



# Los medios en la narrativa latinoamericana, toda una guaracha

***Os meios na narrativa latino-americana, toda uma guaracha***

***The media in Latin American narrative, a whole guaracha***

*David Orjuela\**

## **Resumen**

Este trabajo aborda las relaciones entre literatura, medios de comunicación y espacios culturales populares, caracterizadas en *La guaracha del macho Camacho* (1976) del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. En la novela, la escritura dialoga con los medios masivos de comunicación. Es decir, el lenguaje utilizado es una mediación entre dos lenguajes: el literario (convencional) y el emergente de los medios masivos. Se analiza entonces cómo la novela introduce la idea de lo masivo como consecuencia hegemónica histórica y, a la vez, como posibilidad de transmitir una experiencia contenedora de mestizajes y reappropriaciones. *Palabras clave:* medios masivos, narrativa latinoamericana, Luis Rafael Sánchez, choteo, reappropriaciones.

## **Resumo**

Este trabalho aborda as relações entre literatura, meios de comunicação e espaços culturais populares, caracterizadas em *La guaracha del macho Camacho* (1976), do escritor porto-riquenho Luis Rafael Sánchez. A novela dialoga com os meios massivos de comunicação, ou seja, a novela é uma mediação entre duas linguagens: a literária (convencional) e a emergente dos meios massivos. Analisa-se, desse modo, como o livro introduz a ideia do massivo como consequência hegemônica histórica e, por sua vez, como possibilidade de transmitir uma experiência que contém mestiçagens e reappropriações.

*Palavras chave:* meios massivos, narrativa latino-americana, Luis Rafael Sánchez, *choteo*, reappropriações.

\* Licenciado en Humanidades, con énfasis en español e inglés por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia (UPN). Magister en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del Grupo de Estudios de Sociología Histórica de América Latina (GECUMESAL) y del proyecto de investigación "Repliegue, crisis y reconstrucción: las expresiones alternativas de la cultura masiva bajo la dictadura militar (1976-1983)", financiado por UBACYT, ambos coordinados por Mara Burkart. Líneas de investigación: agenciamientos micropolíticos producidos en el seno de la producción musical en Latinoamérica, y las formas emergentes de influencia sobre el discurso político del nuevo siglo. Actualmente está terminando su trabajo de tesis de maestría: *Agenciamientos constituyentes de subjetivaciones políticas en la producción musical de Calle 13: Ritmos y rimas de la política en Sudamérica*. E-mail: <davidorjuela19@gmail.com>.



### Abstract

This work addresses the relationship between literature, the media and popular culture spaces characterized in *La guaracha del macho Camacho* (1976) of Puerto Rican writer Luis Rafael Sánchez. This novel reaches out the media, and its language style acts as a middle part of two units: the literary (conventional) and the emergent of the mass media. Thus, this paper analyzes how the mass media developed out of a historical hegemonic force, and it integrates experiences of miscegenation and reappropriation.

*Keywords:* mass media, Latin American narrative, Luis Rafael Sánchez, kidding, reappropriation.

Poder decir la sociedad por medio de la narrativa (extendiéndose al arte), al igual que se hace desde las zonas sociológicas, políticas o económicas, fue un hecho que se consolidó recién en los años sesenta del siglo xx. En América Latina fue posible debido a una revisión de la cultura literaria desde un estado amorfo en la búsqueda de nuevas articulaciones, y a la producción literaria de las décadas posteriores a 1970, donde la influencia de los medios masivos de comunicación es palpable en ciertos relatos literarios. Es llamativo que hace relativamente poco tiempo, la literatura de canon<sup>1</sup> en América Latina haya empezado a dialogar con el discurso mediático de manera más o menos sostenida, y que haya empezado a buscar secuencias emergentes que la dotaran de espesor y dinámicas específicas en los siglos xx y xxi. Y es que la literatura, aparentemente, no fue un medio tan masivo de comunicación, lo que provocó una conexión débil con la larga y ancha tradición de expresiones de la cultura popular.<sup>2</sup> Fue más bien un espacio de registro culto, cuyas narraciones no trataban de forma considerable los hechos de las clases populares. En definitiva, aunque hubo un fortalecimiento creciente de los vínculos entre literatura/arte y su público para mediados del siglo xx, la expansión en sus estructuras artísticas no había sido suficiente para dialogar directamente con la cultura popular.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Si bien las discusiones sobre esta categoría no son nuevas, volvieron a alcanzar relevancia luego del trabajo de Harold Bloom en *El canon occidental* (1994). A pesar de ser aparentemente sólo una categoría universitaria o de evocar anacronismos, la cuestión es itinerante, por lo menos de manera indirecta. Usaré esta categoría sólo para evocar ese catálogo de textos y/o autores, cristalizados como fundamentales para una cultura cuya supuesta inmutabilidad de sus valores son fijados por la norma, adquiriendo propiedades refractarias a las reactualizaciones que la historia de la cultura insufla en esos valores (Botto, 2008:120).

<sup>2</sup> Se usará esta categoría para referirse tanto a la cultura de masas como para indicar lo “popular” en contraste con la “alta” cultura en cualquiera de sus manifestaciones. Es decir, pensar en clave vincular exige revisar un modelo interpretativo distinto a los consagrados. Uno de ellos es el que define a la cultura popular como constituyente de un mundo aparte, cerrado en sí mismo e independiente. Y el otro, de ascendencia hegemónica, que la considera “enteramente definida por su lejanía con respecto a la legitimidad cultural, de la cual ha sido privada”. Ver Chartier (1995:121) y Rowe y Schelling (1993).

<sup>3</sup> Me refiero en especial a los problemas de identidad que la cultura de masas sufre bajo la mirada de las culturas centrales. Los vínculos entre culturas “altas” y “bajas”, como las caracteriza Amar Sánchez (2000:11), se estaban reflexionando, sobre todo, desde un lugar que presupone un tipo superior de

Ese estado de cosas era reflejo de lo que pasaba en Europa. Los estudios literarios, desde la primera década del siglo xx, iniciaron una reflexión sistemática sobre el objeto de estudio de éstos. El *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure (1913) y la emergencia de los formalistas rusos fueron los ápices generadores de la reflexión que se extiende más allá de la literatura y abarca el arte en general. El campo del arte después de la década de los cincuenta se abre, disuelve los límites y se sumerge en un mundo de tensiones en el que la transición entre los campos (artísticos/extraartísticos) o las esferas (estéticas/extraestéticas) es constante (De Diego, 2010:5).

El canon literario empezaba, como medio de comunicación, como dispositivo de enunciación, a verse rezagado. Tanto la posición más observadora que participante de los fenómenos sociales a finales de siglo xix como el hiperdesarrollo de los medios tecnológicos de reproducción dejaron a la literatura de canon parcialmente separada del espacio cultural formado por las clases populares. Ese lugar fue ocupado entonces por medios masivos de comunicación como la radio o el cine, y obligó a que la literatura y la prensa ampliaran su campo y se reconfiguraran con el fin de no desaparecer como series sociales autónomas. El descentramiento de las reflexiones con respecto al objeto de estudio de la literatura y del arte en general surge como necesidad de describir las mediaciones de otras series sociales (políticas, económicas, etcétera) en el espacio cultural, las cuales develarían vivamente la forma en que estos procesos articulan el sentido en la sociedad (Martín-Barbero, 1987:177). Vista desde ese lugar, la literatura tendría que ser un acto social, cuya función sería también social y por lo tanto dinámicamente relacionada y dialécticamente enfrentada con sus otras funciones (De Diego, 2010:5). Llegaría a ser, al mismo tiempo, una serie, una secuencia de elementos (cuyo número depende de la extensión del campo cultural que abarque) que para ser leída debe –categóricamente– ser puesta en paralelo con otras series sociales.

### Los medios ocupan el lugar narrativo de la literatura

Decía con anterioridad que la narrativa latinoamericana y en general la literatura canónica en América Latina no fue el medio principal de expresión del espacio cultural popular. Si bien en los siglos xix y xx había productos literarios considerados como provenientes de esta cultura, éstos hacían parte de un circuito distinto, una clase distinta de textos imposibles de ubicar dentro del canon literario. La fuente de esos acontecimientos data de varios siglos atrás, del tránsito de las clases populares

---

cultura, frente a la cual la cultura de masas representaría una declinación (2000:12). En consecuencia, las relaciones entre “formas altas y bajas” y las tensiones resultantes de esa “lucha de poder” entre ellas arroja, en un primer momento, poca apropiación y transformación de la narrativa perteneciente a la literatura “cult”, a los códigos masivos (2000:13).

de lo oral a lo escrito en Europa; Martín-Barbero (1987:103) lo describe lúcidamente. Lo reseña desde los procesos de enculturación, represivos o no, que generaron una producción cultural para las clases populares; relatos e imágenes que mediaban al mismo tiempo que separaban. La construcción de la hegemonía requería que el pueblo tuviera acceso a los lenguajes en que podía articularse, conservando la distancia entre lo noble y lo vulgar/folclórico (pueblo) primero, o entre lo culto y lo vulgar/popular (pueblo) más tarde.<sup>4</sup> Ni hegemonía ni contra hegemonía pudieron existir sin esa circulación cultural. Se trataba de un proceso ideológico, que al mismo tiempo dio la posibilidad de hacer comunicable su memoria y su experiencia.

Insertar la escritura para transmitir la experiencia humana de las clases populares constituyó la transformación de lo folclórico a lo popular. Esa transformación incubó una literatura paradójica, cuya característica principal está presente todavía, articulada desde lugares distintos y expresando obsesiones actuales. Paradójica porque tiene estructura oral, por el verso en que está escrita y por estar destinada a ser leída en voz alta, colectivamente. Por lo tanto, estos modos de producción y circulación literaria vulgarizaron la cultura letrada de tres maneras: los relatos se pusieron al alcance del vulgo; luego se rebajaron y estereotiparon, y finalmente se convirtieron en masivos, pasando de lo campesino a lo popular-urbano, donde emergió un nuevo sentido de lo popular, un nuevo lugar de mestizajes y reapropiaciones. En ese proceso lo popular re-significó, profanó normas narrativas y erigió las vidas marginadas en modelos protagónicos. Al divorcio cultural, a la distancia y las barreras propuestas por las clases altas, el pueblo respondió revolviendo, imitando burlonamente y mestizando. Voltar y confundir los tiempos de la cultura dominante le permitió al pueblo también hacer oír su voz (Martín-Barbero, 1987:111).

La cultura popular contaba ya con literatura y su imaginería posteriormente contaría con su propia iconografía. La conformación de una iconografía popular permitió consolidar dos procesos: la secularización de las imágenes y una nueva función para éstas: la de educar cívica y políticamente. Estos procesos consolidaron, a su vez, otro mucho más global, referido al imaginario de la burguesía: el ideal de vida ya no sería la salvación sino el éxito social. Desde entonces la imaginería popular se movió en ese orden (Martín-Barbero, 1987:122-123). Seguido, la cultura de masas emerge materializada en el melodrama, espejo de esa consciencia colectiva.

<sup>4</sup> En este sentido, “folclore” es una categoría que ha servido como referencia especial al pasado, llegando a ser fundamental a las necesidades culturales “de conferir un significado más denso al presente y las necesidades políticas de legitimar mediante el prestigio del patrimonio histórico la hegemonía actual” (García Canclini, 1990:50). En categorías de este tipo se concentran las insistencias institucionales de resaltar la unicidad, lo puro, lo inocente, lo salvaje, en clave clasificatoria (García Canclini, 1990:54).

Se trataba de un espectáculo con elementos del teatro de tradición culta, literatura oral y formas y modos de feria. La puesta en escena ocurría en un espacio familiar al público popular (calles, plazas, montañas, etcétera). La complicidad del melodrama con este nuevo público y el tipo de demarcación cultural que ella trazó fueron las claves que permitieron situar al melodrama en el vértice mismo del proceso que lleva de lo popular a lo masivo: lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual popular, y lugar de emergencia de una escena de masa. Desde allí, lo popular comienza a ser objeto de una operación de borrado de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una imagen unificada de lo popular, primera figura de la masa (Martín-Barbero, 1987:125). La puesta en escena es acompañada por un tipo de actuación peculiar correspondiente con lo más importante del espectáculo: lo que se ve, efecto que implica una supresión significativa de la palabra en las representaciones populares –con la correspondiente necesidad de un exceso de gesto– y la expresividad de los sentimientos (Martín-Barbero, 1987:127).

En la puesta en escena del melodrama aparece una estructura dramática que revuelve sentimientos (miedo, entusiasmo, lástima y risa) con situaciones (terribles, excitantes, tiernas y burlescas) y personajes (el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo). Estos elementos remitieron a una matriz cultural caracterizada por operaciones de esquematización (personajes no problemáticos) y polarización (reducción valorativa de los personajes, chantaje ideológico donde los personajes objeto de identificación están relacionados con cosas positivas y los que son objeto de proyección están relacionados con cuestiones negativas). Las operaciones simbólicas emergentes de esta matriz cultural se movieron no sólo en la moraleja y en la propaganda, sino especialmente en la afirmación de una significación moral en un universo desacralizado, expresada en las fidelidades primordiales a la familia y en el exceso (Martín-Barbero, 1987:131).

Las operaciones simbólicas patentes en el melodrama, juzgadas como degradantes por los “espíritus cultivados”, su puesta en escena, su estructura dramática, las operaciones resultantes de su matriz cultural y las operaciones simbólicas emergentes, fueron acogidas por y proyectadas desde los medios masivos de comunicación existentes para la parte final del siglo XIX. Mientras tanto, la literatura canónica en América Latina se cimentaba sobre una base aurática de percepción reducida y cultural. Relatar la experiencia humana de la cultura popular estuvo en manos del cine y la radio; la prensa tuvo una mutación y emergió el sensacionalismo periodístico. No fue sino desde la década de los sesenta del siglo XX que se dieron importantes procesos para cambiar la situación de aislamiento público (cultural-popular), contenida en la literatura canónica.

## Reivindicación de la literatura

El momento donde el discurso sobre los medios empieza a converger con los estudios artísticos llega cuando los medios de reproducción técnica hacen prácticamente parte de la vida cotidiana del mundo y cuando aquellos estudios entran en una época de crítica de “la ilusión de cientificidad”, del rigor de un método omniabarcativo (De Diego, 2010:14). Los objetos puestos en circulación por los medios masivos de reproducción técnica entraron como nuevos. Algunos intelectuales latinoamericanos advirtieron su entrada y trabajaron en la revisión de los métodos de apropiación. David Viñas<sup>5</sup> y Ángel Rama<sup>6</sup> iniciaron, por un lado, un revisionismo de la historiografía literaria en Latinoamérica (en especial en Argentina) y, por otro, concretaron un trabajo dedicado a establecer nuevos y propios métodos de rastreo de la espesura y las rupturas que la narrativa latinoamericana (extensivo al arte latinoamericano) ofrecía. Rama lo pone en estos términos:

Nuestro problema operativo radica en plantearnos como punto de mira el desarrollo de métodos adecuados a nuestra materia literaria (la latinoamericana), utilizando las proposiciones extranjeras como lúcida conciencia de su operatividad a prueba, a saber, como instrumentos que se deben corroborar sólo en la medida en que nos acerquen a una comprensión más amplia y verdadera de las letras hispanoamericanas (Rama, 1982:82).

Ante la emergencia de la cultura como espacio de articulación de hegemonías y para abarcar los procesos de enculturación en Latinoamérica, Ángel Rama sugiere una revisión que implica develar un objeto mucho más espeso y denso, que debe operarse de acuerdo a las características específicas de la sociabilidad hispanoamericana (dinámica interna, estado general de dependencia). Él mismo realiza algunos trabajos de análisis social de la Argentina y Uruguay primero, y luego de América Latina, desde el campo de la narrativa latinoamericana. En su ensayo “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, Rama propuso la revisión de la plural vastedad de materiales literarios hispanoamericanos resistentes a los modelos revisionistas y lineales, que disimulan y racionalizan las rupturas y contradicciones de nuestra sociedad (Rama, 1974:81-111).

Para Rama, armar un método propio de análisis debe ir de la mano de un nuevo *corpus* literario, compatible con la singularidad del sistema social hispanoamericano. Tanto el objeto como el método partirían de dos proposiciones: los esquemas teóricos

<sup>5</sup> Me refiero a los clásicos estudios *Literatura argentina y política*, tomos I y II (1995, 1996).

<sup>6</sup> Me refiero a los artículos que Rama escribió durante los años sesenta y setenta que por su vigencia y mirada certera se reunieron en una reedición llamada *La novela en América. Panoramas 1920-1980* (2008).

Europeos no se pueden aplicar a la sociedad latinoamericana sin graves deformaciones, y la estratificación social de América Latina no puede acudir directamente a modelos marxistas de distribución. Esta perspectiva de análisis de literatura y sociedad suscitaría los siguientes imperativos: corrección inicial al concepto de literatura hispanoamericana y restitución de la composición real de la sociedad que ha creado. La sociedad y la literatura son materias heterogéneas. No obstante el material literario cuenta con entonaciones textuales de la sociedad, la cual no se presenta escrita salvo en la mediación sociología-historia.

Para hacer la correlación, Rama acude a la dimensión sistémico-funcional de la lengua para determinar las superposiciones de secuencias literarias, ya que corresponden a ejercicios de apropiación de una lengua. Estas secuencias se relacionan recíprocamente con el discurso social (el imaginario social), que hace que un grupo obtenga un instrumento simbólico con el cual actuar dentro de la historia. El texto literario se movería entonces en una relación de equivalencia con tal discurso, sintetizándolo indivisiblemente (Rama, 1974:96-97). Las secuencias literarias son operaciones ordenadas dentro del texto literario, las cuales tienen datación, duración y se superponen con otras "secuencias". Las secuencias literarias "autónomas" se podrán fijar atendiendo a la irrupción (entrada) o disrupción (interrupción) del acontecimiento artístico. Estos momentos se reconocerían por distintos estratos que oscilan entre la máxima adecuación a las pulsiones externas o la máxima retracción que apela al localismo.

Los resultados de un análisis así serían similares a aquellos de naturaleza política, económica, etcétera, pero con la diferencia de que la literatura (siempre con extensión al arte) deja libertad operativa, la cual permite detectar el cambio social antes que cuaje en los órdenes del poder. Es muy importante entonces reconocer la pluralidad de aportaciones que cumple todo artista y en particular la universalidad de su contribución más específica, que es la que en definitiva vence, se desprende, se libera de las restringidas formulaciones ideológicas que la acompañan. De esa manera Rama expone la forma de reestructurar la sociedad, rearticular la estratificación, promover el desarrollo de fines y modelar el conjunto social con respecto a la difusión de culturas foráneas; esa relación traduciría una nueva realidad interna (Rama, 1974:105).

Tanto Rama, con el análisis de secuencias literarias, como Martín-Barbero, con la exposición del origen de lo masivo y su expansión de la mano de los medios de comunicación, coinciden en que la permanencia del dilema entre cultura dominada y dominante hace necesario continuar la revisión y la reivindicación de la cultura popular. En ese espacio estético emergente, de articulación de los procesos económicos y políticos de una sociedad, la literatura latinoamericana empieza a narrar, en especial, la influencia que distintos medios de comunicación ejercen sobre cada uno de los

personajes ficticiales de sus historias, y cómo esa influencia los trasciende y además inunda todo el resto de los lugares del relato. Al mismo tiempo, la entrada en diálogo entre narrativa, implantación de los medios en la sociedad y la construcción de lo masivo, reorienta al autor y permite una reivindicación de la literatura como medio vigente de decir la experiencia humana.

### Para muestra un botón

Del gran *corpus* literario<sup>7</sup> del que se puede echar mano para revisar los elementos anteriormente expuestos quisiera centrarme en *La guaracha del macho Camacho*, novela puertorriqueña publicada en 1976 y escrita por el dramaturgo, cuentista, ensayista y novelista Luis Rafael Sánchez.<sup>8</sup> Me parecen interesantes dos operaciones logradas allí. La primera tiene que ver con el uso de innovadores recursos narrativos, en especial el humor y la música, para exponer las tensiones entre cultura dominante y dominada, y al mismo tiempo, como elemento resultante del diálogo, a veces discusión, entre las mismas referencias de sociedad. La segunda operación tiene que ver con la reflexión concerniente a las formas de reorientación de la figura del autor latinoamericano y al discurso polifónico en su narrativa, cuya intersección entre lo literario y lo mediático tiene sus respectivas causas y efectos.

En la novela, el narrador cuenta los pensamientos de algunas personas durante un momento común y corriente: un embotellamiento de autos en una autopista donde todos los sujetos reseñados oyen una misma canción: “La guaracha del macho Camacho”, y sus vidas son atravesadas por el mismo estribillo: “La vida es una cosa fenomenal”. Cada personaje tiene su espacio, unos más que otros y, al final, no pasa nada más. El pasado y el futuro son contados desde el lugar omnipresente del narrador, quien sabe todo sobre los personajes, incluyendo sus pensamientos. Sus diferentes realidades sociales hacen que el estribillo, “la vida es una cosa fenomenal”, tenga tantas connotaciones como participantes.

<sup>7</sup> Para este trabajo se consultaron los *corpus* utilizados en Caldas (1987) y en Fernández Moreno (2000), y para tener un panorama más allá de las fronteras latinoamericanas Hutcheon (1990).

<sup>8</sup> Sánchez es un escritor de origen humilde, criado en un ambiente de radionovelas y cine hollywoodense. Entre sus influencias literarias se destacan los escritores locales Emilio Belaval (1903-1972) y René Marqués (1919-1979), el norteamericano James Baldwin (1924-1987) y los españoles Francisco Ayala (1906-2009) y Juan Marsé (1933). La autoparodia, la teatralidad y la artificiosidad fueron el plan de acción del escritor para, desde la escritura, captar la vida y las relaciones sociales del proletariado urbano puertorriqueño, desde un trasfondo sonoro más profundo hecho de violencia, racismo, explotación y exclusión. Un estudio sesudo de su obra literaria, completa o en parte, se puede leer en Barradas (1981) o Caballero (1999).



### “Choteo” y baile

El primer elemento que entra en contacto directamente con el tufo de la cultura popular (en este caso la cultura del Caribe) y que se manifiesta distintamente a las pulsiones externas es el humor. En el artículo “La guaracha del macho Camacho, saga nacional de la ‘guachafita’ puertorriqueña”, su autor señala que el humor en el Caribe hispánico es “distinto (al humor inglés, español o francés), pero vivo y actuante y digno de ser estudiado en sus propios términos” (López Baralt, 1985:104). En cuanto al humor antillano, éste se conoce como “choteo” o “guachafita”. El choteo no necesita un escenario particular para desarrollarse. Un embotellamiento, la fila para pagar impuestos en un banco, o hasta la hora del almuerzo en una parte céntrica de la ciudad son situaciones suficientes para empezar a “chotear”. Asimismo, el escenario se complementa con personajes de distintas clases sociales, color de piel y profesión, y un elemento importante para empezar: la presentación de una situación políticamente seria. Por lo tanto, manifestaciones en la Universidad de Puerto Rico, elecciones a diputados en la Isla, la guerra de Vietnam y el hijo bobo de “la china hereje”, son algunas situaciones incubadoras del “choteo”. Además, la risa que intenta producir el narrador, quien está reportando un embotellamiento donde varias clases de personas están escuchando una canción de moda y pensando en cosas serias y no serias, es llamativa. Obedece al “relajamiento de todos los vínculos y coyunturas que les dan a las cosas un aspecto articulado” (López Baralt, 1985:106). En definitiva, son dimensiones escurridizas y equívocas que la novela de Sánchez genera como consecuencia de la complicidad establecida entre el narrador y el narratario, quienes tienen vista panorámica de la vida.

Esa ampliación de la mirada no sólo se evidencia en que el narrador “chotee” *all the time*. El contacto con el baile y la música, desarrollado en la novela desde su estructura léxico gramatical (repeticiones, aliteraciones y juegos de palabras), hasta la semántica discursiva, opera en función al desarrollo del humor caribeño. El estribillo “la vida es una cosa fenomenal” se convierte en una suerte de aforismo que sintetiza la novela. Si bien para todos los personajes la vida al final es “una cosa fenomenal”, no a todos les pasa lo mismo; así que “cosa fenomenal”, primero “cosa” y después “fenomenal”, explota en sentidos dependientes de lo que le pasa a cada uno de los personajes. El relato perfila así una definición detallada de esa expresión aparentemente ambigua y permite leer, al mismo tiempo, el correlato histórico de la novela.

El humor caribeño se evidencia en prácticas como la música y la danza. En la novela, la cotidianidad de los personajes está marcada por ambas prácticas. Además, la descripción se complementa con recurrencias a situaciones escatológicas, sexuales y religiosas. Todos estos elementos son los componentes de una vida chabacana, rudimentaria y evasiva (López Baralt, 1985:106). Por ejemplo, uno de los personajes, una mujer semiprostituta, se desplaza en colectivo (guagua), es fanática

del programa de la bailarina Iris Chacón<sup>9</sup> (no sólo ve su programa cada fin de semana sino que tiene las revistas de farándula y *posters* donde ella aparece) y tararea “la vida es una cosa fenomenal” mientras espera a su cliente. Otro personaje: éste es un senador muy reconocido por su afinidad con la presencia norteamericana en Puerto Rico. Tiene hábitos “mundanos” porque mantiene encuentros sexuales con prostitutas; precisamente anda en el embotellamiento porque se dirige a uno de estos encuentros.

El “choteo”, particularidad de las interacciones orales, en donde confluye la imaginación y los clichés, adquiere cualidades satíricas y aleccionadoras que perfilan un humor correctivo en algunos momentos y uno evasivo en otros. En la novela, los personajes de clase social alta tienden a ser “choteados” con un perfil correctivo; en cambio otros personajes como “la madre” o “doña Chon” son “choteados” desde un perfil evasivo, más esencial de este tipo de humor irresponsable. En efecto, el “choteo” en la novela funciona para irresponsabilizar e insensibilizar, lo cual puede generar tanto actitudes escapistas como de resistencia.

El narrador “chotea” y espera que el narratario también lo haga con él, especialmente por el intempestivo efecto de los medios de comunicación en la sociedad. De la cultura popular echan mano todos: ricos y pobres, jóvenes y viejos, bobos y cuerdos. La matriz cultural de masas formada está impregnada del elemento cómico dual. Es decir, por un lado contiene un sentido de distensión y relajo emocional, después de un fuerte momento de tensión, y por otro, un sentido plebeyo, de antihéroe torpe y hasta grotesco, de lenguaje antisublime y grosero, burlándose de la corrección y la retórica de los otros sentimientos, e introduciendo la ironía a su aparente torpeza física (Martín-Barbero, 1987:130).

Los medios se ubican en la mitad de las interacciones como intermediarios entre la realidad y los sujetos. Los medios –desde la radio que transmite “la guaracha del macho Camacho” hasta los programas de televisión de la prostituta, los libros de Corín Tellado que lee la secretaria, o las revistas de chismes– representan la realidad a los sujetos, en tanto la novela representa esa realidad, después de la mediación de éstos. O sea, la novela redondea la diégesis aludiendo a procesos globalizados, eventos que se impregnan de manera inevitable con el folclore, la música de protesta y expresiones de origen rural, que generan hibridación entre elementos letrados.

El narrador, por su parte, es un *choteador* que critica a la sociedad hipnotizada, inundada por la influencia de los medios masivos en su vida. Ese manejo escalonado

<sup>9</sup> Es una actriz y presentadora puertorriqueña muy famosa por su programa de entretenimiento, transmitido a más de 15 países en la década de los setenta.

del humor, de la oralidad, de las citas, de los personajes, de la música, suscita de inmediato las ganas de describir los elementos de un hipotético género narrativo emergente. No se puede evitar clasificar y más si estamos hablando de una obra escrita por un autor educado dentro de una cultura hegemónica. Es como una suerte picaresca desacralizadora, de corte *camp*,<sup>10</sup> con sobretonos de humor negro (Lopez Baralt, 1985:117) que cae bien, como arma trágica para unos sectores sociales, que puede tornarse inútil, dañina para otros, pero que al final genera rupturas y contradicciones a causa del tono humorado.

### Otro tipo de autor

El valor de *La guaracha del macho Camacho* también está en la reorientación del autor. Hay un desplazamiento –como lo describe Rama– desde la cultura dominante hacia la dominada:

En términos de sociología del intelectual puede explicarse el proceso ocurrido más que como un avance interno de la subcultura dominada que le habría permitido fraguar un equipo propio, sosteniéndolo para que la pensara y fundara teóricamente, como una generalizada desertión de los intelectuales de las filas de la cultura de dominación, incorporándose a los sectores populares y poniendo su preparación superior al servicio de sus necesidades internas (Rama, 1982:251).

Este es el caso del escritor de la novela quien, al mismo tiempo que estudió y se preparó dentro de lo que Rama denominó “cultura dominante”, generó un proceso de “desertión intelectual”. Sin olvidar su papel ambiguo en la sociedad, este comportamiento estético parece buscar tenazmente un ámbito particular de circulación de sistemas expresivos y estructuras de lenguaje, íntimamente conectados con la existencia continental o nacional (Traba, 2005:138-139).

<sup>10</sup> Nos referimos acá al ya clásico tratamiento al término que Sontag le dio. En *Contra la interpretación* (1996:355) se propone que lo *camp* es una sensibilidad sin nombre, variante de la sofisticación, inconfundiblemente moderna, pero de difícil descripción, por ser más volátil que el dominio de las ideas. Entre sus componentes esenciales se cuenta el amor a lo no natural, o sea al artificio y a la exageración; al mismo tiempo es esotérico, tiene algo de código privado entre pequeños círculos urbanos. Es una sensibilidad o gusto que convierte lo serio en frívolo, desde una locación donde toda respuesta humana es libre, en tanto opuesta a lo maquinal (Sontag, 1996:356). Sin embargo, si esto es así, no se podría ajustar en el molde de un sistema, dado que se cristalizaría y dejaría de ser tal. En consecuencia, para “atrapar” esos elementos huidizos es necesario estar alerta y ser ágil. Esta actitud supone subordinar las tendencias al razonamiento lineal o consecutivo, a una de “notas”. En definitiva, Sontag enuncia, desde las aclaraciones anteriores, algunos aspectos definitorios de lo *camp*: es una manera de esteticismo, no en términos de belleza sino de grado de artificio, de estilización; es una sensibilidad no comprometida y despolitizada, y una cualidad perceptible tanto en los objetos como en el comportamiento de las personas (Sontag, 1996:357).

Se han dado pasos en la búsqueda de transformar la ideología (en términos marxistas) y por ende la sociedad. Este hecho estuvo materializado, en principio, por la Revolución Cubana y por el reconocimiento europeo a un arte autónomo latinoamericano, en especial desde la narrativa. Rama explica el posible lugar del autor en el espacio cultural latinoamericano, haciendo una parada a mitad del camino expuesto por José Enrique Rodó, allá en 1900 con su ensayo *Ariel*, y la visión de Roberto Fernández Retamar en su *Calibán, apuntes sobre la cultura de nuestra América* de 1971. Ambos trabajos, el de Fernández Retamar y el de Rodó, reconstruyen a dos personajes de la famosa tragedia shakesperiana *The Tempest* (1611).

Rodó estaba parado en dos superficies que deben interrelacionarse para parir una nueva figura de autor para Latinoamérica. El intelectual latinoamericano del siglo xx debía ser joven y con una suerte de aura que le permitiera percibir el utilitarismo norteamericano, la torpeza del habitante común del continente (lo vulgar, lo feo), y a la vez tener fe y locura. El uruguayo propone una especie de renacimiento europeo en Latinoamérica, donde el conocimiento se junte pero no se revuelva con las culturas y personas habitantes de las tierras de Calibán. Ubica la solución en generar una moral tal que denuncie la búsqueda de intereses egoístas y que paralelamente encamine a los pueblos hacia un fin común. Los intelectuales requieren de razón y de sentimiento para poder luchar contra “la mutilación de nuestro espíritu” (Rodó, 1980:8). La esclavitud del espíritu está ligada, según Rodó, a dos lugares: al utilitarismo norteamericano y a la torpeza latinoamericana. Es por eso que el mejor consejo sólo puede ser emular culturas como la helénica o la francesa, aquellas que, al menos al principio, hicieron del arte un elemento de interés universal que transitó por todas las facultades del alma.

El renacimiento propuesto por Rodó busca, como medio de legitimación de las acciones humanas, deslindar el bien del mal en sentido teológico. El bien está claramente separado del mal, así como lo feo de lo bello, así como el error del no error. “A medida que la humanidad avance, se concebirá más claramente la ley moral como una estética de la conducta. Se huirá del mal y del error como una disonancia; se buscará lo bueno como el placer de una armonía” (Rodó, 1980:12). El político puertorriqueño de *La guaracha del macho Camacho* definitivamente buscó lo bueno y lo encontró. Tiene bienes materiales, posición social, una mujer de la alta sociedad y lo mejor, unas amigas que le satisfacen sus deseos más “calibanescos”; todo como resultado del movimiento de las leyes morales y estéticas en un siglo donde el relativismo impone una redefinición constante de los conceptos y los actos.

Rodó arma un propuesta de intelectual movido por causas nobles y comunes, amoroso, racional, bueno y, lo más importante, con sensibilidad superior e instintiva para el arte, “característica versión degradada que ofrece el colonizador al que coloniza” (Fernández Retamar, 2004:25). Contrastando esta descripción de elementos

aristocráticos, constitutivos en la figura del autor, Fernández Retamar traza otro mapa para encontrar el rol imperativo, pero refundido, del intelectual latinoamericano. Para él, se trata de la emergencia de un nuevo Calibán, quien no corresponde a ninguna de las percepciones implantadas desde Europa. Calibán no es ni “el Caribe, el antropófago, el hombre bestial situado irremediablemente al margen de la civilización”, a quien hay que combatir a sangre y fuego, ni el “Arauco”, “pacífico, manso, incluso temeroso y cobarde”; ninguno de los perfiles hace parte de “la genuina realidad” (Fernández Retamar, 2004:24).

La figura del autor entonces necesita estar esterilizada de colonialismo. Ambas concepciones del hombre latinoamericano –tanto el utópico hombre edénico, a quien el modelo de sociedad perfecta le queda, como el hombre salvaje y torpe, que debido a su bestialidad no le queda otra alternativa sino ser exterminado– tuvieron siempre la esencia colonialista. En tanto no se desmitifique esa figura de “pueblo” en América Latina, la figura del autor tampoco tendrá la densidad teleológica requerida. En su ensayo, Fernández Retamar resalta al colonialismo desde sus dos extremos (más cercanos que lejanos en términos de los efectos causados), como el tema subyacente en la discusión de la figura de pueblo y autor americano. El colonialismo es el motivo por el cual están tan esquematizadas las figuras de Próspero, Ariel y Calibán. Ellos, para Fernández Retamar son serviles de igual manera a Próspero. El intelectual sería entonces una mezcla de esclavo-mercenario que se desinteresa por la acción y acepta el orden constituido. Por lo tanto, una sociedad latinoamericana genuina se tendría que desinfectar de la influencia colonizadora y hacer emerger una nueva descripción de Calibán, quien sería aquel sujeto libre y pensante que está parado en un lugar de privilegio y cuya historia “pertenece al futuro” (Fernández Retamar, 2004:22-25).

*La guaracha del macho Camacho* podría leerse como una manifestación triunfante de la emergencia de las subculturas y al mismo tiempo como un trabajo que deja puntos suspensivos sobre el alcance de las operaciones estéticas emergentes de las cada vez más accesibles manifestaciones de la cultura dominada. Hasta ahora y en los últimos años del siglo xx, ese movimiento fue caótico, productor de un pensamiento nuevo y complejo, pero a la vez dispar, con no pocas vicisitudes e inadecuaciones, todas con una meta implícita de delinear una matriz cultural donde el traslado de estructuras de contenido y de forma esté más consolidado y donde los conceptos y los métodos hayan sufrido suficientes transformaciones (Rama, 1982:252).

### Lo que queda

Asistimos entonces a una espectacularización de las series sociales, promocionada por el hiper-desarrollo de los medios de comunicación y por la velocidad con que circula la información. Esto redundaría en que de los medios dependa cada vez más la emergencia o el hundimiento de las series sociales y por ende de los sujetos que

participan en éstas. *La guaracha del macho Camacho* es un testimonio narrativo sincrónico de los efectos de la desviada irrupción e incorporación de las masas en América Latina, la cual, desde la segunda parte del siglo xx, tiene a los medios de comunicación como articuladores de esta historia. Vista desde transformaciones futuras, contiene también elementos que permiten rastrear una hipotética emergencia posterior de una-otra matriz cultural latinoamericana, distinta a las evidenciadas a través del siglo xx.

En esta novela se presenta la oscilación entre la oralidad y la escritura, con formas híbridas que se toman como folclorización de lo letrado y viceversa, y hace pensar en la esencia de lo mediático. Hay un espesor –calificado como literario– de producciones que no son consideradas como tal *a priori*. Hay también una ampliación a otros discursos que no tienen construcción literaria (más bien viciada, estereotipada). Este descentramiento permite revisar cuestiones sobre canon y sobre los nuevos objetos literarios. En la novela emerge una proximidad de las producciones de la “alta” y “baja” cultura cuyo vínculo interpela a un público consumidor heterogéneo.

También es significativo el esfuerzo por explorar la musicalidad de la palabra; el autor propone un trabajo verbal que cree una experiencia multi-sensorial y multi-modal. Distintos efectos de sentido aparecen como resultado de la exploración estética de la palabra en la novela de Sánchez; una palabra enguarachada, dramaturgica, radiofónica, televisiva, cineasta. Es una novela cuya narrativa aún se hace cargo de los conflictos sociales; da cuenta tanto de la deformación de las subculturas por conceptos pre-capitalistas como de la generación de productos originales y vulgares, de singular poder expresivo.

Desde esa perspectiva la narrativa, por un lado, permitiría estudiar aspectos socio-políticos en un espectro cultural más amplio (de matriz imaginativa), donde la brecha academicista se deshace. No obstante, por otro lado, mantendría el intento hegemónico de integrar esos productos populares (mecanismos) ganando estatus como producto artístico, y perdiendo rebeldía como hecho folclórico, popular del hecho. El mundo marginal entra en dinámicas de producción ante la emergencia del producto artístico. Como consecuencia lógica, ese mundo marginal cambia mediante dinámicas de producción, y las aproximaciones –fisuras–, rupturas entre masa y élite, tienden a ser análogas a las desarrolladas entre arte y política.

### Bibliohemerografía

AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2000), *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo.

BARRADAS, Efraín (1981), *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Río Piedras, Editorial Cultural.

- BLOOM, Harold (1994), *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, traducción de Damián Alou.
- BOTTO, Malena (2008), "Canon", en *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, La Plata, Al Margen.
- CABALLERO, María (1999), "'La guaracha del macho Camacho'. Escenas de la vida puertorriqueña contemporánea", en *Ficciones isleñas. Estudios sobre la literatura en Puerto Rico*, San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- CHARTIER, Roger (1995), "Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico", en *Sociedad y escritura en la edad moderna*, México, Instituto Mora.
- CALDAS, Waldenyr (1987), *A Literatura da Cultura de Massa. Uma Análise Sociológica*, São Paulo, Lua Nova.
- DE DIEGO, José Luis (2010), "El objeto de los estudios literarios: setenta años de itinerancia", en Gustavo BOMBINI (compilador), *Lengua y literatura. Teorías, formación docente y enseñanza*, Buenos Aires, Biblos.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (2008) [1913], *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (compilador) (2000), *América Latina en su literatura, México, Siglo XXI*.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (2004), *Todo Calibán*, Buenos Aires, CLACSO.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- HUTCHEON, Linda (1990), *The politics of postmodernism*, London and New York, Routledge.
- LÓPEZ BARALT, Luce (1985), "La guaracha del macho Camacho: saga nacional de la 'guachafita' puertorriqueña", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, núm. 130-131, enero-junio.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- RAMA, Ángel (1974), "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica", en Fernando ALEGRÍA (compilador), *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila.
- RAMA, Ángel (1982), "La narrativa en el conflicto de las culturas", en Alain ROUQUIÉ (compilador), *Argentina, Hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- RAMA, Ángel (2008), *La novela en América. Panoramas 1920-1980*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- RODÓ, José Enrique (1980), *Ariel*, Buenos Aires, Kapelusz.
- ROWE, William y Vivian SCHELLING (1993), *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México, Grijalbo.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael (1976), *La guaracha del macho Camacho*, Buenos Aires, La Flor.
- SHAKESPEARE, William (2002) [1611], *The Tempest*, United Kingdom, Cambridge University Press.



- SONTAG, Susan (1996) [1966], *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, traducción de Horacio Vázquez Rial.
- TRABA, Marta (2005), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- VIÑAS, David (1995), *Literatura argentina y política. Tomo I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana.
- VIÑAS, David (1996), *Literatura argentina y política. Tomo II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana.

Recibido: 20 de febrero de 2017  
Aprobado: 30 de agosto de 2017