizárraga incita a la lectura de la obra y a descubrir el nuevo teatro hispanoamericano que: un teatro de búsqueda y una posibilidad interpretativa de esa múltiple realidad latinoamericana. La reseña intenta reivindicar un género literario que ha sido opacado por la tremenda atención que ha recibido la narrativa. Sin embargo, Lizárraga y otros tantos autores que Sánchez cita, manifiestan la presencia de un movimiento dramático simultáneo al de la nueva novela al cual el propio ensayista pertenece. La reseña crítica es al mismo tiempo una afirmación de pertenecer al nuevo teatro e, implícitamente, la expresión de una poética. El ensayista Sánchez se revela como dramaturgo precisamente en los silencios que expresan las coincidencias.

El otro texto de esta etapa, "Un sedante colectivo" marca el inicio de la producción

ensayística en sentido estricto. Es decir, este trabajo pertenece al discurso propiamente expositivo que expresa puntos de vista, interpreta, explica, argumenta, analiza, etc., y aclara referencias u otros discursos. Como en todo ensayo, el papel que asume el locutor es el de intérprete y teorizador. Por primera vez, en su labor de ensayista, Sánchez discute y analiza un aspecto de la problemática nacional. Es indudable que aspira a convertirse en uno de sus nuevos intérpretes. Esta aspiración surge de la desilusión con el discurso cultural patriótico que ya no satisface como instrumento de análisis. Sánchez intenta, pues, en este ensayo modernizar el lenguaje y despojar la imagen de la realidad puertorriqueña de la visión determinista y sicologista del discurso anterior. En su ensayo, trata de explicar la conducta de los puertorriqueños analizando un aspecto que la influye - la televisión - pero no la determina. Implícitamente Sánchez combate la idea del "aplatanamiento" y de la docilidad al desplazar el análisis hacia perspectivas sociológicas.

"Un sedante colectivo" apareció en el periódico La hora del Partido Independentista Puertorriqueño. El hecho de haber escogido este periódico como vehículo de transmisión del mensaje fija la posición política del autor dentro del contexto puertorriqueño. Por lo tanto, el análisis interpretativo de la realidad hay que situarlo dentro de un compromiso ideológico que permite y facilita la comprensión del texto. La selección del canal de transmisión, en cierta medida, define también al público lector. El público de La Hora es menos numeroso que el del periódico El Mundo donde colaboraba anteriormente Luis Rafael Sánchez, sin embargo, le interesa más este tipo de ensayo pues el compromiso político lo hace más receptivo a un texto de esta naturaleza. No es extraño, entonces, que Sánchez lo escoja como interlocutor. Por otro lado el texto propone un nuevo discurso interpretativo, distinto del discurso cultural patriótico al que está acostumbrado ese público. Se trata, entonces, no sólo de modernizar el lenguaje sino de lograr que el público participe de esa transformación.

El metafórico y llamativo título "Un sedante colectivo" sustituye simbólicamente el término comparado: televisión y resume la hipótesis fundamental del texto.

La televisión puertorriqueña se ha establecido como un sedante capaz de tranquilizar, abobar y adormecer el juicio y la inteligencia. (La Hora, 15-IX-1972, p. 17).

Utilizando la superestructura argumentativa desarrolla, entonces, argumentos diversos para probar y convencernos de la veracidad de su propuesta. El ensayo intenta ser un pequeño tratado "de los efectos de la televisión en la comunidad puertorriqueña" y para argumentar sobre los alcances de este medio de comunicación, Sánchez parte de un supuesto ideal: la televisión debe ser un instrumento de educación, distracción e información con carácter transformador en el desarrollo individual y colectivo. Pero precisamente porque la televisión se ha establecido al servicio de unos intereses desvirtúa los objetivos propuestos por el autor y se convierte, entonces, en un medio de control social y emisor de mensajes ideológicos. La televisión, en este sentido, intenta crear una actitud conformista y pasiva que pospone todo acercamiento crítico a la realidad, sobre todo induce a no pensar y tiende a uniformar el gusto del televidente. Para Sánchez la televisión es uno de los instrumentos más eficaces de los poderes dominantes, por eso las actitudes arriba mencionadas son efecto de la transmisión e interiorización de los mensajes ideológicos. El enunciado "televisión puertorriqueña" es ambiguo y al mismo tiempo irónico. Ambiguo si se interpreta como metonimia de la programación televisiva, e irónico si entendemos que los canales son empresas que responden a intereses no del todo nacionales y cuyas normas están regidas por la comisión federal (norteamericana) de comunicaciones. De manera que "televisión puertorriqueña" denuncia implícitamente la condición colonial de Puerto Rico y por tanto, define los poderes dominantes ^{como} responsables de la transmisión de los mensajes cuyos efectos analiza el ensayo. Se trata entonces de plantear una problemática

en la que las relaciones de poder invaden y afectan aún los espacios más íntimos. Quizas la preocupación mayor del ensayista sea la homogenización de la sociedad en una "multitud"⁽²⁰⁾ que absorbe e interioriza imágenes y mensajes; y la ausencia de un espíritu crítico que permite la perpetuación del sistema. De ahí que su argumento concluyente recoja ambas preocupaciones

La exposición consuetudinaria al televisor ha neutralizado la crítica de la multitud, ha borrado los matices de la individualidad y ha procreado el más curioso de los entusiasmos: el que se produce por la ingestión de una droga que provoca la sonrisa del esplendor idiota con que caracterizamos el estado de sopor; que se coagula en la carnosidad de los labios y no oculta un solo sentimiento; que no encamina al pensamiento.

La conclusión invita a la reflexión sobre los efectos de la televisión pero también intenta desplazar el pesimismo del discurso anterior mediante el análisis de las causas político-sociales que influyen en el comportamiento social y que nada tienen que ver con manifestaciones inherentes del "ser" puertorriqueño, y sí, mucho que ver con el poder.

Finalmente, habría que señalar que la propuesta de Sánchez en el ensayo es una exhortación al rescate de la televisión como instrumento de servicio público al mismo tiempo que implícitamente incita a la transformación del país en nación con identidad jurídica capaz de ejercer el control de su vida colectiva. En este sentido son simbólicos los cambios de posición de los interlocutores con respecto al contenido del texto. Al comienzo de la exposición el locutor y el lector aparecen integrados en la primera persona plural que participa como público televidente.

La ausencia de la valoración consecuente e incisiva... nos ha privado de la diversión honrada, ha permitido la irrupción en el hogar de una chabacanería gloriosa (subrayado nuestro)

pero a medida que se va desarrollando la argumentación esta primera persona plural se separa del texto y se transforma en un observador plural distanciado (a la manera de

Brecht) y crítico que se distingue de los "otros", es decir de los televidentes. El imperativo veamos establece la distancia, los "otros", se transforman en multitud.

Día a día, una multitud se congrega ante el televisor a devorar miles de imágenes y palabras.

Este paso de "televidentes a "multitud", lo observamos como parte del espectáculo o proceso de enajenación. El distanciamiento crítico nos libera de esta situación al asumir -autor y lectores- una actitud crítica frente al contenido del texto. Es el cambio de posicionalidad de los sujetos lo que inicia el proceso des-alienante y por lo tanto, en lenguaje de Fanon, la liberación. De esta manera, es que son simbólicos los cambios: asumir la distancia implica la construcción de la nacionalidad mientras que consumir los mensajes televisivos es acceder a la dominación. Es por ello que Sánchez invita a la reflexión crítica de todo aquello que nos convierte en una multitud irreflexiva y enajenada. Cambiar de posicionalidad implica pues una acción transformadora.

"Un sedante colectivo" es el ensayo que marca un viraje en la trayectoria expositiva de Luis Rafael Sánchez ya no se trata únicamente de un reseñista o de un crítico literario, sino de un intérprete comprometido con la realidad y la cultura nacional. Esta nueva vertiente expositiva explorada en esta etapa de transición constituirá el rasgo más importante del siguiente período. "Un sedante colectivo" es, en este sentido, el antecedente inmediato de la serie "Escrito en puertorriqueño!". Es evidente que Sánchez posee ya en este momento la autoridad y el prestigio social que requiere el discurso expositivo para que las condiciones de recepción sean favorables. La próxima etapa es, por lo tanto, una etapa de madurez como ensayista.

CUARTA ETAPA
1972

La cuarta etapa se caracteriza por la abundante producción expositiva, compuesta, hasta el momento, por veintiocho textos. El núcleo de esta producción lo constituye la serie "Escrito en puertorriqueño" de la que nos ocuparemos más adelante. La escritura de este periodo está determinada por la poética - aún en desarrollo - propuesta en aquella serie; ha perdido la rigidez de los textos anteriores y hay una fascinación por la palabra, por la frescura y espontaneidad del habla popular puertorriqueña. El deleite en la puesta en escena de la oralidad le da cierta exuberancia lingüística a los textos. Esta etapa de madurez expresa la ruptura entre su escritura presente y la pasada; entre Sánchez y las generaciones literarias anteriores.

Paralelamente a la publicación de los ensayos, en sentido estricto, de la serie "Escrito en puertorriqueño" van apareciendo textos expositivos en los que Sánchez reafirma su posición como crítico literario. Aunque en este periodo los lugares de publicación son diversos, la mayoría de los textos aparecieron en el periódico Claridad. En 1972 publica un trabajo sobre "Cien años de soledad" (Claridad, 9-IV-1972, p. 23) y aparece la transcripción de un foro en el que participara en 1971 en la revista Zona de carga y descarga titulado "Crisis y transformación de la literatura puertorriqueña. (1972, I: 1, p. 5-9). La importancia de ambos textos radica en la presencia de ciertos conceptos claves que desarrolla en este periodo y que expresa su posición frente a la literatura y el arte. Sánchez defiende la interpretación de la realidad americana mediante una vía literaria múltiple que manifieste la riqueza del continente americano. Unos de los logros de Cien años de Soledad ha sido, precisamente, reconocer la existencia de la heterogeneidad

La capacidad narrativa deslumbrante que no rinde su efectividad un momento convoca a una sólida edificación imaginativa donde toda pasión tiene su asiento y donde cualquier fantasía hace su habitación. (Claridad, 9-IV-1972, p.23)

La idea de la necesidad de un acercamiento múltiple, liberado de las fórmulas literarias estereotipadas aparece en su crítica del "criollismo fosilizado" (21) y el del "independen- (22) tismo literario": en el foro de Zona cuando señala que "ambas posiciones son falsas. Porque este país (Puerto Rico) tiene miles de posibilidades de interpretación" (Zona, 1972, I: 1, p. 6). Para Sánchez, una de las alternativas es el humor, pues la realidad se presenta con caracteres de comedia al mismo tiempo que la cultura del relajo y la guachafita aporta los esquemas para la organización del material. El éxito de Cien años de soledad se debe en parte a esa capacidad con que expresa las contradicciones y complejidades del mundo macondino.

La alucinante familia Buendía proporciona la vida, la muerte y demás arbitrariedades de la novela mediante una conducta ahora trágica, ahora cómica, ahora ridícula, siempre alarmante y espectacular. La frecuencia del elemento espectacular impone el asombro... un asombro conseguido también por la parquedad con que el autor cuenta las peripecias más extraordinarias." (Claridad, p. 23).

Además de la función de teorizador, hay en estos textos del '72 algunos elementos que caracterizan la escritura de Sánchez en este periodo. En primer lugar, la presencia de la intertextualidad ya sea como cita ("Poema del Mío Cid", "Love Story", "Palomilla, Palomilla tu historia es muy importante") o como parodia ("las (revistas) eruditas y sesudas que dedican cien páginas de soledad a las variantes morfológicas del sustantivo pendejada") o como oralidad que se funde con el texto escrito y modifica su textura ("la hazaña insólita y la anécdota extraordinaria conviven públicamente en nuestra América desde que la mirada codiciosa de Cristóbal Colón descubre que todo lo que brilla es oro"). Pero la oralidad no sólo aporta léxias como en el caso anterior, sino que se transforma en principio

constructor. El discurso expositivo sufre modificaciones pues su lenguaje estilizado y correcto se democratiza y altera por esa oralidad en la que irrumpe la palabra soez y vulgar (pendejada, pendejismo lfrico, culebrón almibarado, etc.) El discurso expositivo de Sánchez a partir de esta etapa atenta y rompe con el discurso anterior.

"El año literario puertorriqueño" (Avance, enero 1973, X:25, p.16) y la reseña del texto dramático de Ricardo Monti, "Una noche con el señor Magnus y sus hijos (Sin Nombre, abril-junio 1973, III: 4, p. 126-127) son los dos trabajos de crítica literaria que publica en el año de 1973. En el primero, Sánchez recobra su posición como promotor literario recomendando e incitando a la lectura de los textos literarios puertorriqueños aparecidos el año anterior. El texto de Monti le interesa por el estudio de la violencia, tema que Sánchez explora durante este periodo en que está dedicado a la composición de su primera novela. La repetición y la enumeración le sirven para destacar las relaciones estrechas entre la violencia y el humor en dicha obra dramática.

La broma, el escarnio humorado, la burla soez, son los apeaderos naturales de dicha violencia doméstica, de ahí que la apariencia primera de Una noche con el señor Magnus y sus hijos sea la de la risa encaminada a la crueldad y la opresión. (Sin Nombre, p. 126).

El texto sobre Monti, como anteriormente el de Lizárraga, expresa ese persistente interés en el teatro. Durante estos años de improductividad dramática (el último texto teatral es de 1968) Sánchez funge nuevamente como reseñista teatral.

Así los dos textos de crítica literaria de 1974 giran en torno a este género literario. "El teatro de Emilio S. Belaval" (Sin Nombre, abril-junio 1974, IV:4, p. 54-61) y las notas del programa de Un cuervo en la madrugada del uruguayo Carlos Maggi (Teatro UPR, oct. 1974). El primer texto es el antecedente o el boceto del capítulo cuarto de su tesis

doctoral (1979). En él resume los rasgos generales del teatro de Belaval desde una perspectiva crítica en la que rechaza el occidentalismo universalista del mismo. Para Sánchez, esta ideología predicada por ciertos sectores del Partido Popular Democrático convierte el teatro de Belaval en un teatro de evasión que rehuye el compromiso con la realidad puertorriqueña. Es un teatro de lenguaje hermético, elitista y poco verosímil en el que la comunicación entre el texto y el espectador queda interrumpida.

La evasión en el teatro de Emilio Belaval no deja una estela, supone un corte con la realidad conocida o intuída que no opera, que no puede operar en la sensibilidad del espectador... Por otro lado, ese lenguaje cerrado con candado-culterano no impone las naturales distinciones que informan las procedencias sociales, los niveles de cultivo, el ser interior todo volcado y restregado en la manera de hacer suya la palabra envejecida por siglos de trajín y manoseo. Los personajes se embarcan en la nave improbable de una lengua prestada que los hipoteca, lengua del autor. (Sin Nombre, p.60)

Para Sánchez, evasión y lengua se conjugan para explicar el fracaso del teatro de Belaval. Es un teatro que Sánchez rechaza y del cual se encuentra muy alejado. El trabajo sobre Belaval, dramaturgo, expresa indirectamente las diferencias entre su poética dramática y la de Sánchez. En el proceso de ruptura con la tradición literaria puertorriqueña es evidente que Sánchez escoge como modelo al narrador y no al dramaturgo del que lo separan posiciones ideológicas y formales.

Más cercana a su concepción dramática es la obra del uruguayo Carlos Maggi, Un cuervo en la madrugada para cuya puesta en escena escribe las "Notas al programa" (octubre 1974). Esta obra manifiesta afinidades con su poética de ruptura (Farsa del amor comprado (1960) y "Parábola del andarín" (1979) en cuanto a la utilización del humor, la influencia del teatro de títeres, la metáfora del Carnaval, la distorsión de la realidad y el distanciamiento crítico.

El teatro ceremonial al que convida Carlos Maggi en su obra Un cuervo en la madrugada tiene la envoltura brillante del guiñol y la fantochería... El teatro ceremonial remite a la representación de la emoción en sustitución de la vivencia de la emoción del teatro realista. Para representar la emoción, para falsificarla, se acude a la muesa retorcida, a la caricatura deformadora, a la interpretación arrevistada, a la parodia del escarnio.

Esta cita expresa claramente algunos de los rasgos propios de la poética que Sánchez ha ido desarrollando en la práctica de su evolución escritural. Tanto en el texto sobre Belaval como en el de Maggi se descubren los presupuestos dramáticos de un locutor que permanece oculto y distante por medio de la exposición en tercera persona. De manera que la imagen del locutor como escritor dramático se va dibujando precisamente de la lectura de esas afinidades y rechazos.

El único trabajo expositivo de crítica literaria publicado en 1975 está dedicado al Otoño del patriarca ⁽²³⁾ de Gabriel García Márquez. Es un texto en defensa de la novela como contestación a aquéllos que arguyen que Cien años de soledad no podría ser superada, como narración por el propio autor. El locutor de la exposición es una primera persona singular que se presenta como el narrador de una pelea de boxeo. El habla del locutor recoge los giros propios del ambiente boxístico para concluir que García Márquez "noquea" al lector con su novela.

El escritor Gabriel García Márquez, colombiano universal, peso completo exacto, ha peleado sin reservas, abierto y ofensivo en el ataque, certero en la colocación del rápido, inesperado en el despacho de un puñetazo a la sien derecha desde la media distancia, fogoso, sin perder un compás en el nítido juego de piernas, campeón una vez y otra en la aspiración olímpica de tomar el retrato grupal de un nosotros cuya ampliación alcanza el tamaño descomunal de la locura. Cetro retenido tras el despacho del lector por knock out, vuelta al centro del ring para el recibo de la aclamación. (p. 15) Claridad.

El habla del comentarista funciona como estrategia persuasiva ante un lector que exige

una nueva y mejor prueba de arte novelístico. Por otro lado, la utilización de las imágenes del boxeo apela a sectores de la población generalmente marginados de la cultura literaria. Al hacer una crítica literaria más amena y divertida, Sánchez intenta democratizarla, despojarla de la retórica académica y estimular la lectura de la novela entre otros sectores sociales. Otra de las estrategias que utiliza para llamar la atención del lector es la tendencia a la exageración del habla caribeña con la que el lector se sentirá plenamente identificado

El otoño del patriarca es una novela formidable, magna en el asedio triunfal de la soledad tenebrosa que emana del poder corrupto, alucinante en el aprovechamiento consecuente de la imaginación feroz como acceso espléndido al mundo infame que se mira en las aguas del Caribe. (p. 14)

La adjetivación hiperbólica y entusiasmada muestra el apasionamiento del locutor por la narrativa de García Márquez; especialmente por un estilo que "matrimonia el cielo y la pachanga, el relajo y el vaticinio infinito de la poesía" (p. 15) como forma de enfrentar la realidad barroca del mundo americano.

En 1977, Sánchez publicó dos textos expositivos. Uno de ellos constituye un fragmento de su ensayo "Acotaciones a una novela cubana" (1963) reproducido en un texto-homenaje a Alejo Carpenter editado por Casa de las Américas. (24) El otro trabajo es un prólogo al ensayo de Emilio S. Belaval, Problemas de la cultura puertorriqueña, (25) que posteriormente pasó a formar parte del capítulo tercero de su tesis doctoral. (26) El prólogo se caracteriza por el discurso descriptivo propio de los trabajos académicos. Aún cuando utiliza algunos elementos de su escritura de ruptura, como por ejemplo el uso de neologismos (obreraje, procesionan, viejomundeños, etc.), la lengua resulta bastante sobria y académica. El predominio de la descripción desplaza el enjuiciamiento crítico.

El predominio de la descripción desplaza el enjuiciamiento crítico. El desplazamiento de la valoración produce un malentendido pues parecería que el locutor coincide ideológicamente con Belaval. Este malentendido es el resultado de una jerarquización formal en la presentación del material expositivo que el propio Sánchez explica.

Este prólogo es parte de mi trabajo doctoral. Se trata de una presentación de carácter académico: expositiva, a manera de glosa, en la que la crítica del texto ocupa un lugar secundario. Mi actitud crítica ante dicho ensayo es la de intermediario, la de presentador. (A. Díaz Quiñones/LRS, (1979) primera sesión).

Mediante esta jerarquización prefiere -como en el caso de algunas de sus reseñas- mantener una actitud distanciada e invitar al lector a acercarse al texto de Belaval sin que medie un juicio que lo predisponga ante el texto. Sin embargo, en un momento en el que la generación del '30 pasa por una revisión crítica de su producción literaria, el prólogo de Sánchez no constituye una aportación significativa a esta corriente. De ahí que los lectores puedan pensar que se trata de una contradicción en el desarrollo escritural de Sánchez quien rompe ideológica y formalmente con la tradición cultural a la que Belaval⁽²⁷⁾ pertenece. Ahora bien, un examen atento del prólogo revela la inconformidad del locutor con los postulados de Belaval.

De particularísimo interés en el ensayo Los problemas de la cultura puertorriqueña es la revelación soterrada en esta alusión trémula, en esta lamentación lírica, en esta profesada nostalgia por cierta cara de la hispanidad, de una burguesía decente y generosa -hasta donde alcanza el permiso de la clase- aturdida y confundida por los signos políticos cruzados a partir del noventa y ocho decimonónico. (p. 18)

Sánchez no sólo rechaza el hispanismo matizado de Belaval sino su visión del pasado y la mirada nostálgica e idílica del mundo de los terratenientes criollos.

Tampoco debe aventurarse la visión idílica de las relaciones entre sirvientes y servidores que ofrece Belaval en su evocación histórica

de la hacienda puertorriqueña... la hacienda fue, también zona de demarcación de raza y de clase que participó de unas violencias y unos prejuicios y unas persecuciones. (p. 20)

Finalmente, habría que señalar que el predominio de la descripción frente a la interpretación como tipo ilocutorio dominante y la sobriedad de la escritura hacen de este texto una parcela aparte en el proceso escritural de Sánchez.

Dos reseñas constituyen la producción expositiva de 1978. En ambos textos de Sánchez asume nuevamente su labor de promotor de cultura. Se trata de la presentación de dos nuevos escritores: Rosario Ferré y José Ramón Meléndez. En "Claves iniciales de Papeles de Pandora"⁽²⁷⁾ la escritura expositiva conserva cierta sobriedad expresiva. Utilizando una cita de autoridad, la definición de cuento que nos da Julio Cortázar, presenta a la escritora como una de los nuevos artífices de la narración y la inscribe dentro de la tradición literaria de tema feminista. Tres elementos son fundamentales para la interpretación de los cuentos: la alusión mítica del título que alude a las mujeres agresivas que buscan su reivindicación; la idea de la mujer-muñeca, y el deseo de venganza como forma de insubordinación. En estos tres elementos aparecen ocultas las realizaciones de poder que se entablan como consecuencia de la pertenencia a una clase y a una sociedad machista. La reseña de Sánchez es una bienvenida y una invitación a la lectura de este primer libro de cuentos de Rosario Ferré.

libro rabioso éste, de muchas maneras implacable, acertado símbolo quemante de un orden social que pide, a gritos alarmantes, un cambio. En el mismo, el ingenio penetrante de la autora ha amontonado unos papeles sediciosos para servicio y causa de unas convicciones morales. A la misma vez ha confrontado al lector con su talento narrativo de primer orden, su rigurosa observación de la realidad y su capacidad para reinventarla. Rosario Ferré tiene el pleno derecho a la palabra". (p. 11).

(28)

El segundo texto, "José Ramón Meléndez o las décimas de la rebeldía" reseña el libro de poemas Desimos décimas y lo elogia por su carácter de ruptura con el criollismo tradicional con el que Sánchez está en profundo desacuerdo. El interés que le despierta el texto ("mientras leía con entusiasmo cantaba", p. 11) proviene de unas coincidencias ideológicas con respecto al costumbrismo. Ambos escritores lo confrontan de manera diversa pero coinciden en la ruptura de la tradición literaria. Meléndez parodia el criollismo mediante la distorsión de los materiales desde una perspectiva actual y con conciencia de la evolución sufrida por el sector social llamado jíbaro al emigrar del campo a la ciudad como consecuencia de las transformaciones económicas y sociales de nuestro país. Según Sánchez el texto de Meléndez explora otras posibilidades de interpretación de la realidad. Se trata de

un neojibbarismo contaminado de plebeyez y discrepancia.
 Jibbarismo éste -valga la paradoja- urbano, arrabalero, proveniente del sector que monopoliza todas las marginaciones.
 Tipificación literaria nueva, reñido el tipo con el jíbaro rimado, sedante, cromático, que ha habitado tantas páginas de nuestra literatura criollista. (p.11)

Meléndez, como Sánchez, asume el habla popular puertorriqueña pero su escritura -utilizando el modelo de Juan Ramón Jiménez- reitera las variantes fonéticas que se transcriben en el texto escrito. La asimilación del habla popular implica al mismo tiempo la expresión de manifestaciones de la anticultura como por ejemplo la presencia de lo soez como medio de afrontar la realidad y la tradición literaria,

un discurso poético que transgrede las normas de la literatura fina y anticonflictiva. Y reivindica la tosquedad y la ordinariez como signos literarios que requisan una codificación franca. Paradoja absoluta: valores antipoéticos que se transforman en valores poéticos por los ojos desmitificadores del autor. (p.11).

La reseña del texto Desimos décimas, así como la de Papeles de Pandora, es no sólo

una invitación a la lectura sino un diálogo entre el locutor y sus compañeros de oficio con quienes ha establecido una comunicación de afinidades. A pesar de que Sánchez es una figura de transición entre la generación anterior y esta nueva generación, es evidente que los nuevos escritores están más cerca de él e incluso han asimilado algunas de sus propuestas de ruptura. Es por eso que el locutor de ambas reseñas muestra un verdadero entusiasmo por su literatura; al mismo tiempo que les ofrece el espaldarazo de un escritor ya consagrado por la sociedad puertorriqueña.

En 1979 Sánchez publica la tesis doctoral que había presentado en la Universidad Complutense de Madrid en 1976. Fabulación e ideología en la cuentística de Emilio S. Belaval se suma, pues, al conjunto de textos que Sánchez ha dedicado a este escritor puertorriqueño. Es significativo el hecho de que en su bibliografía expositiva, Belaval ocupa un lugar privilegiado. La tesis confirma el interés y la admiración por este miembro destacado de la generación del '30. Si Sánchez había encontrado en Belaval -al Beival narrador- un escritor afín, un modelo para su discurso narrativo que le permitió alejarse de la esfera de influencia de René Marqués y proponer una literatura de ruptura, en la tesis doctoral lo recupera desde una perspectiva teórica consciente. El juicio sobre Belaval es al mismo tiempo autocrítica y metadiscurso, pues pareciera que Sánchez habla de su propio discurso literario. La lectura de la tesis, especialmente los capítulos quinto, sexto y séptimo dedicados a la narrativa, exige entonces una doble descodificación: la literal, referente al escritor estudiado y la implícita en la que se expresan enunciados que constituyen algunos de los postulados de la poética de Sánchez. Al comentar los rasgos de los Cuentos de la Universidad destaca "el feísmo, el tremendismo, la visión grotesca, el ánimo esperpéntico, la ironía que en su violencia arriba a los dominios de la sátira", etc. (p. 122); rasgos que

el autor de En cuerpo de camisa, de "Responso por un bolitero de la 15" y especialmente de La guaracha del Macho Camacho hace suyos. Pero, sobre todo, le interesa el manejo del lenguaje como manifestación de la violencia en los Cuentos para fomentar el turismo y en los Cuentos de la plaza fuerte donde la burla, la parodia, la repetición convertida en letanía, la mezcla de hablas y la crueldad literaria adquieren su mejor expresión. Los capítulos sobre la narrativa de Belaval son los mejores y más importantes del texto. No sólo por su aportación a la bibliografía crítica de Belaval sino por lo que ya hemos señalado: por su valor como metadiscurso. Quien desee descubrir e hilvanar la poética de Sánchez tendrá necesariamente que recurrir a este texto. Más aún, aquí encontramos algunas claves para la comprensión de sus cuentos y de su novela. Por ejemplo, la función del niño bobo de la guaracha podría entenderse si nos referimos al concepto de crueldad literaria que define en la tesis

la crueldad literaria cumple, generalmente, el deseo de una reparación del estado de crueldad descrito: en lo horrible, en lo cruel, en lo repugnante, se concibe la necesidad de un remedio o alteración social. (p.225).

La puesta en discurso expositivo de principios que permanecían implícitos en su obra de ficción -aún cuando se refieran a otro autor- permite descubrir una coherencia teórica que fundamenta la escritura de Sánchez.

El capítulo cuarto de la tesis doctoral relativo al teatro es una versión revisada del ensayo aparecido en Sin Nombre (1974). Como ya señalamos, Sánchez aporta algunas ideas en la medida en que rechaza la concepción dramática de Belaval y toma una postura frente al género. Partiendo de este capítulo podemos establecer la diferencia entre el Belaval que Sánchez rescata y el que rechaza. En la confrontación del teatro evasivo y minorista y la narrativa crítica de humor negro de Belaval, Sánchez se decide por lo

último.. Este hecho nos permite comprender el carácter de la ruptura con la tradición literaria como un proceso de selección y rechazo de sistemas anteriores.

Ahora bien, independientemente de las aportaciones al estudio de la obra de Belaval y de su valor como metadiscurso, la tesis plantea un problema con relación al desarrollo de la escritura sancheana. En primer lugar, hay una diferencia de lenguaje e ideología entre los primeros capítulos (1, 2 y 3) y los últimos. Segundo, esta diferencia expresa una posible contradicción entre la práctica literaria que Sánchez ha ido desarrollando y el sistema literario que había rechazado. Ambos problemas han llevado a Arcadio Díaz Quiñones (1980) a señalar la existencia de dos libros en el texto doctoral. Díaz Quiñones considera los capítulos correspondientes al examen de la cuentística de Belaval como el "primer libro" mientras que los capítulos introductorios corresponden al "segundo libro". En los primeros capítulos (segundo libro) el tratamiento del lenguaje y de los temas resulta bastante académico y conservador; especialmente en relación al discurso expositivo trazado por la serie "Escrito en puertorriqueño" donde el lenguaje se enriquece con el habla popular que el locutor asume como lengua de su expresión ensayística. Podría señalarse que la tesis como género académico le impone serias restricciones a la libertad creadora del escritor. Pero, ¿por qué, entonces, la diferencia entre las dos partes? La contradicción formal entre ambas se acentúa porque aparentemente Sánchez acepta unas interpretaciones históricas y literarias que en la práctica narrativa y expositiva ha rechazado. Sobre esto señala Díaz Quiñones (1980):

En los capítulos dedicados a la Generación del '30 y a los ensayos de Belaval, Sánchez concede toda importancia, sin suficiente crítica, a la "verdad sospechosa" de la crítica precedente. No intenta una nueva lectura de los textos claves como Insularismo de Pedreira, el Prontuario histórico de Tomás Blanco, los ensayos de Géigel Polanco, el proyecto afroantillano de Palés Matos u otros textos y estudios más recientes que le hubieran permitido precisar mejor las relaciones y

conurrencias con los ensayos de Belaval y, sobre todo, las relaciones entre fábula e ideología. El desafío rebelde del autor de La guaracha se hace docilidad. (p.16)

La aceptación aparente de los postulados de la Generación del '30, que genera la posible contradicción, surge de la utilización en el texto de citas de autoridad, tan propias de las tesis, que expresan una posición ideológica; o por el uso de un lenguaje prestado ajeno a la postura real de Sánchez. En la asimilación, o tal vez, parodia, de la retórica dominante ("ante el quebrantamiento del ser puertorriqueño por la destrucción paulatina de los valores en el que aquél se asienta" (Sánchez (1979), p. 27) de la generación para describir las características grupales parecería que también se asume su visión del país tan contraria a la que Sánchez ha esbozado en sus cuentos, ensayos y novela. Esa visión presenta a una sociedad dividida en clases con sus diversas expresiones culturales y lingüística, por ello, dentro de lo posible, evita generalizaciones sobre el país, y prefiere destacar las particularidades de cada sector que compone la sociedad puertorriqueña.

Para comprender, entonces, la diferencia entre las dos partes de la tesis habría que señalar que el locutor muestra mayor interés por el material de la segunda parte (primer libro) que por el de la primera. Todo el empeño crítico está concentrado en los capítulos sobre la narrativa; ahí el discurso expositivo se caracteriza por el tipo ilocutorio interpretar. Mientras en los capítulos introductorios ("segundo libro") predomina el tipo descriptivo. Este discurso es casi una paráfrasis de los textos que cita y comenta sin ánimo de asumirlos ideológicamente puesto que es evidente que al autor no le interesa realmente este aspecto de la tesis. El "segundo libro" parece haberse redactado meramente para cumplir con los requisitos estructurales de las tesis tradicionales. De ahí que tenga un pesado matiz académico y su lectura no resulte tan interesante como la del resto del texto. Como señala Díaz Quiñones estos capítulos debieron suprimirse al momento de la publicación; de manera

que en la selección quedara sólo aquello con lo que el autor se siente verdaderamente comprometido.

(29)

Si la tesis doctoral expresa unas afinidades, "Las divinas palabras de René Marqués" manifiesta el carácter de la ruptura. La parodia del texto de Valle Inclán para rendir homenaje póstumo al escritor René Marqués sirve para ocultar, de primera intención, el enjuiciamiento crítico y el ajuste de cuentas de un creador que rompió definitivamente con la estética dominante de Marqués. El texto es un pronunciamiento implícito y a posteriori (pues ya en la práctica se había efectuado) de su liberación frente a la figura literaria que había dominado por años el ámbito cultural puertorriqueño y que tanta influencia ejerció en sus primeros pasos como escritor. Es por ello que el texto manifiesta la ambivalencia de la admiración y el rechazo. El homenaje crítico al maestro es al mismo tiempo la exposición de las razones de la distancia. Como los ensayos de la serie "Escrito en puertorriqueño", el texto está estructurado sobre la repetición, el paralelismo, la simetría, recursos que se constituyen en una larga enumeración de los aspectos positivos y negativos de la obra de René Marqués con la intención de explicar su éxito y su ideología.

Cuántas veces propuso una aventura literaria, cuántas veces tejió una ficción o levantó una alegoría, cuántas veces se refugió en la Biblia para procurar la sentencia cargada de antiguas sabidurías, cuántas veces ahondó en la gesta nacionalista para revalidar la referencia a unas esencias permanentes e intransferibles, René Marqués cautivó al público como ningún otro escritor puertorriqueño del siglo veinte. (Sin Nombre (1979), p. 11)

El éxito del dramaturgo (Sánchez examina sólo el aspecto del teatro) está estrechamente vinculado a la interrelación entre el público, la obra y el escritor. Marqués supo entender los gustos de su público y ofrecerle las palabras adecuadas. A su vez, señala Sánchez, el público apoyó al dramaturgo y "le confió... el silencio de todos para que lo

abarrotara con una reflexión imaginativa" (p.11). Este silencio permitió que Marqués asumiera el papel de sumo pontífice de una ideología aceptada y aplaudida que a través de la obra se convirtió en "divinas palabras". Esta mitificación ideológica y su concepción del teatro son objeto de crítica por parte de Sánchez cuya sensibilidad dramática es fundamentalmente brechtiana y pirandelliana. Sánchez rechaza la relación entre el público y los textos dramáticos marquesinos pues impide que aquel interroge la realidad; su visión es monolítica y fundada en "la" verdad. Ello hace imposible que el público dude, cuestione, reflexione o se distancie de la realidad representada. Por otro lado, Sánchez critica la falta de autonomía de los personajes a quienes Marqués

les impone con la natural soberbia del semidiós, un lenguaje sonoro, bellísimamente artificioso tajeado con amables cadencias y les traduce la sensibilidad y les manipula el hondón emotivo. Consigue así que las reacciones de los personajes y sus reflejos y sus simpatías y sus rechazos concuerden con las suyas como personas. (p. 14)

También le reprocha haber cultivado el independentismo literario como una forma de literatura acrítica que solo busca el aplauso. Como a Belevé, lo enjuicia por volcarse hacia el pasado con nostalgia y hacia unos valores que corresponden únicamente a un sector social creando una imagen idílica y falsa de la sociedad puertorriqueña. Mediante esta visión de la realidad simplificó las relaciones entre las clases sociales y convirtió a un sector -el de los hacendados- en la víctima de la invasión norteamericana mientras que el resto de la población aparecía como un conglomerado dócil incapaz de seguir el ejemplo de "rebeldía" de sus congéneres. La crítica de esta interpretación de la realidad expresada ahora mediante el discurso expositivo es la manifestación más concreta de la ruptura ideológica con René Marqués que ya se había realizado en el discurso de ficción con la publicación del cuento Aleluya negra en 1961. Finalmente, Sánchez destaca la contradicción entre su contenido conservador y la llamada innovación estética propuesta por

Marqués que plantea la necesidad de realizar una revisión profunda del escritor y de la crítica que lo consagró como un innovador.

El ensayo sobre René Marqués no es sólo una declaración de independencia literaria sino una invitación a la reflexión crítica de su estética como forma de romper el hechizo de sus "divinas palabras". Pero más aún, el ensayo nos revela algo sobre las relaciones entre los miembros del sistema literario puertorriqueño. Es significativo que Sánchez haya esperado tanto tiempo para proclamar -por medio del implícito- su abierta discordancia con el escritor que fue en un principio su maestro. Sin embargo dentro del contexto puertorriqueño esta actitud es perfectamente comprensible -aunque el ensayo de Sánchez ha provocado malestar- pues toda polémica se toma muchas veces a nivel personal y no, en el plano de las ideas. De ahí que se rehúya el debate y la confrontación. Es por esta razón que los últimos textos de José Luis González han causado tanto desasosiego entre algunos sectores del país pues no han comprendido el sentido de la polémica. Tampoco han entendido las razones del ensayo de Sánchez que se ha tomado como una especie de deseo de desacreditar, post mortem, a esta figura nacional. Aunque, como hemos dicho, ya la ruptura se había concretado, ciertos lectores han tomado el texto como una afrenta y no como la formalización directa de algo ya realizado. Es cierto que Sánchez, por esa extraña cortesía puertorriqueña no polemizó directamente con Marqués, pero de alguna manera la tradición cultural -que ya ha comenzado a cambiar- impone ciertas reglas a los escritores. En aquel momento Sánchez prefirió apartarse de la estética marquesina por medio de la praxis, dejando que los lectores percibieran esa ruptura como un hecho concreto. Finalmente llegó el momento de manifestarla abiertamente en un homenaje de admiración y respeto pero al mismo tiempo con la certeza de que la literatura de Marqués era algo ya superado.

En 1980 aparece un texto ensayístico que promete ser otro éxito literario de Luis Rafael Sánchez. Este texto estuvo precedido curiosamente por un ensayo de la serie "Escrito en puertorriqueño". Decimos "curiosamente" puesto que hacía cinco años que Sánchez había dejado de publicar ensayos bajo este subtítulo. Parecería que, al igual que sucedió con La guaracha del Macho Camacho (1976), Sánchez utiliza la serie antes de publicar algún texto clave, como si se tratara de un espacio de práctica o lugar para refrescar su escritura "en puertorriqueño". Escritura que utilizará en la nueva obra. Al texto al que nos referimos es un fragmento del ensayo extenso -todavía en preparación- titulado "La importancia de llamarse Daniel Santos". Este fragmento apareció en el número correspondiente a agosto de 1980 de la recién creada revista Reintegro. Con este adelanto de su próximo trabajo Sánchez le daba un generoso apoyo a la nueva revista. Posteriormente, en noviembre de 1981, se publicó en El Nacional de Caracas otro fragmento que comentaremos conjuntamente con el primero por pertenecer al mismo texto en preparación. Ya para 1978 la imagen del Daniel Santos mitificado parece estar rondando al escritor. Al comentar acerca de la literatura que se nutre del material de los medios de comunicación masivos, señala

Se trata de la absorción, por parte de la literatura, de los nuevos héroes o arquetipos de estos tiempos que corren. A falta de otras posibles identificaciones, por la ausencia de un heroísmo trascendental al alcance de todos, un sector numeroso de la población ha hilvanado sus sueños y expectativas desde la letra rasa de un bolero pegajoso interpretado por Daniel Santos... Daniel Santos es un ídolo de velloneras. Su canción tiene un código descifrable con facilidad por borrachos, enfermos de amor y machos que vacilan entre quedarse con la esposa o con la otra.

En esta cita de la entrevista con Alvarenga pueden anticiparse algunos de los temas que desarrollará en el ensayo.

Si la serie "Escrito en puertorriqueño" constituye el examen de diversos aspectos de

la cultura puertorriqueña, el proyecto sobre Daniel Santos intenta explorar los alcances y la permanencia de un mito popular dentro del ámbito latinoamericano. La figura del cantante puertorriqueño, a quien la leyenda ha despojado de nacionalidad para convertirlo en ciudadano de América o para que algunos países se disputen su origen, sirve como pivote para la interpretación de los signos de una sensibilidad popular epocal individual en materia de amores y desamores.

Con este texto, Luis Rafael Sánchez vuelve a recobrar la posición de teorizador e intérprete de cultura que había tenido como locutor en la serie "Escrito en puertorriqueño."

Desde el título, que parodia la desgraciada traducción al español de la obra de Oscar Wilde, The importance of being earnest, se anticipa una escritura consecuente con la de sus textos de ruptura. La musicalidad del discurso expositivo lograda por medio de la repetición, el paralelismo, la anáfora, etc. es un homenaje al intérprete y a sus compositores. El primer texto (1980) está estructurado, como La guaracha, en fragmentos separados por las estrofas de la composición Amor de Don Pedro Flores que escuchamos en la interpretación de Daniel Santos. Cada parte se caracteriza e individualiza por la repetición anafórica. La primera parte se distingue por la repetición de la preposición para y de la frase afirmativa hay que escuchar. El infinitivo sirve de enlace con el siguiente fragmento, en donde se le añade un enclítico: escucharlo. Entre la segunda y tercera parte el enlace es el infinitivo con enclítico pensarlo, que en la tercera parte perderá el pronombre para servir como introductor de la última parte. Entre estas dos partes se establece un paralelismo por la repetición inicial del enunciado Hay que pensar a Daniel Santos. El último fragmento se caracteriza, además, por la repetición con variantes del posesivo nuestro. La musicalidad de la prosa y la utilización de recursos propios de la poesía le dan a este texto

un carácter fundamentalmente poético. Cada parte marcada por la repetición específica expresa una unidad de contenido. En el primer fragmento la idea central gira en torno de la posibilidad de encontrar en las canciones interpretadas por Daniel Santos una especie de recetario para cualquier tipo de situación amorosa. Parodiando algunas frases de boleros, versos y refranes se indica la ocasión adecuada en que se debe escuchar a Daniel Santos.

para dar al cariñito nuevo una triunfal bienvenida, hay que escuchar a Daniel Santos... para que "suave que me están matando" sea una protesta razonable, hay que escuchar a Daniel Santos... para hacer de tripas corazones y rescatar el amor de la costumbre hay que escuchar a Daniel Santos... para que no le falten asuntos a la lira hay que escuchar a Daniel Santos... para que puedan escribirse los versos más tristes esta noche hay que escuchar a Daniel Santos. (p.14).

La segunda parte es una invitación a escuchar al intérprete en completo abandono, "dejándose arrastrar por la modulación de su voz cimarrona, voz caudilla que alborota y trastorna la manigua donde nos crecen los animales sin forma". Es decir, liberar los deseos, dejarse llevar por un acercamiento visceral al cantante y a sus interpretaciones en plena identificación aristotélica con el universo evocado. Después de realizar este rito, de hacer esta "lectura" hay "que proceder a pensarlo" como un hombre que marcó una época de nuestra sensibilidad e historia. En la tercera parte se incita, pues, a la "lectura" reflexiva; a distanciarnos y a pensar a Daniel Santos como una expresión de una serie de mensajes

pensar su permanencia en los renglones elusivos de lo favorito, pensar en las identificaciones que provoca su manera de interpretar una canción... pensar en los contenidos que se agolpan a la mención de su nombre; pensar la varonía hacia la que se orienta su divulgado carácter bullanguero y declamativo y mujeriego... pensar sus conexiones con los asomos plebeyos a la vida; pensar su elucubrada moral tabernaria.

Pero sobre todo hay que analizar la figura y las hazañas del cantante, no sólo como

expresión de la cultura sino como compendio de ella y de nuestro modo de ser. En la última parte se expone, en este sentido, cuál es la importancia de llamarse Daniel Santos.

porque pensándolo pensamos más de un aspecto de nuestra americanía: nuestro gusto por confesarnos al primero que pasa, nuestra afectuosidad operática, nuestros temores pánicos a la soledad, nuestra capacidad para ajustar más de un tornillo a esa máquina de la sobrevivencia que es la broma... nuestra cotidianidad enfrentada con fanfarronería, joda y chacota como sustituciones de la seriedad, de la reflexión serena, y la parquedad. Que nos asusta, averguenza y equivoca cultivar. Como si callada, insegura y subdesarrolladamente creyéramos que, a tanto, no tenemos derecho, hijos registrados de la piojosidad, la miseria, la huachafaría y el mestizaje, hijos del cancionero picot, hijos del peor cine mejicano, hijos de Tin Tan y Marcelo, hijos de María Montez y Dámaso Pérez Prado, hijos de Carmen Miranda y Tres Patines, hijos de la chatura y la marginación.

"La importancia de llamarse Daniel Santos" intenta exponer la formación de un mito popular encarnado en Daniel Santos. Esta mitificación se explica, en parte, porque el cantante sintetiza algunas representaciones ideológicas de la cultura hispanoamericana: el machismo, la bohemia, los diversos valores respecto de las relaciones amorosas, la persistencia de una sensibilidad romántica, etc. Sánchez descubre en Daniel Santos formas de expresión de la cultura plebeya (35) o de lo que hemos llamado anteriormente, anticultura. El ensayo -por lo menos los fragmentos hasta ahora publicados- es en última instancia, una reflexión sobre la cultura de los sectores que Sánchez considera los más auténticos de nuestros países hispanoamericanos.

Por otro lado, llama la atención del lector el manejo del lenguaje. La escritura se caracteriza por las construcciones impersonales y por la ausencia de la oración común tal. Ya que el rasgo dominante lo es la subordinación encadenada sin que aparezcan explícitamente las oraciones principales independientes. Las únicas oraciones sintácticas son las que aparecen en las estrofas intercaladas de la canción Amor de Pedro Flores que sirven de división entre las partes. Esta situación manifiesta la intención de romper con la gramaticalidad (36)

estricta, propia del texto escrito. Y representa la aspiración de instaurar la oralidad como forma de escritura. En cierta medida, la oralidad es un metadiscurso en el que se enjuicia y examina implícitamente lo escrito como un valor ideológico. La ruptura -parcial, puesto que sigue siendo escritura- de la gramaticalidad implica la ruptura con la palabra escrita que pertenece a "un código limitado porque utiliza un conjunto limitado de recursos y formas lingüísticas frente al habla a la cual se tilda de fragmentaria, de carecer de estructura y de abundancia de enunciados quebrados" (Kress (1979), p. 50-51). En su defensa de la oralidad, Sánchez parece indicar que la oración sintáctica no es la unidad básica de la comunicación sino lo que Halliday (19) ha llamado las unidades de información. Es decir, lo importante para la comprensión de un texto es el aspecto semántico; como se logra en el ensayo de Sánchez.

"La importancia de llamarse Daniel Santos" representa una etapa de experimentación con el discurso expositivo más avanzada que la de la serie "Escrito en puertorriqueño". Aquí la posición del locutor y del receptor está bastante clara mientras que en el "Daniel Santos" la impersonalidad del discurso permite cierta ambigüedad. Parece que el locutor desea matizar la posicionalidad preeminente que le otorga el género ensayo y, al mismo tiempo des-individualizar la relación con el receptor al sustraer el discurso del ámbito yo/ tú y situarlo en la indeterminación. Implícitamente hay un :yo" que enuncia; sin embargo, su marca permanece oculta, ausente. Así mismo, el receptor imaginario se disipa en una multiplicidad de sujetos. Esta situación produce un nuevo matiz al carácter dialógico del ensayo pues locutor y público se convierten al mismo tiempo en hablantes y destinatarios del discurso. Si transformamos los enunciados impersonales y marcamos el sujeto sin eliminar la indeterminación

"para vivir un enamoramiento colindante con el abismo hay (uno tiene, debe, etc.) que escuchar a Daniel Santos"

puede notarse que el hablante y el receptor tienden a identificarse en el acto de la lectura. La unificación aparente de los partícipes del acto comunicativo es una estrategia discursiva encaminada a situarnos, sin distinciones jerárquicas, como miembros de una colectividad cultural. Por esta razón, al final del texto aparece una primera persona plural como indicadora de comunidad y el posesivo nuestro para completar la deixis de una pertenencia a un mundo americano marcado por el profundo arraigo de la cultura plebeya o anticultura.

El fragmento publicado en Caracas en 1981 mantiene el predominio de los enunciados impersonales pero utiliza un gran número de oraciones sintácticas. Esta modalidad restablece el papel del locutor-intérprete, propio del ensayo, y la posición del lector como espectador. La espectacularidad del discurso se enuncia expresamente mediante la incitación al diálogo: "¿viste?"; "¿más grafiti oral quiere el lector?" "el lector tenga", etc. Diálogo que compromete a los hablantes en la murmuración colectiva responsable de haber elaborado las míticas hazañas de un Daniel Santos donjuanesco y arrebatador.

amasijo de ocurrencia y fantasía hasta dar con el embuste verosímil, la realidad inventada rodó como una bola de fuego e impuso su autoridad y su exactitud histórica y el delirio rematado de sus fuentes, vagó por los mares del chisme, voló como un volantín que sólo sabe subir. ¿Más grafiti oral quiere el lector?

El gran mural de los contenidos míticos se construye mediante los cambios abruptos del punto de vista narrativo. El cambio de punto de vista es uno de los rasgos importantes de este fragmento. Los diversos puntos de vista conforman el tejido de voces que se produce por la murmuración.

Al igual que en el fragmento de 1980, en este texto se destaca otro rasgo: la intertextualidad. Generalmente se trata de intertextualidades parodiadas como por ejemplo títulos de obras literarias ("viaje de la noche hacia sí misma") o teóricas ("crítica de la razón fálica");

títulos y frases de canciones ("una gruesa señora Tentación"; "apaga la luz"); pinturas ("un jardinero de delicias") e incluso lexías del habla popular puertorriqueño ("por brillar la hebilla a los compases de un rico danzón"). La intertextualidad opera en función de la descripción de la sensualidad mitificada del cantante. En esa descripción, la intertextualidad adquiere la forma del eufemismo cuya descodificación no resulta nada complicada y en este sentido, el mensaje tabú es fácil de comprender. A la sexualidad semivelada por el lenguaje se une la utilización de la palabra soez.

Sabatina lo acostumbó a todas esas cosas y Sabatina lo enseñó que son maravillosas y a las tetas magistrales entró muchacho que hoy empezó a mear dulce y de las tetas magistrales de Sabatina salió hombre hecho y derecho que se comió al mundo.

La palabra soez es una manifestación cultural de la anticultura en la que se afronta lo prohibido, el tabú desde un lenguaje más directo y vulgar -según los cánones de la cultura dominante-. Sánchez aprovecha este rasgo y lo transforma en característica fundamental del texto, asumiéndolo como un rasgo cultural significativo. Si bien es cierto que la palabra soez manifiesta la posibilidad de abordar uno de los espacios ocupados por el poder (Foucault) su uso expresa, al mismo tiempo, cierto grado de aceptación de la ideología que intenta controlar la sexualidad presentándola como algo bajo y peligroso. El carácter contradictorio de los mensajes ideológicos con respecto de la sexualidad pone al descubierto la ambivalencia de una cultura en la que el sexo es temido y venerado, prohibido para unos y permitido para otros. Posiciones que se fundan en última instancia en la violencia de unas relaciones de poder fundadas en la dominación del hombre. Daniel Santos encarna como figura mitificada, esa expresión de la cultura, pues representa, al mismo tiempo, al que desafía las leyes de lo prohibido -al rebelde- y al macho a quien todo se le está permitido. Pero, la leyenda destaca no al rebelde, sino al macho, de ahí que sus hazañas eróticas se descubran con un lenguaje hiperbólico. La simpatía del locutor por su personaje es evidente,

también la comprensión de los fenómenos tradicionales y conservadores de la anticultura pero es evidente que hay una crítica implícita de la ideología dominante que sirve de modelos a la anticultura en esta materia. En esa crítica está envuelta una toma de posición frente al machismo y a las relaciones de violencia y poder que establece

dañaba su promesa como de marineros que besan y se van: hilado incesante para su leyenda, resentidas palabras de mujer humillada y usada como si fuera una taza.

En "La importancia de llamarse Daniel Santos" Sánchez no se enfrenta al hombre, aborda, más bien, el mito; la ficción construida en torno al cantante. Le interesa el proceso mediante el cual, se va elaborando el producto mítico; y es el lenguaje precisamente, el fundamento de este proceso. Por medio de él funciona el dispositivo estereotipizador del que habla Lotman (1979). A través del lenguaje se nomina, estructura y codifican los valores de la cultura que se le atribuyen al cantante en el proceso de mitificación. Al mismo tiempo, el examen del mito proporciona el material para hacer una reflexión sobre ciertas manifestaciones culturales que descubren algunos aspectos de nuestra expresión cotidiana. La lengua se presenta, entonces, como un fenómeno indivisible de la cultura. Las referencias al lenguaje ("dicen", "se citan", "aluden", etc.) constituyen, pues, uno de los rasgos importantes del texto de 1981.

Finalmente habría que señalar que los fragmentos publicados del proyecto de ensayo largo sobre Daniel Santos continúan el camino trazado por la serie "Escrito en puertorriqueño". El discurso es del tipo de los expositivos cuyo rasgo ilocutorio es el de interpretar, analizar, explicar, definir, etc. Y su escritura prosigue el desarrollo de sus textos de ruptura. En estos fragmentos Sánchez recobra su posición como intérprete y teorizador de la cultura hispanoamericana. La versión final de "La importancia de llamarse Daniel Santos"

promete ser un texto interesante sobre aspectos marginados por la cultura dominante en los que opera una compleja red de intertextualidades cuya expresión hay que buscarla en el lenguaje. Como en textos anteriores, el lenguaje se convierte nuevamente en el protagonista. Daniel Santos es solamente el núcleo que organiza la reflexión, la crítica y el rescate de los valores de la anticultura.

A fines de 1980 aparecen dos trabajos de carácter expositivo: "La hora del escritor hispanoamericano" (37) y "El día que me quieras" (38). El primero es una reflexión sobre la situación actual del escritor latinoamericano partiendo de una experiencia personal. Este ensayo se emparenta con la serie "Escrito en puertorriqueño" y complementa las ideas expresadas en "Literatura puertorriqueña y realidad colonial" (1974). Por su escritura y estructura interna el texto podría considerarse como una continuación de la Serie. Siguiendo el patrón establecido en aquella, comienza con una breve anécdota: la huida de Anastasio Somoza tras el triunfo de la revolución nicaraguense y la repercusión de la noticia expresada en una pared de la ciudad de Cali. La anécdota estimula al locutor a la reflexión. En la primera y segunda parte del ensayo el locutor está marcado por el punto de vista narrativo de primera persona singular mientras que en la tercera parte, en que la reflexión es más general, toma una distancia aparente mediante el manejo de la tercera persona. La presencia de estos cambios en la elocución constituye un elemento estratégico en el desarrollo de la exposición. Los tipos ilocutorios que predominan en la primera y segunda parte son ilustrar y testimoniar, como formas de conducir la atención del lector hacia la reflexión general en la que domina el tipo interpretativo.

La anécdota inicial ("el presidente Somoza marchó al exilio acompañado de catorce generales y siete cotorras") y el grafito colombiano ("Somoza, Somoza, ahora sí que te

liliputeaste") ilustran una realidad americana desconcertante que es fuente y materia prima para el escritor hispanoamericano. Ambas imágenes incitaron en el locutor la idea de un proyecto literario ("tal vez un ensayo con tintas negras. Tal vez una novela bufa de Nuestra América vista a través de sus hombres ruines. Tal vez una historia continental de la infamia.") que comentó con varias personas. Como consecuencia, a los pocos días "recibí la oferta de una editorial para llevar adelante el proyecto." Este hecho, "vender un texto que no se había escrito a partir de la garantía ofrecida por la sola mención" del nombre del escritor, es el punto de partida para la reflexión acerca de la situación del escritor hispanoamericano contemporáneo.

Para comprender este suceso, Luis Rafael Sánchez parte de una premisa: "el triunfo arrollador de la identidad literaria hispanoamericana" ha cambiado el rumbo de nuestras letras; pero este éxito se ha producido porque también hay que considerar otra serie de factores. Sánchez destaca, entre ellos, el papel del nuevo público que "abandonó su pasividad tradicional para convertirse en lector obsesionado, hambriento de escrituras desatadas, exigente de un arte novelístico avanzado" y, en segundo lugar, la publicidad otorgada a los escritores por los medios de comunicación masivos. El locutor recuerda, sin embargo, que el reconocimiento y la valoración artística de la literatura hispanoamericana no ha estado exenta de matices colonialistas y capitalistas

el descubrimiento tardío y la confirmación tardía, por parte del gran público y la crítica, de que los hispanoamericanos pensaban y de que la agudeza, la finura y la densidad de ese pensamiento organizó algunas de las páginas más estremecedoras de la literatura contemporánea creó un mercado vasto para la compra y venta de literatura al otro lado del Río Grande.

El mercado del libro ha convertido a la literatura en un producto mercantil y al escritor en una personalidad atractiva y excitante. Para Sánchez esta transformación y manipulación

del escritor tiene sus peligros. Si bien el mercado literario le ofrece al escritor un desahogo económico, puede convertirlo

Si se descuida, en un darling que reparte opiniones a diestra y siniestra, un fotuto adorable de gags verbales, un incansable repetidor de lugares comunes, un mago, que se saca de los sesos los conejos más tiernos, un formidable asimilado por los poderes que ejercen las academias de la derecha, los salones eruditos, la izquierda de boutique.

Sánchez advierte contra la frivolidad y la asimilación del escritor a las clases que ostentan el poder y que buscan neutralizar su postura crítica. En las conclusiones invita a revisar la posición de los escritores dentro de las relaciones económico-sociales y a estar alerta con respecto a los peligros señalados.

le corresponde al escritor hispanoamericano sostener el más fino y delicado de los equilibrios. Y cuidar de establecer una correspondencia sana y ejemplar entre lo que predica y machaca en su obra y lo que vive después. De no hacerlo, merecerá un grafito parafraseado de aquel que resonó en una pared callejera de la bellísima Cali.

Como hemos apuntado, la estructura interna de este ensayo guarda estrecha relación con los ensayos de la serie "Escrito en puertorriqueño"; pero es la escritura el índice de su afinidad. La oralidad tiene aquí también un valor dominante. La representación del habla popular se manifiesta por medio de un léxico informal mezclado de extranjerismos. Esta modalidad recoge y testimonia la presencia de los cambios de código (code-switching) en el habla de los puertorriqueños como resultado del bilingüismo. El deseo de representar el habla puertorriqueña como lengua de autor reitera la posición estética de Sánchez frente a una lengua más purista, sobria y académica resultado de la práctica escrita. La reflexión sobre la situación del escritor hispanoamericano se democratiza mediante la utilización de un discurso expositivo ágil y cercano al habla de la colectividad. "La hora del escritor hispanoamericano" es también la hora de la cultura compartida.

"El día que me quieras" reseña anticipadamente la puesta en escena de la obra de teatro del venezolano José Ignacio Cabrujas. Al igual que los textos de la primera etapa de la producción expositiva se trata de una incitación al público para que asista a la obra. Mediante una breve explicación del contenido y de los aspectos significativos, el locutor transmite su entusiasmo por el texto de Cabrujas; entusiasmo que opera como estrategia persuasiva. Sánchez se interesa por la obra dramática sobre todo como interpretación de nuestra realidad latinoamericana; como una visión especular en la que debemos encontrar ocasión para reflexionar acerca de las relaciones de dependencia

el mérito inicial de El día que me quieras es, pues, su propuesta de una situación válida para cualquier país cuyo sub-desarrollo lo lleva a mirar permanentemente hacia afuera, hacia lo extranjero, como modelo de vanguardia y modernidad. Naturalmente tal mirada consume con facilidad los mitos y las utopías más descomunales. Como si dichos países padecieran la obligación de ser espectadores permanentes de la historia, testigos mudos e ineficaces de la vida, con mayúscula. Vida que parece estar siempre en otra parte. (p.13).

Estas relaciones aparecen ejemplificadas por la familia Ancizar, protagonistas del texto. La familia constituye el retrato de grupo que mira hacia el pasado porque el presente y el futuro no son para ella un estímulo vital. La visita de Carlos Gardel al país, y, de casualidad, a la familia Ancizar rompe la monotonía de ese presente y permite la caracterización de cada uno de los personajes que forman el grupo. Esa transformación de la familia es, en última instancia, temporera pues pronto se regresa a la cotidianidad. Para Sánchez, el retrato individual y colectivo que se proyecta en aquel momento constituye uno de los valores de la obra. Por otro lado, la mirada al pasado y el examen del mito gardeliano se analizan desde una perspectiva crítica lo que constituye otro de sus méritos

la fábrica de la nostalgia no se excede en El día que me quieras. Ni la recurrencia a las ropas vaporosas o las boquitas pintadas o los discos

escuchados en una antigua victrola distancian la obra o le quitan efectividad a favor de un pasado estético que ya no amenaza. Opuestamente, el lenguaje filtra su agresividad y se hace idioma permanente. (p.14).

Con la reseña del texto de Cabrujas, Sánchez recobra su papel de promotor de cultura y de reseñista de teatro. Aparte del interés que siente por la obra, la exposición manifiesta la solidaridad del locutor con la compañía teatral y su pasión por el género dramático.

En 1981 aparecen cuatro textos expositivos de Luis Rafael Sánchez. Uno de ellos, "La importancia de llamarse Daniel Santos" ya lo comentamos. De los otros tres, dos son ensayos (Reencuentro con un texto propio⁽³⁹⁾ y "En la cárcel de la normalidad"⁽⁴⁰⁾) y el tercero pertenece al popularizado género de la entrevista ("El oficio y la memoria"⁽⁴¹⁾).

Este último texto lo hemos utilizado como referencia a lo largo de nuestra investigación para destacar algunos aspectos de la vida del autor y de su poética; pero como se trata de un texto en colaboración -proyecto de un texto más extenso, todavía inédito- no vamos a discutirlo sino que conservaremos la función referencial que hasta ahora le hemos asignado.

El texto más importante de esta fecha, aparte del de Daniel Santos, es el primero. "Reencuentro con un texto propio" es uno de esos textos que Sánchez dedica al análisis de su propia obra literaria. El ensayo opera, entonces, como metadiscurso. Se trata del examen de su primera novela; el motivo del "reencuentro" lo explica en la introducción

no volví a leer mi novela La guaracha del Macho Camacho hasta que me obligó a hacerlo su traductor al inglés. (p.21)

Su relectura le provoca una serie de reflexiones que comparte con el lector. La exposición intenta explicar su experiencia y, al mismo tiempo, ofrecer una interpretación de La guaracha señalando aquellos aspectos macroestructurales que fueron soslayados por la

crítica. Como por ejemplo, el problema de la violencia y de la ruptura con la tradición literaria. El ensayo es, también, la exposición de una poética. Entre los conceptos que esboza se encuentra, en primer lugar, la significación del escribir como un trabajo angustiante y apasionado.

escribir es una pasión que crisper hasta los huesos aunque se le vista con los engaños de la rutilancia y la fama, arbitraria pasión de armar universos perdurables con la palabra, insatisfacciones amontonadas por la idea que se reclama y nunca llega y no se aprecia porque no dice lo que se busca decir; insatisfacciones que abonar los períodos de parálisis creadora, de mudez de la imaginación, de silencio envenenado. (p.22)

Se trata de una labor difícil y encarnizada con el lenguaje para construir representaciones imaginarias y artísticas que traspasen la barrera del tiempo. Otros conceptos importantes lo son su defensa de la autonomía de la obra de arte y la relación del texto con el público y la crítica.

toda obra hecha declara, enseguida, su independencia, sus leyes de ingreso y la singularidad de su destino sin que el autor pueda sobreimponerle su voluntad. Como los hijos, que convalidan e invalidan esperanzas, las obras artísticas se hacen adultas y ajenas una vez celebrado el rito debutante, se hacen de ellas y en ellas -como dijo Rubén Darfo- y su autor no puede ya torcer el destino que el público, la crítica y la resonancia les trazó. (p.22)

Pero además, la perdurabilidad de una obra depende -según Sánchez- de su potencialidad semántica, de las múltiples interpretaciones que posibilite a través del tiempo.

la vitalidad de una obra artística se muestra... por la múltiple interpretación crítica que potencia, por la diversidad de señales de tránsito que reconoce su construcción, por los niveles de sugerencia en que se inscribe, por las libertades inmiscuyentes que patrocina. (p. 22-23).

Finalmente, explica la función de la literatura en la sociedad. Para Sánchez el texto literario ejerce una función interpretativa y ocupa la posición de mediador entre la

realidad y el público.

desde que el hombre contrarrestó el desamparo con la palabra, la literatura se ofreció como mediación para el mejoramiento, la justicia, la dignidad traída del brazo de la sobriedad. (p. 26)

A la conceptualización más general acerca de la obra de arte se añaden algunos aspectos más concretos y particulares de esta poética. En primer lugar, prefiere un acercamiento a la realidad desde una perspectiva humorística, caricaturesca que la recoja, transforme y distorsione mediante la exageración y la utilización de la palabra soez. La realidad imaginaria se presenta, entonces, como un mundo matizado por la violencia. La crítica de la realidad debe expresarse, igualmente, a través de la estructura misma del texto. En este sentido, señala que "la forma de la novela aprovecha... la violencia como material constructor". (p. 25) De manera que, es la violencia la que impone el fragmentarismo del material narrativo, los saltos y resquebrajaduras de las historias de los personajes. Por otro lado, la oralidad y la presencia de la palabra soez que funcionan como un antilenguaje ⁽⁴²⁾ manifiestan la existencia de conflictos y tensiones sociales. La violencia se expresa nuevamente en el lenguaje; al mismo tiempo que éste proclama por medio de la escritura la ruptura con la tradición literaria anterior

la palabra puerca acapara... el sentimiento y la irracionalidad de los atrapados, acapara los síntomas francos de la violencia. Como matiz peculiarísimo de la violencia se produce, a la par, cierto relajo o guachafita, cierto desenfado que desinfla gentes e instituciones... Si es un humor comprometido con el ataque frontal a la falsedad y la santurronería moral y la mentida eficiencia burocrática y los desmanes de los que usurpan el poder, humor violento como violenta es la risa que dicho humor produce, violencia que delata, violencia que destapa, violencia que contrataca. (p. 25-26).

El humor, de tradición tan antigua, es una de las manifestaciones del plebeyismo de Sánchez. Ese humor defensivo y ofensivo que se revela en el relajo y la guachafita son

expresiones de la anticultura que el escritor asimila y hace suya porque proviene de ella. Pero más aún, Sánchez descubre un plebeyismo esencial en la cultura puertorriqueña que ha sido soslayado por la literatura anterior al establecer la diferencia entre la voz del narrador y de los personajes. La poética de Sánchez propone expresar el arte desde las formas que la anticultura propone. En última instancia, lo que le interesa al ensayista es destacar el carácter ofensivo y conflictivo de la obra de arte. Según señala Halliday (1978) "el lenguaje literario es en cierta medida un antilenguaje". De manera que la poética de Sánchez en este aspecto, invita a rescatar la literatura de la ideología cultural dominante (que llamamos anteriormente discurso cultural patriótico) y inventar nuevos caminos para la interpretación de la realidad.

Otro señalamiento importante es la posición que se le asigna al lector en esta poética. Sánchez concibe a un lector comprometido en la lectura, interpretación y reelaboración del texto. Pero esta actitud no es responsabilidad única del lector sino que el texto mismo debe incitarlo a tomar posiciones más activas. Esto puede observarse en la práctica tanto en algunos textos dramáticos, como en La guaracha y en algunos ensayos. En ellos el escritor transforma el papel tradicional del lector ya sea por medio de la alusión directa, ya increpándolo o insultándolo. La función del lector en la obra de Sánchez se destaca por el carácter dialógico de la misma; por su profunda teatralidad.

También es interesante señalar la relación entre la crítica y el texto, entre el autor y la crítica. Sánchez reconoce que esta institución literaria juega un papel fundamental en la recepción y comprensión de un texto; pero a veces puede impedir su descodificación. Sánchez acude a su propia experiencia para ejemplificar esta situación. Señala cómo en un principio la relectura de su novela estuvo pre-dirigida por las interpretaciones que la crítica había dado. Lo que indica la fuerte influencia que, aún sobre los escritores, ejerce este poder dentro del sistema literario. Si el acercamiento a un texto va precedido de la lectura

metalingüística, es posible que el lector se prejuzgue en favor de unas interpretaciones e incluso le impida descifrar los mensajes que pueden ofrecer una lectura ingenua. Esta situación es la que describe el ensayista

trampa e imprevisión, mi aventura de lector se estrechaba, sofocaba, desaparecía bajo el peso dictatorial de precedentes lecturas magisteriales. (p.22).

Finalmente, habría que señalar que "Reencuentro con un texto propio" es un ejemplo interesante del discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez. El dramatismo o la espectacularidad del discurso queda manifiesta por la presencia de los participantes y su posición dentro de aquel. El locutor, mediante el punto de vista de primera persona, establece su posición como escritor y define el texto como su producto, mientras se dirige al lector que interviene como referente delimitativo. El diálogo entre los participantes tiene sus marcas ("sabemos"; "comento"; "desde luego"; "ahora bien"; "pienso"; "las reflexiones anteriores"; etc.) que operan al mismo tiempo como función fática del lenguaje y como estrategias discursivas para mantener al lector atrapado durante el desarrollo de la exposición. Estas marcas están situadas al comienzo de los párrafos que contienen los objetos o temas más relevantes. Algunas de ellas tienen un carácter metadiscursivo y pueden considerarse actos ilocutorios del tipo sentencia (verdict) que "están relacionados fundamentalmente con materias verbales y con aclaraciones de la exposición" (Austin (1962), p. 154). La disposición estratégica de las marcas y el orden en que se exponen las ideas tiene como propósito llamar la atención del público sobre unas macroestructuras soslayadas por la crítica en la interpretación de La guaracha. Sánchez desea modificar la opinión -tal vez prejuzgada- del lector y abrirle otros caminos para la descodificación de la novela. Es decir, el ensayo invita a una relectura. En un sentido indirecto, el ensayo tiene también el propósito de exponer un programa literario; de definir una poética que permita al lector ubicar el texto dentro de la tradición

cultural puertorriqueña y del desarrollo de la escritura sancheana. Pero sobre todo, al locutor le interesa que se entienda la novela como un texto de ruptura. Según señala el propio autor, La guaracha rompe con

una tradición cultural que es inamovible, previsible, mansa en su flujo mesiánico, solemne, paralizador. Cultura en que la pobreza y el hambre se retratan con tintes vergonzosamente esteticistas, retratos sin fisuras que no sean del alma; pobreza vertida contra un paisaje de belleza y palabra incorruptas, santificada pobreza que no amenaza. (p.26) (43)

El ensayo pretende ganar la adhesión del lector hacia su interpretación de la novela y persuadirlo sobre la necesidad de ejercer una nueva crítica a tono con la literatura de ruptura que propone. Pero más aún, como Brecht, piensa que la literatura es un arma de poder, una fuente de conocimiento que permite al lector reflexionar sobre la realidad e incitarlo a su modificación. Por eso el compromiso moral del escritor se expresa en sus enunciados concluyentes

ojalá sea guaracha desgarrada y acusadora del relajado mayúsculo y enajenador con la que burlamos los días de nuestra angustia, guaracha violenta, guaracha homicida, cambie el paso. Cambiará, por una vez, el de todos. (p.26).

Con estas palabras finales ensayista y ensayo retoman su antigua postura de guías e incitadores de los pueblos latinoamericanos a las acciones colectivas.

El penúltimo ejemplo de discurso expositivo publicado hasta el momento se titula "En la cárcel de la normalidad". (44) Después de catorce años el autor vuelve a colaborar en el periódico El Mundo. A partir del año anterior, en que publica en El Nuevo Día, sus ensayos aparecerán en los diversos periódicos del país sin que su colaboración se ciña a uno exclusivamente como ocurrió durante la primera y segunda etapa de su producción expositiva

o con la publicación de la serie "Escrito en puertorriqueño". "En la cárcel de la normalidad" examina una situación muy concreta y asume una posición ante ella. Se trata de analizar el comportamiento de las autoridades gubernamentales -en especial de la policía- durante la huelga universitaria que paralizó la institución académica durante el primer semestre de 1981-1982. El discurso se estructura utilizando la paradoja y el paralelismo. Parte de los elementos del título se repiten a manera de estribillo al final de casi todos los párrafos. De manera que la repetición paralelística se convierte en una estrategia de la forma al mismo tiempo que se establecen semejanzas entre las situaciones que se discuten. Mediante un humor negro Sánchez plantea las coincidencias entre el caso de Polonia, el de los refugiados haitianos y el de la huelga universitaria.

la burocracia comunista polaca ha enviado el ejército a la calle y ha decretado la normalidad. El servicio norteamericano de inmigración ha secuestrado miles de haitianos y ha decretado la normalidad. La jerarquía universitaria ha reclamado la presencia de la fuerza policial en el recinto de Río Piedras y ha decretado la normalidad. ¡Días normales vivimos!

En cada caso se manifiesta la capacidad del poder para desplegar el aparato represivo y al mismo tiempo manipular la información y transformar la realidad por medio de la palabra. La reflexión se organiza, entonces, a partir de las macroestructuras del poder y la represión. Ambos aspectos denuncian la contradicción de los postulados ideológicos que fundamentan a estas sociedades. En Polonia el "modelo ideológico reflexionado y soñado para el bienestar creciente de la clase obrera" se vuelve "enemigo feroz de la clase a la que juró proteger"; mientras que en Estados Unidos y en Puerto Rico queda al descubierto la falacia de la "democracia auténtica" y la hipocresía del postulado de la "defensa de los derechos humanos". La exposición tiene el propósito denunciar el carácter de la violencia institucional; esa violencia que se esconde tras falsos postulados y que el lector debe descubrir y repudiar. Por ello el tipo ilocutario que predomina en el discurso es el del compromiso

(commisive) en el cual se expresa una relación de oposición o de tomar partido frente a la situación descrita. Poco a poco el discurso abandona el humor negro y la ironía para tratar en un lenguaje directo la problemática suscitada. Este cambio de actitud constituye una de las estrategias del locutor para convencer y lograr la adhesión del público a su postura ideológica. En la ofensiva final, el locutor apela al lector para que recapacite y reflexione, si aún no está convencido, sobre el deber de asumir una posición, de protestar frente a los abusos de poder, frente a la injusticia pues de callar nos convertiríamos en cómplices de aquéllos que violan los principios de la verdadera democracia. El texto es un llamado a la reflexión crítica en repudio de la violencia institucional y de sus aparatos represivos. En este ensayo Luis Rafael Sánchez vuelve a asumir el papel de orientador e intérprete de la realidad nacional y en este sentido se vincula a la larga tradición de ensayistas hispano-americanos.

El último texto de este periodo aún en desarrollo, es una reseña del libro de ensayos del escritor peruano Mario Vargas Llosa, Entre Sartre y Camus. Vargas Llosa publicó el libro en Puerto Rico en la editorial Huracán; en cierta medida como apoyo a un país que pertenece a una de las zonas marginadas por los grandes centros culturales. Se trata del gesto de solidaridad de un escritor que siempre ha sentido una gran simpatía por nuestro país y por sus luchas libertarias. La reseña de Sánchez, "Vargas Llosa o el arte de leer" ⁽⁴⁵⁾ es una elogiosa invitación a la lectura no solo del libro de ensayos sino de la obra narrativa del escritor peruano. Sánchez destaca que los ensayos de Entre Sartre y Camus revelan a un lector atento y voraz, a un lector polémico y al mismo tiempo, discípulo de los dos escritores franceses. Vargas Llosa sabe leer puesto que asimila y rechaza, reflexiona y critica, por ello, su libro de ensayos es una guía reveladora donde se pueden encontrar algunas claves para la interpretación de sus novelas. En este sentido es que Sánchez invita a la relectura de sus textos.