

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E  
HISPANOAMERICANA



EL CANON EN ESPIRAL.  
RELECTURA, PLIEGUE Y TRAVESTISMO  
EN PEDRO JUAN GUTIÉRREZ.

Doctorando: CRISTINA PÉREZ MÚGICA.

Directora: Dra. FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ.

Tesis Doctoral

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E  
HISPANOAMERICANA

---



**EL CANON EN ESPIRAL.  
RELECTURA, PLIEGUE Y TRAVESTISMO EN PEDRO  
JUAN GUTIÉRREZ.**

Doctorando: **CRISTINA PÉREZ MÚGICA.**

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Francisca Noguero Jiméneez, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº

El Director de la Tesis

El Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

**2015**



La piedra que desecharon los arquitectos es  
ahora la piedra angular.

Salmo 118: 22



## Introducción.

Un árbol bien plantado mas danzante

Octavio Paz, *Piedra de sol*.

Desde hace ya varios años, los estudiosos de las narrativas hispanoamericanas recientes han entendido que, para desempeñar su tarea, deben adoptar nuevos enfoques teóricos. Este cambio guarda una relación directa con las posturas e ideas mantenidas por muchos escritores del subcontinente que se han dado a conocer en los últimos tiempos. Estos autores se atribuyen una personalidad compleja y poliédrica, basada en la mezcla de ingredientes muy heterogéneos. Por esta razón, se rebelan contra esquemas y planteamientos que han ostentado un gran peso en el análisis de las literaturas latinoamericanas. Para empezar, postulan que sus obras jamás se identifican de una manera exclusiva con estilos o patrones artísticos determinados. También rechazan la noción de identidad nacional, pues opinan que esta se muestra incapaz de explicar por completo los principios que dan forma a su escritura e idiosincrasia. Por consiguiente, no quieren ser vistos como simples *emisarios* de los valores y las tradiciones culturales que imperan en sus respectivos países de origen. Fernando Aínsa expone con suma claridad las repercusiones que genera este hecho:

Con la pérdida del “mapa” de los referentes identitarios, la literatura latinoamericana ha ido borrando fronteras nacionales, lo que supone la ruptura de un modelo de escritor y una recomposición de su papel en la sociedad. Ya no hay necesidad de pedirle cuentas por su aporte a la literatura nacional, esa imposición de representar a un país a la que se sentía obligado hasta no hace mucho todo escritor (...). Existe ahora, por el contrario, una “geografía alternativa de la pertenencia”, lealtades múltiples que se generan a través de la pluralidad, (...) la transgresión y la mezcla de códigos y la exaltación del descentramiento y la marginalidad (...).<sup>1</sup>

Quienes persiguen describir e interpretar estas nuevas sendas recorridas por los narradores latinoamericanos durante las últimas décadas han comprendido que ya no pueden valerse únicamente de conceptos antaño funcionales como escuela, generación,

---

<sup>1</sup> Aínsa, Fernando, “Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia”. En Esteban, Ángel, Jesús Montoya, Francisca Nogueroles y María Ángeles Pérez López (eds.), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, Hildesheim, Olms, 2010, pp.2-3.

movimiento o campo literario nacional. Generalmente, estas fórmulas sirven para elaborar taxonomías y clasificaciones que se fundamentan en criterios bien delimitados. Así pues, resultan inapropiadas para definir a unos escritores que se distinguen por su anhelo de no encajar en ningún molde preestablecido.

Las nociones resumidas constituyen el punto básico del que partirá este trabajo. Aquí intentaremos acercarnos a varios prosistas en cuyas obras se muestran algunos de los derroteros principales que han seguido las narrativas latinoamericanas recientes. Por consiguiente, procuraremos emplear métodos de análisis que se adecuen a las formas en que piensan y crean estos narradores. Para llevar a cabo nuestro plan, nos inspiraremos en uno de los postulados que defendió Marshall McLuhan. Este filósofo canadiense sostuvo que la mejor estrategia para enfrentarse a cualquier problema consistía en no adoptar perspectivas únicas, sino enfoques multidimensionales. Creemos que por medio de esta técnica lograremos retratar con acierto a unos escritores que jamás asumen filiaciones cerradas y unilaterales. En consecuencia, trataremos de examinar sus literaturas e identidades personales desde varios ángulos. Este *modus operandi* nos obligará a manejar conceptos muy diversos, para los que deberemos establecer definiciones rigurosas. Por ello, será preciso que reflexionemos con detenimiento sobre distintas cuestiones teóricas. Sin embargo, confiamos en que este procedimiento nos ayudará a descubrir y a entender los rasgos de unos autores que suelen presentarse como figuras polifacéticas.

De acuerdo con los principios expuestos, vamos a dividir este trabajo en dos grandes secciones. En cada una de ellas abordaremos temas relacionados con las ideas y actitudes que mantienen los narradores estudiados. Empezaremos por tener en cuenta que estos nunca se adscriben ni a corrientes ideológicas acotadas ni a marcos espacio-temporales reducidos. Con este gesto, no expresan una voluntad de permanecer ajenos al mundo que los rodea; al contrario, manifiestan su afán por dialogar con valores y realidades culturales presentes tanto en periodos cronológicos amplios como en zonas geográficas vastas. Por esta razón, conviene determinar la influencia que ejercen sobre ellos algunos hechos y procesos históricos de largo alcance.

Atendiendo a lo dicho, nos proponemos demostrar que estos autores forjan vínculos esenciales con la posmodernidad. Para cumplir este objetivo, necesitamos aclarar en qué consiste nuestra visión de un fenómeno que ha suscitado incontables polémicas. El término *posmodernidad* ha recibido definiciones tan numerosas como distintas entre sí. Algunos teóricos opinan que esta palabra se refiere a determinados

planteamientos más o menos curiosos e innovadores que sólo encuentran cabida en los espacios del arte y de la filosofía. Frente a este concepto reduccionista, otros pensadores ven la posmodernidad como un sistema elaborado de valores y creencias cuyo influjo se hace notar en campos muy diversos: ciencia, sociedad, cultura, política y economía. Aquí nos decantaremos por esta última interpretación pues, a nuestro juicio, plantea una imagen cabal del significado que adquieren las ideas posmodernas.

Por otro lado, tampoco existe un acuerdo en cuanto a los límites cronológicos de esta corriente. Para ciertos autores mostró una duración breve, que se redujo al periodo comprendido entre los años 70 y 80 del siglo XX. Muchas veces, este postulado lleva implícita la teoría de que, debido a su corta existencia, el ideario posmoderno nunca alcanzó una entidad consistente. Sin embargo, otros estudiosos del tema consideran que este movimiento posee una envergadura mayor, pues da expresión a cambios que se han tornado decisivos para las sociedades occidentales. Conforme a esta perspectiva, defienden dos argumentos cardinales. Por una parte, sostienen que varias actitudes y convicciones ligadas a la mentalidad posmoderna se originan en los años 50 del siglo XX; y, por otra, afirman que en algunos terrenos este pensamiento conserva su vigencia hasta el comienzo del segundo milenio. Estos principios nos resultan convincentes, de manera que los adoptaremos en nuestro análisis.

Finalmente, no debemos pasar por alto una cuestión esencial. A través del nombre que asume, la *episteme* posmoderna establece una relación directa con su precursora inmediata en el tiempo: la modernidad. Por ello, numerosos críticos y pensadores han intentado definir con exactitud los lazos que mantienen estas dos cosmovisiones. En lo que respecta a este asunto, también se han formulado opiniones diversas. Están quienes aseguran que los discursos posmodernos carecen de originalidad pues, sencillamente, copian nociones que ya funcionaron a pleno rendimiento en la época moderna. Entre los partidarios de esta tesis no faltan autores que, incluso, le atribuyen a la posmodernidad una condición perversa y mediocre. Así, proclaman que este movimiento engendra versiones frívolas y rebajadas de los *valiosos* ideales modernos.

Frente a lo dicho, otras voces sostienen que el orden posmoderno rompe de una forma tajante con su antecesor. No obstante, a partir de esta premisa general se alcanzan dos conclusiones opuestas entre sí. Varios pensadores declaran que la posmodernidad conlleva una involución porque acaba con los *grandes relatos modernos*, centrados en guiar al ser humano hacia un futuro utópico. Sin embargo, otros autores subrayan los valores positivos de la nueva mentalidad, pues opinan que esta desmantela un



pensamiento cuyo afán por instituir verdades unívocas motivó que se produjeran todo tipo de catástrofes en el mundo occidental.

Los criterios expuestos dan lugar a teorías válidas y certeras, pero creemos que, por sí solo, ninguno de ellos basta para describir el complejo entramado de relaciones que la posmodernidad establece con su predecesora inmediata. Por tanto, queremos proponer una manera alternativa de indagar en estas conexiones. Para lograr nuestro objetivo, comenzaremos por ofrecer una definición general tanto de la modernidad como de la posmodernidad, tarea que se llevará a cabo en el primer capítulo de este trabajo.

Aquí veremos que estas corrientes se forjan en etapas históricas signadas por cambios que influyen sobre todos los ámbitos de la civilización occidental. Debido a ello, las dos engendran modelos culturales e ideológicos que, además de complejos, resultan muy diversos. No obstante, procuraremos señalar los rasgos emblemáticos que distinguen a estas fórmulas basándonos, para ello, en análisis realizados por estudiosos capitales de las mismas como Matei Calinescu, Octavio Paz, Marshall Berman, Gérard Raulet, Albrecht Wellmer, Andreas Huyssen, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Jean-François Lyotard y Jesús Martín-Barbero entre otros.

Esto nos permitirá descubrir que la modernidad y la posmodernidad coinciden en ostentar un carácter poliédrico. Así, comprobaremos que ambas poseen una habilidad extraordinaria para desarrollar facetas numerosas y heterogéneas que, incluso, llegan a contradecirse mutuamente. Este hecho nos parece crucial, pues entendemos que determina la naturaleza de los vínculos que mantienen entre sí. Estos lazos también adoptan varios significados, por lo que no responden exclusivamente ni al concepto de imitación ni a la idea de una ruptura absoluta.

En los capítulos segundo, tercero y cuarto de esta tesis intentaremos confirmar las nociones recién planteadas. Para ello, nos enfrentaremos a la posmodernidad desde una perspectiva teórica que se fundamentará en dos presupuestos complementarios. En primer lugar, asumiremos que esta nueva *episteme* se caracteriza por tomar elementos propios de la modernidad para someterlos a distintas operaciones. Además, consideraremos que estas prácticas obedecen a intenciones variadas y generan resultados dispares, pues se aplican sobre un movimiento que presenta múltiples caras.

De este modo, en el capítulo segundo nos proponemos demostrar que algunas corrientes estéticas e ideológicas vinculadas a la posmodernidad efectúan una reinención creativa de pautas y fórmulas modernas. Para cumplir este objetivo,

examinaremos los movimientos contraculturales que surgen primero en Estados Unidos y después en Europa durante los años 60 del siglo XX. Así veremos que estas tendencias, fundadoras de muchos principios y valores posmodernos, se dedican a recuperar conceptos que ya fueron esenciales para unas escuelas artísticas de incuestionable filiación moderna: las vanguardias. Sin embargo, también comprobaremos que, en sus diversas manifestaciones, la contracultura jamás realiza meras copias de los modelos vanguardistas, pues adapta estos patrones a unas circunstancias históricas nuevas y les añade rasgos claramente originales.

El capítulo tercero se ocupará de mostrar cómo la posmodernidad lleva a cabo un análisis crítico de los grandes relatos que forjó su predecesora. La modernidad se caracterizó por crear ideologías que aspiraban a ofrecer una solución definitiva para todos los problemas del ser humano. Esta situación provocó que se originara un ambiente idóneo para el florecimiento del radicalismo y la beligerancia. En cualquier ámbito —ciencia, arte, política, filosofía...— surgieron doctrinas categóricas, que se autodefinían como la guía imprescindible para construir una sociedad perfecta. Quienes patrocinaban estos dogmas creían hallarse en posesión de verdades absolutas e irrefutables. En consecuencia, desecharon los puntos de vista diferentes al suyo, proclamando que sólo este último resultaba acertado.

En el marco de la posmodernidad se produce una fuerte reacción contra los fenómenos que hemos apuntado. De esta manera, aparecen pensadores como Roland Barthes, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard y Michel Foucault que cuestionan los grandes relatos modernos, sacando a la luz sus fallos e inconsistencias. Ahora bien: estos autores no construyen sus teorías a partir de la nada, pues aprovechan y completan ideas que ya fueron desarrolladas por filósofos modernos como Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein, Theodor Adorno y Max Horkheimer. En el capítulo tercero intentaremos probar este último hecho, lo que nos permitirá descubrir que la posmodernidad nunca se limita a romper de una forma tajante con su antecesora.

Finalmente, nos interesa poner de manifiesto cómo durante la época posmoderna se consagran y acentúan procesos que encuentran sus orígenes en el período moderno. Este objetivo se acometerá en el capítulo cuarto, donde analizaremos uno de los hitos más importantes que han vivido las sociedades occidentales a lo largo del siglo XX: el surgimiento de unos bienes simbólicos fabricados mediante las técnicas industriales de producción en serie. Estos artículos resultan fáciles de comprender y asequibles en

términos económicos, ya que se destinan al consumo de las masas. Por esta razón, no sólo generan modos inéditos de entender la cultura, sino que también obligan a repensar el concepto de valor estético. De hecho, modifican o invalidan los atributos que, por tradición, se han considerado inherentes a las obras artísticas: excelencia, sublimidad y carácter irrepitable. Para definir estas realidades novedosas, se crean y difunden expresiones que adquieren una vigencia cada vez mayor, como es el caso de *kitsch*, *camp* y cultura de masas.

Los fenómenos apuntados provocan una auténtica revolución en Occidente. Artistas y estudiosos de las formas estéticas se verán empujados a adoptar una postura clara con respecto a los bienes simbólicos producidos en serie. Esta dinámica, que se inicia en el periodo moderno, alcanza una intensidad extraordinaria durante la posmodernidad. Así, este movimiento suscitará continuas polémicas en torno a la naturaleza y al sentido del arte. Precisamente, en el capítulo cuarto nos proponemos analizar todas estas cuestiones.

Para abordar los tres puntos que acabamos de resumir nos apoyaremos en tres grandes nociones: relectura, pliegue y travestismo. Estos términos designan ejercicios que cuestionan o redefinen el valor canónico de un modelo preexistente, bien alterando sus rasgos originales, bien sacando a la luz facetas del mismo que han sido enmascaradas. Por tanto, se revelan adecuados para describir lo que hace la posmodernidad con un buen número de fórmulas e ideas modernas. Asimismo, estas categorías de análisis permiten indagar en asuntos variados, ya que se muestran flexibles y polivalentes. Por este motivo, nos servirán para crear marcos de estudio amplios, dentro de los cuales pondremos en relación hechos diversos.

En definitiva: los cuatro primeros capítulos de esta tesis se dedicarán a examinar la posmodernidad desde distintos ángulos. Con ello, pretendemos establecer definiciones rigurosas para las dinámicas socioculturales y para los principios teóricos que cobran forma en el seno de esta corriente tan compleja. Sin embargo, no debemos olvidar que este trabajo persigue adentrarse en el campo de las narrativas hispanoamericanas recientes. Por ello, conviene que tratemos de responder a una pregunta esencial: ¿Las tendencias y actitudes posmodernas tienen cabida en espacios que ocupan una posición subalterna o periférica dentro del orden geopolítico mundial?

El capítulo quinto se centrará en buscar una solución para esta incógnita. Aquí empezaremos por ver cómo muchos críticos y pensadores opinan que un movimiento cultural e ideológico procedente de las antiguas metrópolis colonizadoras no puede

encajar con naturalidad en Hispanoamérica. A continuación, intentaremos proponer un punto de vista alternativo a este sin caer en el error de asumir una perspectiva eurocéntrica. Para ello, volveremos a utilizar las nociones de relectura, pliegue y travestismo. Así demostraremos que estas categorías, ya empleadas para definir los fundamentos más relevantes de la posmodernidad, también permiten analizar fenómenos destacados que se han venido produciendo en América Latina desde la época colonial hasta nuestros días. Para corroborar esta hipótesis nos apoyaremos en cinco autores que han investigado las relaciones del subcontinente americano con los valores posmodernos: Rosa María Ravera, Margarita Schultz, Nicolás Rosa, Héctor Daniel Dei y Alfonso de Toro.

Una vez concluido este capítulo, dispondremos de los medios teóricos necesarios para adentrarnos en el terreno de la literatura. Por tanto, en el capítulo sexto pasaremos a estudiar algunos de los derroteros que han seguido las narrativas hispanoamericanas recientes. Para llevar a cabo este análisis, nos fijaremos en autores de varias nacionalidades que escriben sus obras en diferentes momentos de un periodo temporal amplio, comprendido entre finales de los años 60 del siglo XX y los primeros años del nuevo milenio. Este método de trabajo nos servirá para detectar los lazos que unen a figuras situadas en distintos entornos históricos y socioculturales. De esta forma tomaremos en consideración un rasgo propio de los narradores a quienes pretendemos acercarnos, que no desean verse ubicados en marcos territoriales y cronológicos reducidos. Además, para enfrentarnos a las literaturas de estos prosistas adoptaremos otras dos estrategias fundamentales.

En primer lugar, los autores de quienes hablaremos demandan que no se les adscriba a corrientes literarias acotadas. Con este gesto, no sólo buscan atribuirse una originalidad radical: también quieren demostrar que a la hora de construir sus narrativas recurren a modelos artísticos e intelectuales muy diversos. Por este motivo, cuando analicemos sus obras asumiremos perspectivas abiertas, que nos ayuden a descubrir la gran variedad de elementos presentes en las mismas.

Por otro lado, aunque tiendan a presentarse como únicos en su especie, muchos de estos narradores diseñan propuestas escriturales parecidas, con lo que forjan vínculos entre sí. No obstante, rechazan la posibilidad de formar grupos literarios convencionales porque esto los obligaría a seguir unas pautas demasiado férreas. De este modo, se congregan en torno a principios más laxos, que no representan una amenaza para su

identidad. Teniendo en cuenta este hecho, nos proponemos utilizar el concepto de galaxia literaria para establecer relaciones entre los autores a quienes estudiaremos.

Esta noción se refiere a un conjunto de escritores que presentan dos características esenciales: por una parte, todos ellos tienen en común el valerse de un mismo patrón artístico; y, por otra, cada uno realiza esta acción de una manera particular e inconfundible, adecuada tanto a sus creencias personales como a su estilo narrativo. Así pues, el centro de una galaxia literaria debe hallarse ocupado por fórmulas estéticas que posean la flexibilidad suficiente como para convertirse en objeto de múltiples usos e interpretaciones. Considerando estas premisas, examinaremos tres galaxias literarias que se han creado en el campo de las narrativas hispanoamericanas recientes a partir de tres modelos: el realismo, el barroco y el *kitsch*.

Para llevar a cabo nuestro análisis de estas constelaciones, tendremos que acometer varias tareas. Ante todo, probaremos que los ejes cohesionadores de las mismas ostentan, como les corresponde, un sentido polivalente. Además, veremos que el realismo y el barroco cuentan con un grado especial de elasticidad, pues han adquirido valores transhistóricos. Finalmente, demostraremos que las tres categorías estéticas seleccionadas para nuestro estudio han desempeñado papeles importantes en América Latina.

Una vez cumplidos estos objetivos, hablaremos de las galaxias literarias que nos interesan. En el caso del realismo se comprobará que, durante las últimas décadas, varios narradores hispanoamericanos han empleado este código artístico para indagar en los aspectos más oscuros y escabrosos de sus respectivos entornos sociales. Por consiguiente, veremos cómo se ha fraguado una estética realista centrada en los fenómenos abyectos y procuraremos definir las características principales que distinguen a este patrón. Para ello, tomaremos como referencia las obras de cuatro autores: el mexicano Gonzalo Celorio, el chileno Roberto Bolaño, el peruano Óscar Malca y el colombiano Fernando Vallejo.

Por otro lado, mostraremos cómo en el campo de las narrativas hispanoamericanas recientes se ha efectuado una recuperación de técnicas e ideas ligadas al Barroco histórico. Tanto en el Caribe como el Cono Sur, este proceso ha dado lugar a unas tendencias literarias neobarrocas que se revelan influidas por las ideas posmodernas. Por tanto nos ocuparemos de analizar estas corrientes, prestando una atención especial a las obras de sus representantes más destacados: los cubanos Severo Sarduy y Reinaldo

Arenas, el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, el argentino Néstor Perlongher y el chileno Pedro Lemebel.

Para terminar veremos cómo, desde finales de los años 60, varios escritores han venido revolucionando la escena literaria hispanoamericana al incluir en sus narrativas temas y estrategias retóricas que provienen del *kitsch*. Aquí volveremos a fijarnos en Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez y Pedro Lemebel, autores que sacan un gran provecho del *arte barato*. También hablaremos de un narrador que destaca por crear textos en los que la cultura de masas adquiere una presencia fundamental: el argentino Manuel Puig.

En definitiva, este trabajo aspira a proponer fórmulas teóricas y metodológicas que permitan estudiar diversos fenómenos culturales y literarios dentro de marcos amplios, donde confluyan perspectivas opuestas entre sí: historicistas y transhistóricas, interdisciplinarias y basadas en la naturaleza específica de cada hecho abordado. Sin embargo, nos gustaría probar que todas las formas de análisis utilizadas aquí pueden aplicarse a un solo ejemplo concreto. Por esta razón, en el capítulo séptimo nos dedicaremos a examinar el caso del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez. Este autor se muestra idóneo para cumplir el objetivo que acabamos de mencionar, pues rechaza por sistema los encasillamientos. Por ello, los conceptos flexibles y polivalentes que se manejarán en esta tesis no sólo resultan adecuados para explicar su literatura, sino también para definir su personalidad.

Partiendo de estas premisas, acometeremos dos tareas complementarias. Para empezar lo situaremos en el ámbito de la posmodernidad, demostrando que muchas de sus actitudes y experiencias guardan relación con procesos culturales e ideológicos asociados a esta corriente. A continuación analizaremos su prosa, fundamentada en la mezcla de modelos artísticos e intelectuales muy diversos. Atendiendo a este hecho, intentaremos probar que Gutiérrez mantiene vínculos importantes con las tres galaxias de autores que se estudiarán en el capítulo sexto. Así, podremos constatar que su literatura encaja a la perfección en el campo de las narrativas hispanoamericanas recientes. Para corroborar estas ideas nos apoyaremos en tres de sus obras: un libro de relatos, *Trilogía sucia de La Habana* (1998) y dos novelas, *El Rey de La Habana* (1999) y *Animal Tropical* (2000).

Quisiera concluir estas líneas mostrando mi gratitud al programa de doctorado “Vanguardia y Posvanguardia en España e Hispanoamérica”, en cuyo marco se fraguó la presente investigación. También me gustaría expresar mi agradecimiento a varias

personas que me han brindado su ayuda durante los años empleados en la redacción de este trabajo. Ante todo, debo mencionar a la doctora Francisca Noguerol, que se ha encargado de dirigir mi tesis. Ella no sólo me ha guiado por los complejos vericuetos de la crítica literaria con sabiduría y entereza: también supo adoptar, cuando así lo requirieron las circunstancias, el rol de amiga e, incluso, el de madre. Por tanto, le agradezco su cariño, su paciencia y su generosidad. Asimismo, tengo que recordar a la profesora Norah Giraldi, quien me acogió con una hospitalidad extraordinaria en Lille, donde realicé mi estancia para la obtención del Doctorado Europeo. Igualmente, destaco aquí el apoyo que he recibido de mi familia, en especial de mis padres y de mi hermano, quienes me han protegido y sustentado de todas las maneras posibles.

Por otra parte, quiero rendir un sincero homenaje a dos hombres leales y bondadosos que me honran con su amistad: José Manuel González Álvarez, maestro y compañero de batallas; y Manuel Ángel Escribano, el sabio que siempre logra hacerme llorar de risa. También le doy a las gracias a Jorge Martín por convertirse en mi otro corazón y por ser, como diría Piñera, “el que vino a salvarme”. Al tiempo, deseo mostrarme agradecida con los eternamente jóvenes miembros de Lynyrd Skynyrd quienes, en las horas más bajas, me repetían “Won’t you fly high, free bird?”

Por último me gustaría dedicar este trabajo a mis abuelos, Josefina Ceballos y Lucas Múgica. Ellos han permanecido junto a mí durante un proceso que, en ocasiones, ha resultado especialmente duro y agotador. Si no hubiera contado con su afecto y, sobre todo, con la certeza de que ambos tienen una fe inquebrantable en mis aptitudes, nunca habría llegado al final de este largo camino. Por esta razón, les debo el más profundo de los agradecimientos y confío en no haber defraudado sus expectativas.

## 7 *Un botón de muestra: relectura, pliegue y travestismo en Pedro Juan Gutiérrez.*

Marchas sobre los muertos, Belleza, y de ellos te burlas; / de tus joyas el Horror no es la  
menos preciada, / y el Crimen entre tus más queridos amuletos, / sobre tu vientre altivo  
danza amorosamente.

Charles Baudelaire, “Himno a la Belleza”, *Las flores del mal*.

Vulgo lascivo erraba...

Luis de Góngora, “Soledad Primera”, *Soledades*.

Llámele jazmín a la mierda y olerá lo mismo.

Juan Filloy, “Carbuncho”, *Los Ochoa*.

Con guantes de operar hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por  
esas calles: los que se tapen las narices lo habrán encontrado carne de su carne.

Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*.

Y maduren bailando hasta que se fracturen, / lengua con lengua sin que me censuren /  
los literatos defensores del idioma anticuado / que no bailan, quietos como momias / del  
club de los Smithsonian. (...) / Perdonen si mi letra es sucia / pero es que mi mente es  
flexible como gimnasta de Rusia.

Calle 13, “Fiesta de locos”.

Hasta el momento, las visiones teóricas de conjunto han ostentado un notable protagonismo en nuestro análisis. Esto se relaciona con uno de los principales objetivos que perseguimos: ofrecer una imagen abarcadora de algunos cambios esenciales vividos por las tradiciones culturales e ideológicas en los últimos dos siglos. Con frecuencia, los hechos que hemos descrito se iniciaron en países *centrales*; es decir, generadores de los patrones socioeconómicos que conquistaron la mayor autoridad real y simbólica. Sin embargo, la globalización confiere a estos fenómenos un intenso alcance, haciendo que repercutan en muchos lugares y culturas. Se trata entonces de procesos que, a nuestro juicio, explican realidades humanas con una implantación sólida y bastante general. Por tanto, estudiándolos se crean bases que facilitan el ingreso a nuestro principal ámbito de reflexión: las categorías artísticas y, más específicamente, literarias.



Para trabajar con las dinámicas apuntadas hemos forjado un sistema de categorización que se basa en tres principios: relectura, pliegue y travestismo. Este modelo permite agrupar distintas situaciones históricas, analizándolas conforme a perspectivas unificadoras. Al tiempo, no obstante, se ha considerado una realidad de suma importancia: las transformaciones epistemológicas que definen los periodos abordados fuerzan a instaurar ordenamientos flexibles y polivalentes. Tras el balance negativo de las nociones totalizadoras que ofrecen destacadas corrientes modernas y posmodernas, resulta inadecuado generar *hilos narrativos* absolutos o unidireccionales. Por ello, los términos elegidos para diseñar una clasificación albergan matices dinámicos. Los tres nombran diálogos abiertos, que implican continuidades y enmiendas. Asimismo, conllevan la presencia de referentes originales que, manteniendo una cierta visibilidad, experimentan grandes ajustes.

La funcionalidad de los criterios expuestos no sólo se ha querido constatar en ubicaciones geográficas *metropolitanas*. También hemos valorado sus posibles relaciones con desarrollos socioculturales inherentes a un medio *periférico*: América Latina. En tal sentido, hemos visto que las fórmulas explicativas manejadas eran trasladables a circunstancias propias del subcontinente americano. Esto indica la existencia de vínculos con líneas ideológicas *rectoras*, que parecen haber forjado un modelo general durante los últimos dos siglos. Ahora bien: los conceptos de relectura, pliegue y travestismo han permitido describir esos lazos sin ignorar el carácter distintivo de las situaciones tratadas. Debido a su naturaleza maleable, las categorías aducidas reflejan los intercambios plurales que fraguan territorios en distintas condiciones materiales y simbólicas, trascendiendo el binomio poder-subalternidad. Hemos intentado que esta cualidad se manifestara en las aportaciones del capítulo sexto. Allí, tres nociones hermanadas con los términos de análisis principales –realismo, barroco y *metakitsch*– han servido para estudiar algunas trayectorias básicas seguidas por las literaturas latinoamericanas en su historia más reciente. Al respecto, han merecido una mayor atención los años 70, 80 y 90 del siglo XX, inscritos en dinámicas que pueden considerarse posmodernas.

En cada fase de la argumentación recién descrita hemos intentado aplicar un método *deductivo*: se ha partido de visiones amplias que luego se verificaban mediante ejemplos concretos. No obstante, llega el momento de ofrecer un *caso práctico* que resulte global. Hemos buscado un autor hispanoamericano cuya obra pueda interpretarse

utilizando las teorías formuladas en los capítulos anteriores. La elección ha recaído sobre el narrador, poeta y artista visual cubano Pedro Juan Gutiérrez.

Este creador responde bien a la tesis general que busca defender el presente trabajo. Aquí se ha intentado probar que los valores llamados canónicos resultan móviles, fluidos y delicuescentes, ya que transitan múltiples lugares enunciativos. Por ello, las formulaciones culturales que terminan siendo paradigmáticas se originan y residen con frecuencia en ámbitos excéntricos o no institucionalizados. Esta idea muestra una clara raigambre moderna y se torna imprescindible en los ámbitos que reciben el calificativo de posmodernos. Tal fenómeno se debe al flujo ambiguo de interacciones que unen la modernidad con los idearios *post*. Así, los gestos mutuos de aquiescencia y negación han provocado que las referencias más sólidas o firmes exhiban un sesgo cambiante e inestable.

La trayectoria biográfica y creadora de Gutiérrez refleja bien estas nociones. Sobre todo, el autor ofrece un testimonio ejemplar de las relaciones abiertas e, incluso, contradictorias que pueden surgir entre los modelos canonizados y sus periferias. En tal sentido, nos parece clave que sus elecciones vitales, ideológicas y literarias resulten, por diferentes motivos, heterodoxas. En un terreno inmediato, esta naturaleza diferente o atípica remite a la conjunción de dos factores: se trata de un intelectual que, además, vive en Cuba.

Ya el simple hecho de residir en la isla caribeña origina una filiación excéntrica. El orden geopolítico que establecen las potencias liberales y democráticas confiere a la realidad cubana una condición extraña y marginal. El capítulo quinto del presente trabajo describió las razones que suscitan fenómenos como este. Allí se vio que las naciones con mayores recursos organizan el mundo aplicando un diseño jerárquico. Así, ubican en planos bajos e inferiores los sistemas de organización política que desafían sus creencias. Esta dinámica se acentúa en función de lo rupturista o diferente que sea la ideología asumida por el territorio clasificado.

Cuba, entonces, se ve claramente afectada, ya que su gobierno socialista implica una negación de los criterios instituidos por las democracias occidentales. Además, la economía transnacional determina que su carácter periférico genere situaciones materiales de pobreza. No obstante, el rango *precario* de la nación también obedece a dificultades internas. Las realizaciones prácticas del marxismo son bastante irregulares y convulsas, no logrando producir infraestructuras socioeconómicas firmes. Esos

resultados deficitarios provocan una seria merma en los niveles de progreso y bienestar ciudadano.

Además, en los medios simbólicos se vive otra realidad *excepcional*. El castrismo ejerce un fuerte control sobre las producciones intelectuales, que deben legitimar o, al menos, no subvertir los valores gubernamentales. Los *trabajadores de la cultura*, entonces, tienen que respetar directrices ajenas y *heterónimas*, no fraguadas por su ámbito laboral. Este hecho los obliga a esgrimir posiciones ideológicas concretas, ya que su destino se ve circunscrito a una disyuntiva radical: *ser revolucionarios o traidores*. Una actitud crítica o disconforme genera, muchas veces, la exclusión del proyecto nacional. Así, quien recela o expresa dudas puede sufrir una marginación absoluta, al serle negado su *estatus de cubano*.

En la panorámica general que hemos trazado, Gutiérrez asume un comportamiento bastante singular. No ha considerado la posibilidad del exilio y nunca manifiesta claramente su oposición al gobierno socialista. Al tiempo, sin embargo, mantiene una actitud recelosa y distante, que se percibe en muchas de sus obras. Se asienta, pues, en territorios intersticiales, estableciendo una distancia *equitativa* con respecto a las opciones más frecuentes y aceptadas. En un contexto fuertemente polarizado, que todavía maneja antagonismos unilaterales, este caso resulta bastante original. Desde luego, Gutiérrez no es un *autor del régimen*. Pero tampoco quiere verse expulsado, así que roza el límite de la legalidad instituida sin llegar nunca a vulnerarlo.

Para llevar a cabo este juego, utiliza recursos propios de una figura que analizamos en los capítulos quinto y sexto: el *intelectual periférico*. Según vimos, este arquetipo trabaja en ambientes signados por fuertes jerarquías materiales y simbólicas, normalmente circunscritas a relaciones de autoridad-sometimiento. En tal sentido, desarrolla una mirada *bizca*, que hace *guiños* simultáneos a los terrenos institucionales y periféricos, sin esgrimir posicionamientos únicos. Así pues, se expresa mediante gestos polisémicos que hibridan actitudes opuestas de tolerancia, rebeldía, marginalidad e integración. Esta facultad para moverse y actuar en varias direcciones origina la naturaleza excéntrica de Gutiérrez.

El escritor cubano rechaza las filiaciones unilaterales y predeterminadas, vengan estas de ámbitos centrales o subalternos. Esto marca la singularidad de sus creaciones literarias, que combinan referencias pertenecientes a tiempos, lugares y espectros culturales muy variados. Esta mezcla da lugar a versiones peculiares de las tres categorías artísticas que se han estudiado aquí: realismo, barroco y *metakitsch*.

Gutiérrez toma dichas fórmulas, ya en sí polivalentes, y acentúa su flexibilidad creando un estilo que rechaza las catalogaciones unívocas.

Debido a los fenómenos apuntados, sus vivencias como autor literario revelan numerosas facetas atípicas y heterodoxas. Ante todo, es un creador que sigue dos trayectorias bibliográfica distintas: una en Cuba, donde sobre todo publica textos *inofensivos*, respetuosos con los valores instituidos por el socialismo, y otra fuera de la isla, que da voz a sus obras más personales o transgresoras. Según veremos luego, las diferencias entre ambas líneas editoriales son muy notables e, incluso, resulta posible hablar de un autor *bicéfalo*. Asimismo, Gutiérrez no parece mantener lazos con ningún modelo literario específico gestado por los autores cubanos en las últimas décadas.

Las cuestiones analizadas subrayan los rasgos excéntricos que manifiesta este autor. Ahora bien, hemos intentado probar que esta filiación de margen ofrece un carácter muy singular. No implica una separación absoluta de todas las categorías y esquemas reconocibles: se funda en roces y diálogos con los variados elementos que integran las representaciones del binomio centro-periferia. Tal hecho se aprecia bien en su realidad inmediata, ya que lidia con poderes materiales y simbólicos fuertemente delimitados. Asimismo, las mezclas de convención y ruptura indican el lugar que ocupa en un sentido más general. Aunque no siga tendencias canonizadas, forja intensos vínculos con su ambiente epocal. Esta habilidad para integrar múltiples adscripciones lo convierte en una figura excepcional y, al tiempo, representativa de situaciones históricas bastante generalizadas. De hecho, sus textos se han leído con gran interés en América Latina, Europa y Estados Unidos. Así, las obras que gesta un creador teóricamente aislado por razones extraliterarias se han visto publicadas en más de 20 países.

Estas ideas nos permiten afirmar que Gutiérrez es un *autor de su tiempo*. A nuestro juicio, su personalidad real y literaria traduce un fenómeno clave, que ha marcado el tránsito entre las corrientes modernas y *post*. Según vimos en los cuatro capítulos iniciales, estos sistemas ideológicos fraguan una relación abierta y pluridimensional: no existen rupturas absolutas que hagan factible entenderlos aisladamente, pues generan continuidades polémicas. Esta visión puede trasladarse al ejemplo concreto de Gutiérrez. Al igual que muchos de sus contemporáneos, el autor mantiene creencias existenciales y artísticas vinculadas a la modernidad. Al tiempo, no obstante, en sus obras y actitudes detectamos rasgos que señalan un cambio. Dichas facetas pueden asociarse con las tres características que hemos considerado distintivas del estadio posmoderno.

Este momento asume las diferencias insalvables que se dan entre los principios de teoría y praxis. Dicho en otras palabras: la posmodernidad acepta que los discursos absolutos se fracturan en sus versiones prácticas, pues el *mundo de vida* sigue reglas cambiantes e impredecibles. Esta premisa conlleva oponerse a las grandes narrativas utópicas, que sólo funcionan en los ámbitos *ficticios* del análisis teórico. En los terrenos del oficio artístico, el planteamiento señalado implica renunciar a las adscripciones ideológicas unilaterales. Las opciones paradójicas de los artistas se transforman en virtudes, que reflejan el sentido anárquico y disconforme inherente a su vehículo expresivo.

Debido al lugar en que vive, Gutiérrez testimonia los fenómenos indicados de un modo ejemplar. Percibe los fallos y *tragedias* que ha ido suscitando la materialización del socialismo castrista, pero no se considera llamado a plantear soluciones ni a reivindicar otras fórmulas de gobierno. Así pues, rechaza la filiación de *autor comprometido*, que suele cuajar en los ambientes muy ideologizados. A este respecto, su literatura busca ofrecer un inventario *aséptico* de los hechos y situaciones que marcan la existencia diaria en Cuba. No obstante, este planteamiento se alinea con un objetivo que revela ciertas implicaciones morales: el autor suele dar voz a los miserables y desclasados, que no poseen ningún recurso material o simbólico. Sin embargo, también aquí esgrime una actitud distanciada y no hace lecturas sociopolíticas del tema que, principalmente, le fascina *en sí mismo*. Casi todos sus personajes, además, enarbolan ideas nihilistas, haciendo gala de un individualismo cínico.

Nos falta revisar un tercer elemento caracterizador de la sensibilidad posmoderna: la renuncia a los metacriterios teleológicos, que impulsa el nacimiento de una condición posthistórica. Los rasgos de hibridez y fragmentación que Gutiérrez confiere a sus obras expresan bien esta dinámica. Así, ignora los conceptos de novedad, revolución y progreso que mantuvieron las estéticas modernas. Prefiere mezclar lenguajes que remiten a épocas y tradiciones simbólicas diversas. En tal sentido, sus referentes artísticos son muy variados: desde novelas realistas clásicas hasta productos *kitsch*.

Las líneas precedentes han intentado esclarecer los motivos que nos llevan a *recalar* en Pedro Juan Gutiérrez. Este autor brinda la oportunidad de verificar nuestras concepciones teóricas sobre los fenómenos posmodernos. Confiamos en que así lo demostrarán las siguientes reflexiones acerca de su literatura. Para desarrollar este capítulo, adoptaremos un esquema bastante convencional. Primero, se describirán las circunstancias históricas que lo rodean. A continuación, expondremos su trayectoria

vital y creadora. Y, por último, se comentarán tres de sus obras: dos novelas, *El Rey de La Habana* y *Animal Tropical*, y un libro de relatos, *Trilogía sucia de La Habana*. Para enjuiciar estos libros, servirán como guía y referencia los tres binomios que organizan este trabajo: *relectura-realismo*, *pliegue-barroco* y *travestismo-metakitsch*.

## **7.1 Ningún hombre es una isla: el hábitat sociohistórico de Gutiérrez.**

Quisiéramos fundar estas reflexiones en un principio ya indicado arriba: el hecho de residir en Cuba genera condicionantes sociopolíticos e intelectuales que no pueden ignorarse. Desde 1959, la isla caribeña se ha visto inmersa en situaciones que, por diferentes motivos, resultan excepcionales. En la fecha mencionada tiene lugar un acontecimiento sociopolítico al que se da el nombre de *revolución*. Según ya dijimos en los apartados teóricos, esta noción designa un cambio absoluto que influye sobre todas las estructuras materiales y simbólicas vigentes. Quienes viven este proceso afrontan un giro radical y traumático, que los impele a reformular sus modelos existenciales y cognitivos.

Aquí tenemos ya una razón suficiente para reivindicar el impacto del medio histórico sobre Gutiérrez, nacido en 1950. Prácticamente toda su biografía se revela enmarcada por las nuevas condiciones que instauran los hechos del 59. Las opiniones y experiencias del autor van moldeándose conforme a los principios socioculturales que crea el *sistema revolucionario*. No en vano, pertenece a una generación que mantiene lazos indisolubles con el orden castrista: Gutiérrez y sus coetáneos dan lugar a la primera *hornada* de cubanos íntegramente educados según las directrices socialistas. Forman, entonces, un grupo cuyas vivencias y opiniones reflejan la huella innegable de los nuevos planteamientos ideológicos.

Este colectivo, además, posee otro rasgo fundamental. Ha contemplado los diferentes procesos que signan la materialización del *gran relato* castrista: desde las esperanzadas fases iniciales a los quiebres y conflictos posteriores. Debido a esto varios de sus miembros, incluido Gutiérrez, se caracterizan por esgrimir actitudes cínicas, nihilistas y desengañadas.

Estas ideas organizarán nuestro repaso histórico, que abordará dos clases de fenómenos. Ante todo, describiremos los efectos que generó en los medios culturales la instauración de una política revolucionaria. Este asunto se vuelve prioritario, ya que hablamos de un intelectual y creador artístico. Después se analizará la crisis material e

ideológica que sufrió Cuba tras hundirse el bloque soviético. En relación a esta dinámica, intentaremos sobre todo presentar los hechos que subrayaron el colapso de las teorías marxistas. Estas dos vías de análisis tomarán como fecha clave los años 90, periodo en que Gutiérrez redacta las obras juzgadas aquí.<sup>2</sup>

### **7.1.1 *El imperativo del hic et nunc: influencia del medio sociopolítico en las producciones culturales.***

El contexto espacio-temporal en que trabaja un creador literario ofrece datos útiles a la hora de interpretar su obra. Ahora bien, la trascendencia que reciben estos mensajes varía en función de múltiples condicionantes. De una manera u otra, todos los escritores fraguan lazos con su ambiente social, pero la relevancia que cobra el *mundo del afuera* se acentúa en determinadas situaciones. Si el autor vive circunstancias históricas que producen giros dramáticos e inhabituales, los factores externos llegan a considerarse necesarios para entender su literatura.

En Cuba, los aspectos reseñados ostentan una gran importancia. La transformación sociopolítica que ocurrió en 1959 y los cambios inherentes a tal fenómeno han generado una suerte de herramienta explicativa obligatoria. Así, la reflexión sobre estos acontecimientos se torna clave en los análisis de cualquier posibilidad material o simbólica que forje el país. En tal sentido, los escritores ven cómo la recepción de sus obras adquiere siempre un matiz *extraliterario*: los lectores suelen buscar en las mismas una visión ideológica concreta.

Para confirmar esta idea, señalaremos un dato muy significativo. Si hablamos de un intelectual cubano, suelen formularse dos preguntas esenciales: ¿Vive en la isla? y ¿qué posición mantiene frente al castrismo? De este modo, no parece factible generar una distancia entre las producciones culturales y el sistema revolucionario. Incluso se tiende a creer que todo artista ofrecerá una lectura de las realidades políticas vividas en su nación. Desde luego, la subordinación a un orden regido por valores e intereses *heterónimos* que muestran los fenómenos simbólicos en Cuba no resulta exclusiva del

---

<sup>2</sup> Para elaborar este análisis nos hemos apoyado en los siguientes libros: Moreno Friginals, Manuel *et al.*, *Cien años de historia de Cuba (1898-1998)*, Madrid, Verbum, 2000; Naranjo Orovio, Consuelo, *Historia de las Antillas. Historia de Cuba*, vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009; Naranjo Orovio, Consuelo y Josef Opatrny (coord.), *Visitando la isla: temas de historia de Cuba*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

país caribeño.<sup>3</sup> Según explica Habermas, los diálogos polémicos entre campos de la actividad humana resultan inherentes a cualquier sociedad moderna. El rasgo conflictivo de estas interacciones se justifica porque las mismas no se dan en términos igualitarios.

Así, determinados planos se *abren* o toleran una intervención de factores externos, gesto que suelen realizar el arte y la moral. Frente a ello, otros niveles ejecutan una *liberalización* aparente conservando, en lo esencial, su independencia. A menudo, la política y los criterios económicos siguen esta última vía, fenómeno que instaura relaciones de autoridad-subordinación: las esferas que se declaran incuestionables utilizan su autonomía para soslayar los ajustes críticos y, al tiempo, dirigir el mapa social.<sup>4</sup>

El modo en que se distribuyen estos poderes varía en función del sistema elegido para organizar la sociedad. Según ya hemos apuntado muchas veces, en un país capitalista el mercado suele ejercer la principal influencia sobre los restantes ámbitos humanos de acción y conocimiento. Cuba, sin embargo, vive una realidad muy diferente, motivada por las transformaciones ideológicas que se iniciaron en 1959. Allí varios factores relacionados con este giro histórico suscitaron una politización de las esferas culturales y axiológicas. Esta situación obedece, sobre todo, a un fenómeno crucial: quienes encabezan la revolución asumen que deben forjarse líneas de pensamiento muy concretas. Por este motivo, desde los años 60 el análisis de las formas intelectuales y artísticas que se dan en Cuba exige considerar aspectos ligados al régimen político. Estas afirmaciones merecen un comentario detallado.

Fundaremos nuestra explicación en dos ideas clave, para luego señalar los hechos que materializan el influjo de estas nociones sobre las esferas intelectuales cubanas. Ante todo, debemos valorar un aspecto significativo: para denominar los cambios sociopolíticos que sufre la isla a partir de 1959 se utiliza el término *revolución*. Existe, pues, la conciencia de que todos los discursos y opciones vitales han sufrido una reforma absoluta e integral. Ahora bien, se hace necesario considerar el modo en que los artífices del fenómeno revolucionario organizan y describen las alteraciones sucedidas. Como es sabido, los fundamentos generales del proceso cubano remiten al ideario socialista, pero esta realidad contiene una serie de matices bastante significativos.

---

<sup>3</sup> Utilizamos el concepto de heteronimia que fija Bourdieu en su obra *Campo del poder y campo intelectual* (Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983).

<sup>4</sup> Estas nociones se desarrollan en “Modernidad *versus* posmodernidad”, texto ya comentado.



Quienes luchan contra la dictadura de Batista, apoyada por los Estados Unidos, no asumen el marxismo desde un principio. Bien al contrario, el movimiento rebelde se inspira en un criterio más abarcador. Así, los revolucionarios dicen ser continuadores del espíritu nacionalista que hizo posible la independencia en 1898. Por tanto, buscan restituir la soberanía del pueblo cubano aniquilando el imperialismo estadounidense. La filiación socialista se reconoce más tarde, en un proceso del que luego hablaremos. Asimismo, la tendencia ideológica que acaba imponiéndose vive una serie de aclimataciones y relecturas cruciales. Al respecto, nos interesa destacar la noción del *hombre nuevo* creada por Ernesto Guevara. Esta fórmula, que será básica para el relato nacional, implica una fuerte enmienda de la tradición socialista. A continuación, justificaremos esta idea.

Marx piensa que los *fallos* del patrón social moderno se refieren, sobre todo, al orden económico. Debido a esta creencia, su modelo renovador sitúa en un lugar preferente los cambios que solicitan los sistemas de producción. Así pues, el alemán sostiene que, una vez redefinidos los conceptos de trabajo y propiedad, se darán las innovaciones epistemológicas oportunas. El Che, sin embargo, afirma que los hábitos y creencias sociales no se modificarán por entero mediante un ajuste exclusivo de las relaciones económicas.

Utilizando esta premisa, el argentino subraya la necesidad de generar *conciencias revolucionarias* y traslada los criterios marxistas a un plano intelectual. Propone reestructurar el imaginario social, acto necesario para lograr que los saberes y actitudes existenciales traduzcan una cosmovisión determinada. Trasciende así el carácter materialista del socialismo, dado que su proyecto integrador funciona en los niveles simbólicos. No en vano, considera que los ciudadanos necesitan *aprender* las formas revolucionarias de sentir y actuar. Así pues, ya no se trata sólo de instituir una relación más justa y racional con los medios productivos: el principio del *hombre nuevo* involucra a todos los agentes humanos en la utopía socialista. Roger Reed analiza estas cuestiones de forma ejemplar:

Che's concept of the New Man departed from orthodox Marxist thinking. Marx taught that human nature would change as a result of transformations in the economic and social system. But Che believed that taking "the means of production" from capitalist was not enough. He

asserted that it was necessary to create socialist “consciousness” through political education and participation in revolutionary activities.<sup>5</sup>

Las realidades explicadas tendrán una serie de consecuencias fundamentales. Ante todo, los rasgos emancipatorios que se presuponen en una dinámica revolucionaria desarrollan acepciones muy concretas, vinculadas a la ideología oficial. Debido a esto, las nociones de justicia, autonomía e independencia cobran significados unívocos, marcados por el régimen socialista. El discurso nacionalista de las instituciones políticas también auspicia efectos muy relevantes. Así, los conceptos de patria e identidad adquieren sentidos unilaterales y prefijados, fenómeno que resulta determinante, pues sólo quienes acaten los dictados simbólicos oficiales serán acreedores de la nacionalidad cubana. Esta situación provoca que los derechos civiles y políticos se vean limitados.

La segunda repercusión del socialismo fraguado por Castro y el Che se materializa en los ámbitos intelectuales. Según hemos dicho, en Cuba la revolución supone establecer imaginarios orientados a legalizar los actos del gobierno socialista. Así pues, *encauzar* a los *trabajadores del pensamiento* será tan relevante como dirigir las acciones productivas materiales.<sup>6</sup> Aquí reaparece, entonces, la categoría del *hombre nuevo*: se necesita que, con sus acciones, todos los individuos enfatizen y prueben el carácter bondadoso del régimen oficial.

Este imperativo suscita un gran interés por controlar a los generadores de cultura. No en vano, dichas figuras son idóneas para instituir un estado general de conciencia que garantice la situación revolucionaria. A este respecto, y según observa Ana Belén Martín Sevillano, las actividades simbólicas encarnan “el talón de Aquiles (...) del régimen político, pues el control de los órganos y esferas culturales (escuelas, universidades, medios de comunicación, editoras) y, por último, de los propios agentes era la base del establecimiento de la Revolución”. Esta relevancia se justifica por el afán

---

<sup>5</sup> Reed, Roger, *The Cultural Revolution in Cuba*, Ginebra, Latin American Round Table, 1991, p.9. [El concepto del Che del Hombre Nuevo se aleja del pensamiento marxista ortodoxo. Marx pensaba que la naturaleza humana cambiaría como resultado de las transformaciones en el sistema económico y social. Pero Che creía que no bastaba con arrebatarle al capitalista “los medios de producción”. Él afirmó que era necesario crear una “conciencia” socialista a través de la educación política y la participación en actividades revolucionarias]. La traducción es nuestra.

<sup>6</sup> El sintagma “trabajadores del pensamiento” o “de la cultura” se utilizará en muchas ocasiones. Esta fórmula expresa la visión castrista del oficio intelectual, considerado un recurso productivo más, que debe ceñirse a los dictados políticos.

de otorgar preeminencia a “un saber, el Saber, que fuera parte intrínseca del sistema político y del estado”.<sup>7</sup>

Conforme a estas ideas, se afirma la necesidad de que existan vinculaciones absolutas e indisolubles entre los medios culturales y el orden político. Este canoniza opciones determinadas, hecho que implica marginar y, muchas veces, perseguir los ejercicios artísticos no circunscritos a una ortodoxia dictada por las autoridades revolucionarias. Un gesto esencial garantiza el cumplimiento de estas acciones: se crean marcos oficializados para el cultivo y difusión de las actividades intelectuales. Las universidades, editoriales, periódicos y revistas especializadas quedan bajo el control del sistema.

Estos elementos constituirán *órganos* de un aparato estatal fuertemente burocratizado, que no tolera bien las iniciativas personales. Así pues, las instancias gubernamentales rechazan el concepto de voluntad subjetiva que, desde los tiempos modernos, se halla muy ligado al oficio creador. De esta manera, los artistas no podrán esgrimir su individualidad como fundamento legitimador. Se ven forzados a integrarse en un proyecto colectivo –la generación o mantenimiento del *espíritu revolucionario*–, que orienta y fija el valor de sus creaciones.

Sin embargo, las directrices explicadas no se impusieron de forma inmediata y unilateral. Las relaciones entre los productores de cultura y el gobierno han conocido varias etapas que debemos analizar. A juicio de Pío Serrano, el bienio comprendido entre 1959 y 1961 supuso una “luna de miel”, ya que muchos intelectuales cubanos –sobre todo los que seguían tendencias rupturistas– aplaudieron las ideas y transformaciones revolucionarias.<sup>8</sup> Para entender los motivos de su adhesión resulta necesario tener en cuenta algunos hechos.

Durante los años en que se fue gestando el movimiento independentista, las esferas intelectuales y políticas forjaron grandes vínculos. Como en otros países latinoamericanos, los artistas y pensadores asumieron una *responsabilidad civil*: siguiendo las enseñanzas que difundiera José Martí, quisieron trabajar por el nacimiento de una Cuba libre y autónoma. Este anhelo se mantiene durante los primeros decenios en que la isla funciona como una teórica nación independiente; es decir, entre 1898 y

---

<sup>7</sup> Martín Sevillano, Ana Belén, *Cuento cubano actual (1985-2000)* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 2001, p.36.

<sup>8</sup> Serrano, Pío, “Cuatro décadas de políticas culturales”. En *Revista Hispano Cubana*, nº 4, Madrid, 1999, p.35.

1959. En esta fase histórica, la influencia detentada por los Estados Unidos no permitió que se diera una emancipación real. Así pues, muchos agentes culturales interiorizaron designios políticos, enfrentándose de un modo u otro a la *cuestión nacional*.

La situación reseñada alcanza una fuerte visibilidad con el surgimiento de programas y actitudes vanguardistas. Los artistas reunidos en torno a *Revista de avance* y *Orígenes* confirman esta idea. Los creadores mencionados, que ostentan una autoridad simbólica notable cuando tiene lugar la revolución del 59, suelen mantener inquietudes nacionalistas. De una forma u otra, muchos exigen cambios e innovaciones que no sólo conciernen al plano estético. Así, critican la dictadura de Batista, expresando su malestar frente al clima de incultura y alienación que impera en la isla. Virgilio Piñera, autor relacionado con el grupo “Orígenes”, se refiere a la Cuba prerrevolucionaria en los términos siguientes:

El sentimiento de la Nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la Nada a través de la Cultura, de la Tradición de la abundancia, del choque de las pasiones, etc. supone una postura vital (...). Es así que podría decirse de estos agentes que ellos son el “activo” de la Nada. Pero esa Nada, surgida de ella misma, tan física como el nadasol que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las nadacasas, el nadaruido, la nadahistoria... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o el lagarto.<sup>9</sup>

Las circunstancias anotadas justifican que los sucesos de 1959 se recibieran con entusiasmo. En un terreno inmediato, esta acogida responde a dos hechos. Ante todo, y según ya dijimos, las fuerzas revolucionarias esgrimían un discurso nacionalista. Los intelectuales, entonces, creyeron que al fin surgiría la tan esperada autodeterminación. Asimismo, existían innegables afinidades en lo relativo al *problema cultural*. Los alzados contra el gobierno de Batista manifestaron un claro interés por este asunto: postulaban una independencia *total*, que se realizara en los ámbitos materiales y simbólicos. Cuando alcanzan el poder, este objetivo inspira varias acciones trascendentales.

Aquí destaca su reforma educativa, que incluía potentes campañas de alfabetización. Además, entre 1959 y 1961 se fundan varios medios institucionales orientados al patrocinio de la cultura: el Instituto de Arte e Industria Cinematográfica (I.A.I.C.), la Imprenta Nacional, la Casa de las Américas y el Departamento de

---

<sup>9</sup> Piñera, Virgilio, *La vida tal cual*. En *Unión*, nº 10, La Habana, 1990, p.23.

Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura. En la panorámica general que venimos trazando ocupa un lugar clave el periódico *Revolución*. Este diario, que da voz al nuevo orden, publica el suplemento cultural *Lunes de Revolución*. Durante el bienio que juzgamos, dicha revista constituirá un órgano expresivo fundamental para lo más granado de la intelectualidad cubana: autores como Guillermo Cabrera Infante –que dirigía el suplemento–, Antón Arrufat, Pablo Armando Fernández, Virgilio Piñera o Edmundo Desnoes firmarán en sus páginas.

Considerando las experiencias subsiguientes, resulta obvio que los procesos analizados implicaban riesgos. Los nuevos poderes gubernamentales acapararon las esferas intelectuales pues, al forjar sus marcos de producción, se hacían con la autoridad necesaria para dirigir el orden cultural. Pero, en un momento inicial, es comprensible que los artistas festejaran el cambio. En su país nunca se habían diseñado infraestructuras materiales y simbólicas realmente nacionales; es decir, no regidas por intereses colonialistas. Ahora, sin embargo, se transfería a los cubanos la potestad de generar y repartir *saberes*.

No obstante, en 1961 los peligros inherentes a esta ligazón absoluta de la intelectualidad con el sistema revolucionario se tornan muy visibles. Una serie de giros dramáticos pone fin al *romance* que vivían los agentes nombrados. En primer término, esta ruptura se ve influida por un suceso histórico de fuerte impacto. Los Estados Unidos invaden Playa Girón y, en respuesta, el gobierno cubano radicaliza sus actitudes y proclamas. Castro realiza un gesto que muchos temían, declarando la filiación marxista de su política. Reconoce, además, que seguirá los ejemplos de la Unión Soviética. En tal sentido, cabe afirmar que se instaura una *sovietización* del proyecto nacional. Este viraje tendrá graves consecuencias para los *trabajadores de la cultura*. Desde ahora, los roces entre la comunidad artística y el régimen socialista serán cada vez más frecuentes e intensos. Quisiéramos relacionar este fenómeno con una dinámica general que se analizó en los capítulos teóricos del presente trabajo: el conflicto que, por sus diferentes visiones del término *vanguardia*, mantienen las estéticas innovadoras y los grandes relatos ideológicos.

Según ya vimos, en sus orígenes el concepto de vanguardia integra un obvio matiz político. Lo crean grupos revolucionarios que postulan una transformación absoluta de las directrices gubernamentales y económicas instituidas. En tal contexto, la noción se refiere a individuos más *evolucionados* social y culturalmente, que dirigen el avance del pueblo hacia un futuro mejor. Los artistas y pensadores se incluyen en esta facción, de

manera que se les encomienda una tarea clara. Orientado a perseguir el bien común, este quehacer subraya las funciones ideológicas de los productos simbólicos. Los intelectuales, por tanto, deben acatar valores prefijados: sirven a un proyecto colectivo de sociedad y gobierno que trasciende los intereses personales.

Las vanguardias artísticas también quieren suscitar un giro radical en los sistemas oficiales de vida y pensamiento. Sin embargo, mantienen una opinión diferente con respecto al modo en que se genera este proceso. Para estas corrientes, el arte y la imaginación creadora suelen instituir los fundamentos del cambio utópico. Se afirma que ningún principio *heterónimo* debe coartar la obra estética, inclinada por naturaleza a los ejercicios de rebeldía y cuestionamiento. Así pues, las revoluciones que defienden los vanguardismos artísticos se fundan en postulados individualistas y libertarios. Las necesidades y anhelos íntimos constituyen el requisito necesario para fraguar una emancipación general.

En la Cuba posrevolucionaria, el influjo de los aspectos señalados resulta muy obvio. Así, cabe postular que hacia 1961 chocan las dos nociones de *vanguardia* presentes en la isla. Los intelectuales necesitan un marco de autonomía que haga factibles las rupturas y experimentaciones. Durante años, se han visto atrapados en una realidad cultural mediocre y alienante, que obstaculiza las innovaciones. En tal sentido, el giro revolucionario parece suscitar una feliz *coincidencia de intenciones*. El nuevo régimen dice apoyarse en categorías fundamentales para las vanguardias artísticas: libertad, utopía y renovación integral del ser humano. De este modo, los creadores suponen que tales valores se aplicarán a los terrenos artísticos.

Pero los hechos no tomarán este rumbo, ya que la Unión Soviética se constituye en modelo y referencia. Al respecto, la instauración del estalinismo genera un dictamen básico: los agentes sociales deberán guiarse por un mismo e invulnerable espíritu. Este designio conlleva prestar un servicio intachable a los criterios ortodoxos que fija el gobierno revolucionario. Se infravaloran así las necesidades que albergan los productores de cultura en tanto colectivo diferenciado.

Para terminar, existe otro problema crucial: según el ideario soviético las estéticas de vanguardia resultan *sospechosas*. En concreto, se cree que representan una manifestación del *hedonismo* inherente al orden burgués. Este apriorismo impide que haya una recepción abierta e imparcial de las novedades que sugieren los artistas cubanos. En definitiva, las circunstancias anotadas relevan un fenómeno con serias

repercusiones: los intelectuales y el régimen castrista otorgan significados muy dispares al concepto de libertad.

Estas diferencias se tornan obvias en la crisis que genera el documental *P.M.*, realizado por Orlando Jiménez y Sabá Cabrera Infante. Este *film* constituye una buena muestra del afán innovador y experimental que mantienen los artistas en la Cuba posrevolucionaria. Sus autores quisieron crear un *poema visual* sobre la noche caribeña, por lo que utilizaron muchos recursos propios del cine vanguardista: yuxtaposición de imágenes, lirismo desrealizador y carácter fragmentario, rasgos todos ellos que invitan a efectuar una lectura simbólica. Asimismo, se percibe una influencia de la Nouvelle Vague francesa, escuela sin duda neovanguardista, en los tonos melancólicos y *decadentes* que presenta el documental.<sup>10</sup>

*Lunes de Revolución* pensaba dar a conocer esta breve pieza fílmica en su programa televisivo. Sin embargo, el I.A.I.C. prohibió taxativamente su emisión, gesto que comportaba una clara injerencia de la esfera política sobre los terrenos artísticos. Este organismo ve la película de Jiménez y Cabrera Infante como un *insulto* a los principios revolucionarios, pues la Cuba que retratan dichos creadores no parece haber vivido una transformación sin precedentes. Así, reflejan ambientes *oscuros*, que no delatan ninguna influencia de los valores utópicos instaurados por el socialismo. Tampoco los personajes manifiestan las huellas del cambio, ya que sus actitudes resultan hedonistas, abúlicas y despreocupadas. En resumen, la visión lírica de los instintos y pulsiones *nocturnales* que ofrece *P.M.* contradice el nuevo imaginario establecido. Al censurar la obra por este motivo, el régimen muestra su voluntad de controlar los medios culturales. Se descubre, entonces, que la *libertad creadora* lleva implícita una obligación ineludible: los artistas deben enunciar valores morales que refuercen la ideología marxista.

La censura de *P.M.* provocó una gran indignación entre los artistas vinculados al suplemento *Lunes...* Sus quejas a este respecto aceleraron la *sovietización* de los planos culturales. En respuesta al malestar indicado, se organizó el I Congreso nacional de Escritores y Artistas, donde Castro pronunció sus famosas *Palabras a los intelectuales*, estableciendo los criterios que, desde este momento, regirían las actividades simbólicas. Unas máximas ya célebres del gobernante instauran las bases necesarias para ejercer un control ideológico sobre los artistas y pensadores: “Dentro de la Revolución, todo;

---

<sup>10</sup> Cfr. Cabrera Infante, Sabá y Orlando Jiménez Leal, *P.M.*, La Habana, Guillermo Cabrera Infante, 1961.

contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie”.<sup>11</sup>

El comandante interpreta a su favor una exigencia de los intelectuales, que solicitan *derechos*. Así, establece que las *prerrogativas* del sistema revolucionario se impongan sobre cualquier otro menester sociocultural. Esta noción adquiere un sentido *metafísico* al invocar dos términos *absolutos*: “ser” y “existir”. De esta manera, la situación revolucionaria parece funcionar como una verdad abstracta que lo impregna todo. No obstante, los verbos que utiliza Castro poseen connotaciones muy específicas. El *ser* de la Revolución concierne a normas ya fijadas por los agentes gubernamentales, y su existencia constituye una misión general, dado que representa el único modelo válido.

Se concluye, entonces, que ningún cubano *legítimo* puede ignorar la militancia revolucionaria: “nadie” en la isla *tiene derecho* a obstaculizar el avance del movimiento político. Aquí se traza una concepción marxista de la realidad nacional. Es más: las afirmaciones de Castro recuerdan mucho a los postulados que asienta Lenin en *The Re-Organization of the party*, texto ya comentado.<sup>12</sup> Ambos plantean que la construcción del socialismo, tarea progresiva y nunca finalizada, recae sobre todos los individuos. En definitiva, las palabras que Castro dirige a los intelectuales marcan un punto de inflexión. Su discurso fragua planteamientos que, desde ahora, se materializarán en operaciones concretas.

Estas acciones prácticas se realizan entre 1961 y 1974. En este momento, surgen diferentes mecanismos orientados a generar la *conciencia socialista* que reclama Ernesto Guevara. Se intenta, pues, que las formas de vida y pensamiento sigan dictados ideológicos. En este sentido, sobresale la creación de dos organismos: la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (1961) y el Instituto Cubano del Libro (1967). Estas instituciones reúnen las actividades culturales en medios únicos y de autoridad irrefutable. Así, las producciones simbólicas que anhelan ostentar una visibilidad real deberán plegarse a sus criterios. Esta situación implica fijar los parámetros del arte y el saber *genuinos*, requisitos que se diseñarán conforme a los principios castristas.

---

<sup>11</sup> Castro, Fidel, “Palabras a los intelectuales”. En *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p.14.

<sup>12</sup> Cfr. Vladimir Illich Lenin, *The Re-Organization...*, *op.cit.*, p.17. Esta obra se analizó en el capítulo primero.



El autoritarismo se intensifica entre 1967 y 1970 con la denominada “Ofensiva revolucionaria”, una serie de acciones logísticas que someten las distintas esferas productivas a los criterios soviéticos. Las repercusiones que implica este giro para los *trabajadores intelectuales* se oficializan en 1971, durante el I Congreso Nacional de Educación y Cultura. Aquí se declara que los bienes simbólicos legítimos *pertenecen* a la nación cubana. Esta ley neutraliza el derecho a la propiedad intelectual, fenómeno que tendrá varias consecuencias. Ante todo, se consagra el rechazo de la autonomía creadora. Conforme a la noción estalinista de vanguardia, el artista pierde su individualidad y se ve fagocitado por el sistema revolucionario. Sus creaciones no *hablarán por él* pues deben transmitir mensajes politizados, lo que origina dos hechos fundamentales.

En primer lugar, las opciones culturales alejadas del *espíritu nacional* que instaura el gobierno se ven condenadas al ostracismo. Así pues, se traza un vínculo absoluto entre las categorías de revolución, patria e identidad cubana: el lema del Che Guevara “socialismo o muerte” adquiere un valor metafórico, pues quienes no respetan la ortodoxia ideológica sufren una clara *invisibilización*. Asimismo, estas ideas conducen a repudiar *lo extranjero*, censura que no sólo incluye a pensadores y artistas de naciones *enemigas*, regidas por una democracia capitalista: también serán considerados *foráneos* los cubanos que rechazan o, simplemente, no patrocinan las ideas castristas.

Estas decisiones acarrearán una serie de consecuencias que intentaremos resumir. El gobierno revolucionario impuso leyes y organismos burocráticos que le permitían ejercer una influencia total sobre las producciones simbólicas. Esta lógica instituía las bases necesarias para ilegalizar un buen número de formas expresivas. Se fraguan, entonces, visiones monolíticas del arte y el saber, que materializan los efectos culturales inherentes a la *utopía revolucionaria*. Este fenómeno conlleva perseguir los imaginarios que no se vinculan de un modo explícito a las reglas sociopolíticas oficiales.

Las directrices analizadas explican que, ya en 1961, se ponga fin a *Lunes de Revolución*. Para entender las implicaciones que alberga este hecho, conviene recordar un objetivo del famoso suplemento: difundir estilos artísticos y de pensamiento actuales e innovadores, surgidos en países muy variados. En la libertad que, teóricamente, auspiciaba el orden revolucionario, se vio un contexto idóneo para superar los rasgos culturales de atraso e inmovilismo. Pero el sistema gubernamental afirmó que debían manejarse *filtros*, pues no todas las opciones intelectuales favorecían el *carácter*

*socialista*. De este modo, se propició una cerrazón que marcaría las experiencias subsiguientes.

Lo sucedido con *Lunes...* será la manifestación inicial de unas tendencias opresoras enseguida generalizadas. Durante los años que revisamos, las nociones institucionales del valor simbólico asumen una fuerte carga política. De esta manera, adquieren una obvia preeminencia las realizaciones culturales *panfletarias*, que glorifican el castrismo. Además, en la comunidad artística florecen sentimientos de precaución y recelo. Al respecto, nace un clima de inseguridad y temor que genera dos fenómenos clave. En primer lugar, los *trabajadores culturales* se ven obligados a realizar un continuo ejercicio de autocensura. Desde ahora sus expresiones incluirán silencios y vacíos, que traducen el sometimiento a una disciplina *heterónima*. Asimismo, la delación se convierte en una práctica habitual que, muchas veces, implica estrategias autodefensivas: denunciando a sus congéneres, los autores *medran* o disipan las sospechas que inspiran ellos mismos.

Por último, se da una *criminalización* literal de algunas preferencias y conductas. Muchos artistas y pensadores serán recluidos en las llamadas U.M.A.P. (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), que funcionan como prisiones. A veces, esta medida sirve para *castigar* elecciones heterodoxas no sólo de naturaleza intelectual o estética. Por ejemplo, los creadores homosexuales son víctimas de un fuerte asedio. En relación a este problema, dice Ambrosio Fornet:

Todos éramos culpables, en efecto, pero algunos eran más culpables que otros, como pudo verse en el caso de los homosexuales. Sobre ellos no pesaban únicamente sospechas de tipo político, sino también certidumbres científicas, salidas tal vez de algún manual positivista de finales del siglo XIX o de algún precepto de la Revolución Cultural china: la homosexualidad era una enfermedad contagiosa, una especie de lepra incubada en el seno de las sociedades clasistas, cuya propagación había que tratar de impedir evitando el contacto —no sólo físico, sino inclusive espiritual— del apestado con los sectores más vulnerables (los jóvenes, en este caso). Por increíble que hoy pueda parecernos (...), no es descabellado pensar que ese fue el fundamento, llamémosle teórico, que sirvió en el 71-72 para establecer los “parámetros” aplicados en los sectores laborales de alto riesgo, como lo eran el magisterio y, sobre todo, el teatro. Se había llegado a la conclusión de que la simple influencia del maestro o del actor sobre el alumno o el espectador adolescente podía resultar riesgosa, lo que explica que en una comisión del Congreso de Educación y Cultura, al abordar el tema de la influencia del medio social sobre la educación, se dictaminara que no era “permisible que por medio de la calidad artística reconocidos

homosexuales ganen un prestigio que influye en la formación de nuestra juventud”. Más aún: “Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales en expresiones del arte revolucionario...”<sup>13</sup>

Vemos, pues, que se confiere un rango abyecto y *delictivo* a las formulaciones intelectuales rupturistas. Estas podrán generar motivos suficientes para un *encausamiento judicial*. El “caso Padilla” (1971) ofrece un ejemplo célebre de tal hecho.<sup>14</sup> En otros casos la represión elige vías más sutiles, aunque igualmente dolorosas: autores como Virgilio Piñera sufren una marginación absoluta, no hallando ningún espacio visible donde realizar su oficio.

Por tanto, los desacuerdos surgidos entre la intelectualidad y el gobierno conducen a una verdadera *purga*. El régimen crea las directrices materiales y simbólicas necesarias para invisibilizar a los agentes socioculturales que puedan volverse *molestos*. Tal gesto supone instituir asociaciones unilaterales entre los conceptos de nacionalidad, patriotismo y revolución. Conforme a esta dinámica, quienes revelen cualquier género de malestar serán *anticubanos* y *traidores*. De este modo, se arguye que sólo la filiación revolucionaria canaliza un objetivo presente en Cuba desde los tiempos preindependentistas: suscitar la construcción de un país autónomo y evolucionado. Debido a esa imagen reduccionista, los intelectuales que formulan dudas o críticas son convertidos en parias y delincuentes. No se trata, pues, de que los insatisfechos aparezcan como figuras rebeldes o polémicas: se afirma directamente que no hay lugar para ellos. Un sistema oficial, que dice representar a toda Cuba, los rechaza invocando nociones de progreso y libertad.

Las situaciones explicadas generan un terrible desconcierto. Los intelectuales sufren *disociaciones* a causa de las paradojas que suscita el orden revolucionario. El discurso gubernamental declara que se ha obtenido una libertad sin cortapisas; pero, al tiempo, exige que esta independencia resida en marcos *vigilados*. Por este motivo, los artistas y pensadores deben afrontar una disyuntiva ineludible: ser cubanos de una manera específica o renunciar a su identidad.

---

<sup>13</sup> Fonet, Ambrosio, “El quinquenio gris: revisitando el término”. En *Consenso desde Cuba* (revista digital), “Polémica intelectual”, Cuba, 2007. En [http://www.desdecuba.com/polemica/articulos/101\\_01.shtml](http://www.desdecuba.com/polemica/articulos/101_01.shtml) (09/10/2012).

<sup>14</sup> Sobre esta cuestión véase Casal, Lourdes (selección, prólogo y notas), *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, Miami, Ediciones Universal, 1998.

Como resultado, los medios simbólicos viven una fuerte polarización, pues sus miembros son impelidos a esgrimir opciones ideológicas claras, aspecto que muchas veces los enemista. Esta fragmentación se torna muy valiosa para el gobierno: enfrentados y temerosos, los *trabajadores culturales* ven reducida su fuerza para criticar las formas de pensamiento instauradas. Además, las estrechas leyes socialistas provocan que muchos autores deban ocultarse o huir. A este respecto, señala Martín Sevillano:

(La política revolucionaria) intervino decisivamente en el éxodo ideológico y cultural, el segundo que ha vivido Cuba, después del que se produjera a mediados del siglo XIX. Los primeros en abandonar la Isla fueron los intelectuales vinculados al proyecto republicano que no admitían la orientación comunista anunciada por Fidel Castro: Jorge Mañach, Herminio Portell Vilá, Lydia Cabrera, Félix Lizaso, Leví Marrero, Gastón Baquero, Florit o Sarduy. A éstos siguieron quienes protagonizaron el episodio de *P.M.* o estaban en la órbita de *Lunes*: Cabrera Infante, Carlos Franqui, Calvert Casey, Néstor Almendros, José Triana y un largo etcétera. Su salida representó la válvula de escape mediante la que el nuevo régimen eliminaba los peligros de actitudes críticas incontrolables y afianzaba el proyecto de la cultura oficial (...). El exilio no ha sido la única vía adoptada cuando no existía coherencia entre el discurso revolucionario y el discurso personal de los intelectuales. Ya Calvert Casey percibió la posibilidad del “insilio”: una actitud que ha rechazado tanto la salida como la lealtad al régimen y que se ha situado como una voz que encuentra su vía de expresión a través del silencio. Lezama Lima, Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas han sido algunos de los más notorios “insiliados”.<sup>15</sup>

Los diferentes hechos analizados conducen a formular una tesis general: en Cuba los momentos iniciales de andadura socialista tuvieron efectos negativos sobre las producciones simbólicas. El poder interiorizó un modelo estalinista y quiso regular los bienes culturales, prefijando sus valores y contenidos. Se fraguó, entonces, una política dirigista que favorecía los ejercicios de represión, silenciamiento e intolerancia. Pero, tras alcanzar un fuerte nivel de control, las estructuras gubernamentales observan que sus directrices resultan insostenibles. A este respecto, se ve necesario que haya un punto de inflexión.

Este viraje lo marca 1974, año en que se funda un Ministerio de Cultura. Este organismo, dirigido por Armando Hart, flexibiliza el rango centralista y acaparador de las instituciones revolucionarias. Así, conlleva la generación de un lugar oficial centrado en los problemas simbólicos. Al fin los artistas y pensadores reciben un estatus

---

<sup>15</sup> Martín Sevillano, Ana Belén, *Cuento cubano...*, *op.cit.*, pp.36-37.

autónomo, cuyas implicaciones se debatirán en campos más o menos diferenciados. De algún modo, este nuevo ordenamiento *afloja* el lazo que los intelectuales cubanos fueron impelidos a mantener con la ideología socialista.

El giro explicado suscita cambios paulatinos, que responden a dos motivos. Un primer factor concierne a la evolución interna del régimen castrista. Durante años, el gobierno revolucionario arguyó que sus *intervenciones* en los medios simbólicos se justificaban por un *tema de prioridades*. Cuba revelaba muchas *carencias primarias*, que demandaban una solución inmediata. En los terrenos socioeconómicos, se necesitaba constituir una autoridad *popular* que gestionara el reparto justo e igualitario de las riquezas. Por lo que respecta al orden cultural, sobresalían dos imperativos: suprimir el analfabetismo, todavía común en varios sectores, e instaurar una organización del saber que trascendiera las jerarquías burguesas. Estos objetivos reclamaban una fuerte colaboración de las *vanguardias socioculturales*, grupos en los que se integraban los filósofos y artistas.

Por último, hay que valorar una situación de graves consecuencias. Desde 1961, la isla sufre una gran inestabilidad económica debido al *embargo* mercantil y financiero que imponen los Estados Unidos. Además, esta medida no constituye un hecho aislado. Se alinea con los gestos ofensivos característicos de un escenario internacional fuertemente polarizado, inmerso en la *guerra fría*. Así pues, el *bloqueo* estadounidense manifiesta serias connotaciones ideológicas: traduce la oposición del *primer mundo*, capitalista y democrático, al estado revolucionario. Esta realidad origina un clima de beligerancia y estrés. Nace la imagen de una Cuba asediada por terribles enemigos, que libra continuas *guerras*. Esta *lógica militar* influye sobre los distintos planos reales y simbólicos. *Defender la revolución* se convertirá en una tarea básica para todo agente social, premisa que, desde luego, no excluye a los intelectuales.

Los fenómenos explicados legitiman las opciones del gobierno castrista, restando valor a cualquier discrepancia interna o foránea. Los cubanos que solicitan una *liberación* artística y epistemológica, deseando favorecer *el progreso de las mentes*, parecen *egoístas*. Sus demandas resultan insignificantes al medirse con las graves exigencias que plantea la nación. A su vez, las críticas llegadas *de fuera* soportan dos estigmas. En muchos casos, se afirma que traducen una incompreensión absoluta de la realidad cubana. Otras veces, se consideran meras *estrategias nocivas* de una burguesía imperialista que anhela restituir su dictadura material y simbólica.

En relación a los temas apuntados, Castro formula opiniones taxativas durante el Primer Congreso nacional de Educación y Cultura. Allí declara que “hay que estar locos de remate, adormecidos hasta el infinito de la realidad del mundo” para considerar “que los problemas de este país son los problemas de dos o tres ovejas descarriadas”.<sup>16</sup> Sin duda, la expresión “ovejas descarriadas” se refiere a los intelectuales rupturistas, cuyos rasgos heterodoxos adquieren un matiz de rebeldía gratuita. En idéntica línea, y según recuerda Fonet, “Fidel acusaría de arrogantes y prepotentes a aquellos «liberales burgueses», instrumentos del colonialismo cultural, que intervenían en nuestros asuntos internos sin tener la menor idea de lo que eran nuestros verdaderos problemas: la necesidad de defendernos del imperialismo, la obligación de atender y abastecer a millones de niños en las escuelas...”<sup>17</sup>

Ahora bien, llegado un punto se observa que las tácticas represoras utilizadas en los medios culturales no generan efectos productivos. Varios intelectuales deciden abandonar la isla y otros *se recluyen*, manteniendo un silencio absoluto. El sistema, entonces, ve cómo pierde a miembros fundamentales de la *vanguardia revolucionaria*. Por tanto, el gobierno socialista percibe que se inflige un daño al no establecer alianzas con los individuos que pueden fraguar las raíces simbólicas del *hombre nuevo*. Esta conciencia se acentúa por la intervención de otra realidad crucial: muchos de los artistas y pensadores extranjeros que habían festejado la revolución cubana empiezan a *desencantarse*.

Este fenómeno ya resulta obvio en 1971, cuando filósofos y creadores de varias nacionalidades manifiestan su rechazo ante lo sucedido con Heberto Padilla. Tal descontento se verbaliza en la famosa “Carta de los intelectuales a Fidel Castro” que publica el diario francés *Le Monde*. La misiva expresa una censura drástica, refrendada por sujetos tan ilustres como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Juan y José Agustín Goytisolo o Susan Sontag. Este *desmarque* albergó serias implicaciones para el orden revolucionario, puesto que se daba un hecho llamativo: muchos de los firmantes enarbolaban un pensamiento izquierdista y algunos, incluso, habían defendido el castrismo. En este momento, sin embargo, repudiaron el proceso de soviétización, disconformidad a la que irían uniéndose otras en los años siguientes.

---

<sup>16</sup> Castro, Fidel, “Discurso de Clausura del Primer Congreso nacional de Educación y Cultura”. En *Casa de las Américas*, nos. 65-66, La Habana, 1971, p.27.

<sup>17</sup> Fonet, Ambrosio, “El quinquenio...”, *loc.cit.*

En definitiva, la revolución afronta el riesgo de quedarse sin ningún apoyo material y simbólico. El rechazo que manifiestan varios intelectuales *progresistas*, antes voceros de la *utopía cubana*, implica un obvio desprestigio. Dado el limitado círculo de *amigos internacionales* que posee la isla, esta realidad se torna grave. El gobierno, entonces, intentó dar un giro a las políticas culturales que redujera los fenómenos de aislamiento y *mala prensa*.

No obstante, las razones básicas que impulsan este cambio se hallan en los niveles materiales. Según ya vimos, desde sus inicios el nuevo sistema político experimenta dificultades económicas, hecho generado en gran medida por los fuertes roces que mantiene con las naciones liberales y democráticas. La organización autárquica no basta para financiar los grandes intereses revolucionarios y Cuba necesita mercados foráneos en los que distribuir sus productos. Sin embargo, topa con un escenario internacional donde numerosas potencias rechazan su forma de gobierno. Al respecto, el *bloqueo* estadounidense y las luchas ideológicas mundiales le asignan un lugar delimitado en los mapas geopolíticos. De este modo, se fraguan pactos con la Unión Soviética y los gobiernos socialistas europeos. Pero estos vínculos se hacen cada vez más insuficientes: circunscritos a la evolución de territorios que irán perdiendo su fuerza, no crean el bienestar proyectado. Buscando solucionar este déficit, los mecanismos institucionales disminuyen su cerrazón y toleran que la isla reciba capitales de orígenes más variados. De esta manera, se importan realizaciones simbólicas que diversifican y animan los valores intelectuales.

Ahora bien, la flexibilización general que suscitan los hechos comentados se ve lastrada por una lógica que sigue el castrismo desde su establecimiento: el manejo de acciones y retóricas basadas en paradojas infranqueables. En términos abstractos, los lenguajes y resoluciones oficiales invocan principios de libertad y tolerancia. No obstante, estos fundamentos albergan un matiz crucial, relacionado con los *imperativos* que dicta el socialismo. Cualquier dinámica se pliega, entonces, a los *derechos inalienables* que ostenta la revolución. En un sentido inmediato, esta circunstancia provoca que, de manera continua, se instauren límites y prohibiciones.

El reconocimiento de fallos y errores nunca se da en un contexto *imparcial*. En general, va *sazonado* con afirmaciones sobre la idoneidad plena e incuestionable del sistema instituido. Por tanto, los ejercicios autocríticos que se contemplan en las teorías marxistas no se realizan del todo. En los órdenes simbólicos, esta carencia surge porque los antagonismos constituyen una realidad legitimada. A menudo, entonces, falta la

*síntesis* preceptiva. Los ámbitos prácticos o materiales viven una circunstancia similar: a las instancias de cambio les responden gestos que salvaguardan estadios anteriores. Los elementos reseñados marcan la vida cultural a partir de 1974. En tal sentido, durante los años 80 y 90 advertiremos una combinación permanente de avances y retrocesos. A continuación, analizaremos de forma breve estas dinámicas paralelas.

Comencemos subrayando las transformaciones positivas. El gobierno diluye su voluntad centralizadora y expresa menores reservas hacia lo foráneo, integrando actitudes más permisivas. Además, continúan estableciéndose organismos que favorecen la práctica y difusión de actividades simbólicas: el Centro de Estudios Martianos, el Centro de Promoción Cultural “Alejo Carpentier”, el Centro para el Desarrollo y la Estimulación de las Artes Plásticas “Wifredo Lam” y el Centro Cultural “Juan Marinello”. De forma tácita, se admiten y reducen los excesos autoritarios que venían rigiendo las políticas culturales. Los intelectuales, en resumen, conocerán un ambiente de mayor sosiego y tolerancia. Así, podrán canonizar o al menos redescubrir obras y autores *non gratos*. También comienzan a denunciarse los atropellos e injusticias que padecieron las figuras heterodoxas.

Un ejemplo de este último hecho lo ofrece el crítico Ambrosio Fornet, ya mencionado. Su artículo de 1987 “Sobre las iniciales de la tierra” insta una fórmula clave, “Quinquenio Gris”, para referirse al clima opresor vivido durante los años 60 y 70. Hay, pues, un intento de conceptualizar los problemas que sacudieron las esferas simbólicas. Se trata, no obstante, de un enjuiciamiento con matices que implica algunas elecciones sintomáticas. A este respecto, el análisis sugerido muestra una gran influencia de los principios *heterónimos* que marca la autoridad política.

Las ideas que transmiten juicios negativos aparecen en lugares marginales –dos notas a pie de página–, revelando un tono *suave* y conciliador. Incluso el término *gris*, seleccionado para definir los años comprendidos entre 1971 y 1974, expresa un afán por rebajar las cuestiones más *negras* o ultrajantes. En este sentido, observamos un aire legitimador y exculpatorio, ya que no se mencionan los rasgos escabrosos de la soviétización cultural. Así, en la nota 4 leemos: “Las tendencias burocráticas en el campo de la cultura que se manifestaron en el Quinquenio Gris [...] frenaron, pero no impidieron el desarrollo posterior de las distintas corrientes literarias”. Un poco después, indica el autor: “El Quinquenio Gris, con su énfasis en lo didáctico, favoreció



el desarrollo de la novela policíaca y de la literatura para niños y adolescentes”.<sup>18</sup> Por último, resulta clave que la duración del conflicto surgido entre los artistas y el orden gubernamental se limite a cinco años. Sin embargo, y pese a lo dicho, el texto de Fornet muestra que los intelectuales han obtenido una mayor libertad para hacer lecturas críticas o revisionistas.

El segundo caso que abordaremos pertenece al mundo de la literatura y asume tintes más *radicales*. Se trata del cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, escrito por Senel Paz, que afronta cuestiones particularmente *sensibles*. Ante todo, describe la persecución que sufren los homosexuales y las formas simbólicas *no revolucionarias*. También cuestiona el sistema educativo, subrayando la obediencia ideológica que se impone a los jóvenes.<sup>19</sup> Los temas apuntados se canalizan mediante una original síntesis de recursos literarios, que hace posible trascender las connotaciones *panfletarias*: intertextualidad, ironía, humor y guiños a la subliteratura melodramática. Esta obra, sin lugar a dudas *polémica*, recibió en 1990 el Premio Juan Rulfo. Tal suceso implica un reconocimiento o legitimación de los ejercicios culturales discrepantes. En este sentido, parece reflejar el fin de la tendencia a *invisibilizar* los mensajes heterodoxos.

Las ideas anotadas permiten formular una conclusión: durante los años 80 y 90, se generan dos cauces de liberación para la intelectualidad cubana. Gracias a los fenómenos de apertura, esta se ve autorizada para enarbolar un capital simbólico más diverso y nutrido. Asimismo, y frente a su predecesora, revela menos síntomas de alienación política. No obstante, la flexibilización topa con varios hechos que limitan su influjo. Aquí sobresalen los repliegues ideológicos del castrismo, que se agudizan tras caer la Unión Soviética: privado ya de amigos *fuertes*, el orden revolucionario busca evitar que se reclame la transición a una *democracia liberal*. Guiado por tal interés, recrudescen su ortodoxia. Este giro resultó frustrante, ya que la crisis económica de los 90 había forzado a instituir una mayor tolerancia o permisividad.

Pero, en gran medida, esta situación contradecía la voluntad real del gobierno. Así, cuando ve *peligrar el socialismo*, este decide retomar sus lógicas autoritarias, instaurando formas de censura u opresión. De modo particular, estas fórmulas se dirigen contra las recién nacidas asociaciones pro derechos humanos. También se constituyen

---

<sup>18</sup> Fornet, Ambrosio, “Sobre las iniciales de la tierra”. En *Las máscaras del tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995, pp.56 (nota 4) y 62 (nota 12). El artículo se publicó originalmente en *Casa de las Américas* con el título “A propósito de las iniciales de la tierra”.

<sup>19</sup> Cfr. Paz, Senel, *El Lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, Ediciones Era, 1991.

en un objetivo los sociólogos pertenecientes al Centro de Estudios sobre América, que sugieren transformaciones *inaceptables*: reducir el centralismo burocratizado, establecer una sociedad civil y ajustar las políticas monetarias.<sup>20</sup>

Según Bert Hoffmann, los mecanismos de represalia que caracterizan esta involución política presentan una singularidad: las amenazas o castigos desarrollan una connotación más abstracta, funcionando sobre todo en los discursos y retóricas oficiales. Esta variante de la intimidación se fundamenta en distintos recursos psicológicos. En primer lugar no se lanzan acusaciones transparentes, que conciernan a sujetos u organismos determinados. De este modo, el gobierno manifiesta un teórico respeto hacia las libertades individuales. Al tiempo, sin embargo, se hacen continuas afirmaciones sobre los ataques e insultos sufridos por la *bienhechora* revolución. Hay un tono general de reprobación que, al no concretarse, multiplica su eficacia. Así, cualquier persona que haya mostrado su malestar puede sentirse atacada.

Además observamos alusiones directas, concebidas para que los intelectuales heterodoxos se vean reflejados. Estas operaciones ejercen una influencia muy negativa sobre la psique de los *trabajadores culturales*, pues el temor y la culpabilidad que favorecen los denuestos *velados* causan fuertes daños en su autoestima. Esto puede conducirlos a fenómenos de mutismo y autocensura.<sup>21</sup> El régimen también se afirma en los terrenos culturales, diseñando vehículos expresivos que festejan sus acciones e ideas. Así, en 1996 se relanza *Cuba socialista*, publicación que sirve de fundamento teórico a las políticas oficiales.<sup>22</sup>

En suma: las tensiones del gobierno revolucionario con los artistas y pensadores ya no suscitan purgas o encarcelamientos indiscriminados. Los conflictos se deciden ahora en planos fundamentalmente simbólicos. Ahora bien, los rasgos de autoritarismo

---

<sup>20</sup> Fundado en 1977, el Centro de Estudios sobre América (C.E.A.) pretende remediar los vacíos intelectuales que surgen tras desaparecer las carreras universitarias de Sociología y Ciencias Políticas. Se halla formado por estudiosos que analizan con seriedad y rigor la práctica del socialismo en Cuba. Desde los años 90, dichos especialistas vienen realizando propuestas muy innovadoras. Así, han subrayado las facetas mejorables del sistema, sosteniendo que urge modificar varias directrices sociales y económicas. Resaltan, por ejemplo, la necesidad de fraguar marcos enunciativos donde los cubanos hagan oír sus criterios. También recomiendan un mayor fomento del sector privado, que ofrece a los trabajadores la posibilidad de autogestionarse. Estas concepciones novedosas se difunden gracias a la revista *Temas*, creada en 1995. Observando los hechos resumidos, se comprende que algunos investigadores del C.E.A. irriten al gobierno castrista.

<sup>21</sup> *Cfr.* Hoffmann, Bert, "La reforma que no fue". En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 10, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 1998, pp.71-83.

<sup>22</sup> Esta revista nace en 1961, presidiendo Fidel Castro su consejo editorial. 1996 marca el inicio de lo que se ha llamado su *tercera época*. Es una publicación dirigida por el Comité Central del Partido Comunista de Cuba.

continúan siendo un hecho que produce cansancio y frustración en la intelectualidad cubana. Además, la inclinación del régimen oficial a enarbolar paradojas, uniendo rupturas y continuidades, no favorece los cambios duraderos.

No obstante, en 1998 se produjo un reajuste que ha signado la última década. En gran medida, este cambio fue impulsado por el Ministro de Cultura Abel Prieto. Este aplicó una versión actualizada del comunismo, menos *soviética* y ortodoxa. Así, generó espacios de consenso y diálogo, proporcionando mayores libertades a los *trabajadores culturales*. Este giro justifica la situación de tranquilidad en que ha vivido Gutiérrez durante los últimos años. El autor viaja con relativa facilidad y no sufre agresiones directas. Ahora bien, los ejercicios de tolerancia no implican una legitimación plena. Según veremos, en Cuba existe un rechazo tácito a sus obras más personales e innovadoras. Por esta razón debe autocensurarse, renunciando a ostentar una visibilidad plena como figura literaria.

Las nociones reseñadas permiten concluir que, todavía hoy, los medios intelectuales cubanos muestran facetas problemáticas. El panorama cultural aún se revela *permeable*: con frecuencia lo atraviesan y dirigen criterios *heterónimos*, que remiten al orden político. De este modo, en los artistas y pensadores la *transparencia ideológica* sigue resultando aconsejable. Asimismo, el término *ciudadanía* presenta algunas restricciones, dado que las estructuras laborales y jurídicas mantienen rasgos de autoritarismo. También se continúa exigiendo a todas las fuerzas sociales que *luchen* por el sistema revolucionario. Esta realidad no favorece a los productores de cultura, que necesitan canales expresivos libres y autárquicos.

### **7.1.2 Sin nada que hacer y anclados en tierra de nadie: la crisis económica de los años 90.<sup>23</sup>**

Las reflexiones anteriores han querido subrayar una idea principal: en Cuba, los dictados políticos ejercen una gran influencia sobre las actividades humanas. En lo que se refiere al medio literario, esta dinámica origina la presencia de un control mantenido por agentes y valores *heterónimos*. Pero aquí también se genera una realidad interesante que debemos consignar. Debido a su relación con los factores sociales e ideológicos, las

---

<sup>23</sup> Las frases “Nada que hacer” y “Anclado en tierra de nadie” pertenecen al libro *Trilogía sucia de La Habana* (Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp.7 y 127).

obras literarias se transforman en una herramienta valiosa de análisis y testimonio. Esta singularidad provoca dos efectos cruciales. Por un lado, los fenómenos históricos suelen desempeñar un papel relevante en la creación de trayectorias y líneas artísticas. Así, el modo en que un autor vive las circunstancias externas inspira los contenidos y rasgos formales de sus producciones. Incluso ciertos hechos llegan a fundamentar opciones creativas determinadas.

En Pedro Juan Gutiérrez, la injerencia de los aspectos comentados se torna muy obvia. Los libros que gestan su estilo más personal, forjando el “Ciclo de Centro Habana”, responden a una situación histórica: la crisis económica que sufrió Cuba en los años 90. Dicho episodio fue clave para su generación, que había confiado en los ideales revolucionarios. El colapso de las estructuras laborales y monetarias hizo que este grupo descubriera los fallos inherentes al régimen socialista. No en vano, su cotidianeidad quedó signada por una vivencia dramática de la miseria. Cundió entonces una impresión generalizada de ruina o fracaso, que suscitaba diversas respuestas materiales y simbólicas. Gutiérrez se refugia en la creación y otorga un sentido nuevo a su literatura que, *solidarizada* con el ambiente nacional, desarrolla matices *brutales e ignominiosos*. Según él mismo aclara:

En aquel momento (los años 90), yo era un tipo lleno de ira, de confusiones... Y no solo yo, creo que toda mi generación. Date cuenta que la generación mía se dedicó al proyecto revolucionario en cuerpo y alma. Y a partir del 90 todo se empieza a convertir en sal y agua, los que lo vivimos recordamos el hambre que se pasó en Cuba... Por eso tengo tanta moral para escribir en mi país lo que me salga de los cojones, que fue lo que hice en esa época. En el 94 empecé a escribir *Trilogía sucia* con muchísima furia, muy defraudado, molesto, era casi un acto de venganza. Contra mí mismo y contra todo... (...) Por suerte nunca tuve valor para ahorcarme, como hicieron algunos de mi generación. Otros que habían sido comunistas hasta hacía un mes se fueron por la religión, a otros les dio por el alcoholismo y la lujuria. Otros simplemente se fueron del país, a un exilio muy estéril, como son todos los exilios, y yo lo tuve claro: no me voy al exilio porque eso no está en mi forma de ser, yo soy muy guerrero... Quizá soy autosuficiente y arrogante, pero eso es lo que lo ayuda a uno en la vida. Hay un momento en que tienes que ser así para decir “voy a convertir el revés en victoria”, una frase genial del Comandante... Y yo lo que sabía hacer era escribir, me puse a escribir esos cuentos con una furia tremenda, uno detrás de otro. La *Trilogía* no obedece a un proyecto intelectual, no obedece a un programa, sencillamente escribía lo que me pasaba. Fueron años de una lujuria tremenda y también de una pobreza tremenda. Aquí el techo se caía y no tenía agua, ni muebles, ni gas, cocinaba con carbón. Y todo vino junto, también un divorcio y la pérdida de la familia, la pérdida de las ideas

políticas, la pérdida de la esperanza. Escribía esos cuentos a mano, de noche, borracho, después los pasaba a máquina, los corregía un poco y los metía en una carpeta...<sup>24</sup>

Estas palabras confirman las nociones que hemos resumido, señalando el influjo del *mundo exterior* sobre un proceso artístico. Ahora bien: como insinúa Gutiérrez, los sujetos culturales no reciben esta influencia de una manera pasiva. Según ya dijimos, en Cuba no hay muchos *lugares públicos* que favorezcan los ejercicios libres de crítica u oposición al gobierno instituido. La literatura puede llenar este vacío, realizando *a su modo* tareas características del análisis político. Esta posibilidad se forja gracias a los mecanismos estéticos, que diluyen o matizan la orientación puramente ideológica. Se crea entonces un terreno de observación más *protegido*, que hace factible juzgar la vida nacional conforme a principios heterodoxos. Así, los textos literarios consiguen aportar informaciones sociológicas, reflejando *verdades* que las estructuras oficiales niegan u omiten.

Este rasgo signa el proyecto narrativo que acomete Gutiérrez en los años 90. Sus libros ostentan *valores históricos*, pues analizan las manifestaciones de una importante realidad socioeconómica: la crisis que generó en Cuba el hundimiento del socialismo europeo. El autor fragua visiones *a ras de suelo*, examinando cómo repercuten los quiebres institucionales en las rutinas diarias. Por tanto, sus instantáneas y *pequeños relatos* expresan la *intrahistoria* de un tiempo crucial. En *Trilogía...* el narrador subraya este aspecto: “La crisis era violenta y se metía hasta el rinconcito más pequeño del alma de cada uno. El hambre y la miseria es (*sic.*) como un iceberg: la parte más importante no se ve a simple vista”.<sup>25</sup> Este recurso a lo *íntimo* y *extraoficial* conlleva desechar el tono claramente politizado, aunque no supone la carencia de un *mensaje realista*. A este respecto, las obras que veremos aquí no pueden leerse sin tener en cuenta factores sociales y políticos de gran alcance. Por ello, en las siguientes líneas revisaremos los fenómenos que marcan su contexto de gestación y escritura.

La crisis material y simbólica que padeció Cuba durante los años 90 es de sobra conocida. En el imaginario colectivo, este periodo se ligó a hechos que tuvieron una gran resonancia mediática: el turismo sexual, las trágicas historias de *balseros* y los

---

<sup>24</sup> Grillo, Rafael, “Cita en la azotea del Rey de La Habana. Diálogo con Pedro Juan Gutiérrez”. En *Isliada.com. Literatura cubana contemporánea*: <http://www.isliada.com/articulos/2011/11/cita-en-la-azotea-del-rey-de-la-habana-i/> (11/07/2012).

<sup>25</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “¡Ohh, el arte!”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.118.

testimonios visuales o lingüísticos que mostraban una pobreza incontrolable. Este *anecdotario* viene a condensar los resultados finales que originaron unos problemas de larga duración. El riesgo de quiebra sufrido por los ámbitos socioeconómicos ya se hace notar en 1986 y alcanza un punto máximo hacia 1993. A continuación, se analizarán los motivos y las repercusiones de este proceso.

Las razones que suscitaron el colapso de los mecanismos sociales y productivos remiten a varios órdenes. Ante todo, la economía socialista precisa que haya una centralización de los bienes físicos y culturales. Tenemos, pues, un Estado que administra el conjunto de las actividades y realizaciones humanas. Este régimen suele instituir una fuerte burocracia para garantizar su control. Diseñando múltiples entidades que funcionan como intermediarias y supervisoras, el gobierno central obtiene un dominio férreo, hecho que produce consecuencias antagónicas.

Por un lado, se implantan dinámicas que acentúan las cuotas generales de bienestar. En una proporción muy relevante los capitales que gestiona la estructura gubernamental se destinan a fines sociales. Las instituciones educativas y sanitarias ofrecen un ejemplo clásico de esta realidad. En dichos ámbitos se realizan grandes inversiones, que suelen favorecer a todos los ciudadanos. Además, los servicios públicos adquieren un rol principal y las directrices financieras se orientan a garantizar su funcionalidad. En Cuba, las opciones indicadas generaron efectos positivos durante veinte años. Al respecto, Carmelo Mesa-Lago sostiene que “hasta fines del decenio de 1980, la política social (...) había logrado avances muy notables en educación, salud, seguridad social, empleo y distribución”. Según el autor mencionado “las prioridades y financiamientos del gobierno” impulsaron estos avances, aunque también repercutiera “más de una ayuda (...) otorgada por la Unión Soviética”.<sup>26</sup>

Sin embargo, las pautas revisadas poseen una vertiente negativa, que concierne a su noción de los esfuerzos individuales. El ideario socialista margina los intereses privados, que se ven como una *lacra burguesa*. Este acto implica riesgos, ya que las iniciativas particulares suelen fundamentar modernizaciones globales. Aquí sería oportuno recordar un principio que subrayamos en los capítulos teóricos: los afanes subjetivos de medro repercuten en la sociedad, alentando su desarrollo material y simbólico. Esta idea permite analizar los *inconvenientes* que suscita la filiación marxista de Cuba.

---

<sup>26</sup> Mesa-Lago, Carmelo, “Problemas sociales y económicos en Cuba durante la crisis y la recuperación”. En *Revista de la CEPAL*, n° 86, Santiago de Chile, agosto de 2005, p.184.

En la isla cualquier gesto de innovación se ve forzado a respetar normas externas, lo que disminuye su vitalidad. Funciona, pues, una dinámica que ya conocemos: el sometimiento a valores heterónimos. Dos esferas que suelen complementarse –la economía y el sector industrial-tecnológico– deben acatar reglas políticas. Esta *servidumbre* ralentiza su evolución interna. Además, resultan muy dañinas las limitaciones que impone el sistema burocrático. Este aplaza la consumación de los proyectos, impidiendo que se obtengan beneficios reales. De esta manera, forja un *antídoto* contra las intenciones personales. Existen numerosas trabas y muy pocas facilidades, circunstancias que hacen *rendirse* a los emprendedores.

El panorama que venimos examinando alberga otras complicaciones. Ante todo, resultan llamativos los errores de planificación que signan la vida económica. A este respecto, Mesa-Lago subraya que los modelos socialistas no consiguen “generar crecimiento (...) sostenible, expandir y diversificar las exportaciones y lograr una sustitución de importaciones”.<sup>27</sup> Estos fracasos dan lugar a una situación muy grave: la escasez de alimentos. En Cuba, los medios agrícolas y ganaderos no presentan un rendimiento satisfactorio, hecho que obedece a problemas “internos” de “alto costo, bajas competitividad y rentabilidad, atraso tecnológico y falta de incentivos”.<sup>28</sup> Estos fallos motivan que la nación atraviese numerosas crisis de *subsistencia*. Debido a ello, necesita paliar sus carencias en los mercados internacionales, recurso que produce costes de importación muy elevados.

Una segunda dificultad concierne al reducido volumen de exportaciones. Este se justifica por el subdesarrollo tecnológico mencionado arriba, que también repercute en los ámbitos industriales y manufactureros. Los rasgos apuntados ocasionan un déficit altísimo que no sólo coarta el progreso: a menudo, también impide satisfacer las exigencias más básicas. Como resultado, se instaura un desabastecimiento general que causa fenómenos de pobreza y malnutrición.

Nos falta revisar el tercer motivo *interno* que contribuyó al hundimiento de las estructuras financieras cubanas. Antes vimos que los órganos revolucionarios suelen aplicar medidas contradictorias, manteniendo lógicas opuestas sin instituir un equilibrio fructífero. El hábito señalado también funda sus decisiones económicas. En tal sentido,

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p.187.

Mesa-Lago habla de una *oscilación pendular*: hay flexibilizaciones eventuales pero, en última instancia, la rigidez del aparato socialista funciona como traba o límite.<sup>29</sup>

El historiador Rafael Rojas afirma que estos *vaivenes*, inherentes a muchas resoluciones gubernamentales, pretenden garantizar un modelo autoritario. Esta dinámica tiene lugar porque los valores racionales y humanitarios del comunismo sufren una instrumentalización.<sup>30</sup> El concepto de *razón instrumental*, creado por Adorno y Horkheimer, ya se estudió en los capítulos primero y tercero de este trabajo. Esta noción designa realidades socioculturales e ideológicas que transforman el racionalismo en una herramienta opresora. En la situación que analizamos, el gobierno castrista habría usado los principios axiológicos connaturales al sentimiento revolucionario –equidad social, nacionalismo y reparto de los medios productivos– para forjar disciplinas totalitarias. Así, instaura directrices económicas que le atribuyen la gestión exclusiva de los bienes materiales y simbólicos.

El sentido *instrumental* que albergan estas prácticas viene dado por una malversación de los razonamientos socialistas. Se dice que los mecanismos estatales administran las riquezas en nombre del *pueblo*, máxima autoridad revolucionaria. Ahora bien, esta idea ofrece una *excusa* que hace posible dirigir las realizaciones humanas. Así pues, la construcción del *sueño marxista* ya no representa un *fin*: el socialismo origina *medios* que permiten fraguar acciones totalitarias.<sup>31</sup> Este fenómeno produce una gran frustración en la sociedad. Los ciudadanos se ven *esquilados*, ya que la fidelidad al orden revolucionario no conlleva mejoras en su vida. Las instituciones *contienen* el malestar auspiciando ligeros cambios, pero estos nunca duran el tiempo necesario para suscitar reformas convincentes.

Un ejemplo claro a este respecto se dio en 1986, con el llamado “Proceso de Rectificación de Errores”. Según Martín Sevillano, vemos aquí “uno de esos cambios del sentido del péndulo”, que intenta “acabar con ciertas medidas aperturistas del quinquenio anterior: mercado libre campesino, servicios privados y trabajadores autónomos en pequeña escala, inversión extranjera, que habían supuesto de alguna

---

<sup>29</sup> Mesa-Lago, Carmelo, *Breve historia económica de la Cuba socialista*, Madrid, Alianza, 1994, pp.16-17.

<sup>30</sup> Rojas, Rafael, “Entre la Revolución y la Reforma”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nos. 4-5, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 1997, p.133.

<sup>31</sup> El vínculo del antagonismo *fines-medios* con las tradiciones racionales se analizó en los capítulos primero y segundo.



manera la recuperación de la economía cubana”.<sup>32</sup> Una vez más, se constata la influencia omnímoda de los agentes políticos. Estos pensaron que la mayor libertad surgida en los terrenos laborales y productivos generaría una corrupción moral. Asimismo, les preocupaban las *mutaciones ideológicas* que favorecería el diálogo más estrecho con los mercados liberales. Alarmados por estos *riesgos*, que hacían *peligrar* el socialismo, paralizaron los ejercicios innovadores y reinstituyeron sus fórmulas de control.

Según el economista Julio Carranza, esta reacción supone una obvia negligencia que sienta las raíces del momento crítico vivido en los años 90. En su opinión, el retorno a directrices que ya se habían mostrado deficientes constituyó un gran error. De esta manera, se anularon cambios útiles y recursos valiosos, que hubieran permitido enfrentar mejor el colapso subsiguiente.<sup>33</sup>

En resumen: se ha intentado mostrar que los sistemas laborales y financieros diseñados por el gobierno socialista cubano revelan *errores de funcionamiento*. En gran parte, estos fallos conciernen a rasgos que manifiesta el proyecto revolucionario desde sus orígenes. Esto significa que no puede verse una *catástrofe repentina* en la famosa quiebra de los años 90. Los escollos preexistentes no originan la crisis de forma directa, pero resulta obvio que confieren una mayor intensidad a sus efectos.

Sin embargo, también es cierto que dos problemas *externos* generan las causas inmediatas del quiebre económico. Ante todo, el ya mencionado *bloqueo estadounidense* suscita graves complicaciones. La negativa del país vecino a forjar relaciones comerciales engendra un obstáculo decisivo, que ralentiza el crecimiento. En los discursos institucionales, esta realidad ofrece un argumento clave a la hora de juzgar el cataclismo financiero. No obstante, las referencias al embargo constituyen un *arma de doble filo*. El *imperialismo burgués* se convierte en la razón de cualquier adversidad, lo que permite al gobierno ignorar sus propias equivocaciones.

En relación al tema señalado, la socióloga Marifeli Pérez-Stable indica: “Because of U.S. hostility, the Cuban leadership had a credible pretext for refusing to implement meaningful changes, and consequently the probabilities of peaceful transformation were diminishing”.<sup>34</sup> Hay, entonces, una lectura parcial e interesada de los roces con la

---

<sup>32</sup> Martín Sevillano, Ana Belén, *Cuento cubano...*, *op.cit.*, p.62.

<sup>33</sup> Carranza, Julio, “Cuba: los retos de la economía”. En *Cuadernos de Nuestra América*, vol. IX, n° 19, La Habana, Centro de Estudios sobre América, 1992, pp.131-159.

<sup>34</sup> Pérez-Stable, Marifeli, *The Cuban Revolution. Origins, course and legacy*, Nueva York, Oxford University Press, 1993, p.175. [A causa de la hostilidad de los Estados Unidos, la cúpula cubana tuvo un

potencia norteamericana. El gobierno castrista parece ver aquí una circunstancia idónea, ya que la oposición del *gigante liberal*, en teoría inflexible, garantiza sus actitudes herméticas y conservadoras. En tal sentido, el análisis politizado del fenómeno impide buscar soluciones que resulten beneficiosas para la economía nacional.

El segundo proceso que favoreció la recesión vivida en Cuba durante los años 90 ya se ha nombrado: la caída del bloque soviético. Para comprender esta dinámica hay que valorar algunas cuestiones fundamentales. El orden revolucionario gestionaba sus infraestructuras y mecanismos productivos en función de los vínculos que mantenía con la Europa socialista. Esta proporcionaba generosas ayudas monetarias, que se tornaron imprescindibles a la hora de subsanar carencias vitales. Asimismo, se había constituido en *receptora universal* de las exportaciones cubanas. Los intercambios mencionados se daban en términos *irreales* pues, tal como dice Mesa-Lago, “el 84% del déficit era con la Unión Soviética, la cual concedía créditos automáticos anuales a Cuba para sufragarlo y estos nunca fueron pagados”.<sup>35</sup> En la situación presentada, el hundimiento de los grandes núcleos marxistas comportó verdaderas *tragedias*. Para la isla caribeña, este giro histórico supuso un *desastre* que se materializó en todos los niveles sociales. Hacia 1993 el colapso alcanzó un grado extremo, lo que dio inicio al llamado “Periodo Especial”.

Tras el calificativo utilizado para nombrar este momento, se descubre una intervención de los agentes políticos. Así, el término *especial* sugiere que los problemas económicos obedecen a un fenómeno aislado y pasajero. De hecho, según los *relatos institucionales* la etapa crítica finaliza en 1995, año que vio nacer algunas mejoras y transformaciones. Esta lectura obvia los fallos endógenos que agudizan la crisis, resultado final de complicaciones anteriores. Frente a ello, los economistas del C.E.A. propusieron efectuar los cambios integrales que demandaban las pautas socioeconómicas. Sin embargo, la omnipotente autoridad gubernamental rechazó esta línea de acción. Las reformas del 95 tuvieron un alcance limitado e insuficiente, quedando sometidas a los *imperativos socialistas*. Por tanto, no fomentaron la recuperación que se atestigua en los discursos oficiales.

Entre las soluciones que adoptó el régimen hay una que ilustra bien el carácter fallido de sus políticas. El gobierno confirió una gran relevancia al sector turístico,

---

pretexto creíble para negarse a implementar cambios significativos y, en consecuencia, las posibilidades de una transformación pacífica fueron cada vez menores]. La traducción es nuestra.

<sup>35</sup> Mesa-Lago, Carmelo, “Problemas sociales y económicos..., *loc.cit.*, p.187.

esperando que tal medida hiciera subir los ingresos del país. Para favorecer esta resolución, toleró que se aplicara una variante menos rigurosa de la economía socialista. Así, flexibilizó el centralismo reconociendo los *negocios mixtos*, donde convivían intereses privados y estatales. Además, el turismo fraguó espacios que recibían con una mayor facilidad las inversiones extranjeras. Pero este recurso también originó problemas graves. Aunque mitigó la pobreza material, varias de sus implicaciones culturales y simbólicas resultan censurables. En concreto, parece haber ejercido una influencia negativa sobre la psicología y el sentimiento nacional de los cubanos. A este respecto, observa Martín Sevillano:

El contacto de los cubanos con los extranjeros se produjo en un contexto desequilibrado que se traducía en una admiración irracional hacía los bienes materiales que se interpretaban como dones naturales. También suscitó emociones negativas en la medida que dentro de Cuba el extranjero tenía acceso a lugares privilegiados que estaban prohibidos para el cubano (aunque tuviera dólares): hoteles, restaurantes, incluso playas o cayos. (...) La penuria ha llevado a muchas mujeres, también a hombres, a la prostitución, casi siempre con el objetivo de abandonar la Isla. Se ha fomentado el turismo específicamente de carácter sexual, que es aprovechado por muchas y muchos ciudadanos como una vía de escape.<sup>36</sup>

Por último, el *boom* de las empresas y actividades turísticas suscita una gran paradoja: el gobierno revolucionario, que supuestamente generó la emancipación de Cuba, otorga enclaves al dinero foráneo. Los ámbitos y lugares destinados al turismo interiorizan un rango *servil*, procurando satisfacer las exigencias que formulan sus huéspedes capitalistas. Hay, pues, un sutil alineamiento con las dictaduras latinoamericanas de adscripción liberal, denostadas por *entregar* los bienes y riquezas nacionales al imperialismo.<sup>37</sup>

En síntesis: estas páginas han intentado aclarar las razones principales del quiebre material e ideológico que sufre Cuba en los años 90. Es el momento de examinar las consecuencias que genera este proceso. Como ya se dijo, la crisis provoca fracturas en todos los ámbitos de la sociedad cubana. Sus proyecciones, entonces, resultan numerosas y admiten varias formas de análisis. No obstante, aquí realizaremos una

---

<sup>36</sup> Martín Sevillano, Ana Belén, *Cuento cubano...*, *op.cit.*, p.66.

<sup>37</sup> Jorge I. Domínguez defiende esta visión en su artículo “¿Comienza una transición hacia el autoritarismo en Cuba?” (en *Encuentro de la Cultura Cubana*, nos. 6-7, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 1997, pp.7-23).

selección fundada en los hechos que, con mayor frecuencia, tratan las obras de Gutiérrez.

Ante todo, la recesión económica facilitó que se generalizaran dos circunstancias negativas: los casos de pobreza y las desigualdades sociales. Este giro tuvo consecuencias nefastas, ya que el castrismo pretendía haber resuelto los problemas indicados. Por tanto, el colapso financiero mostró la vigencia de males e injusticias teóricamente abolidos, incentivando su rigor. Esta revelación golpeó con intensidad al pueblo cubano, vulnerando su fe en los principios marxistas. A continuación, profundizaremos en las ideas reseñadas.

En cuanto a la pobreza, los criterios para fijar este indicador resultan variados; pero, en términos generales, cabe resaltar que desde 1988 fueron aumentando los individuos suscritos a la *población en riesgo*. Este colectivo lo forman quienes carecen de ingresos suficientes para obtener algunos suministros vitales: alimentos, fármacos, un vestuario mínimo y artículos de higiene. El incremento que registran las *clases necesitadas* se hace visible en dos planos. Los medidores basados en cifras y técnicas objetivas reflejan una considerable expansión de la miseria. A este respecto, Mesa-Lago afirma que “la población urbana en riesgo (...) se triplicó entre 1988 y 1999, de 6’3% a 20%”.<sup>38</sup> Asimismo, la crisis industrial y financiera acrecienta el número de ciudadanos que se consideran *pobres*. Esta percepción influirá en los sentimientos y actitudes éticas de los cubanos.

Los efectos reales y subjetivos de la pobreza se asocian con varios temas. En primer lugar, se torna crucial el hambre, paradigma de la tragedia socioeconómica. Según explicamos arriba, la circulación irregular de alimentos se debía a fallos presentes en los modelos productivos que estableció el gobierno socialista. Por tanto, las situaciones de carestía no eran algo inusual. No obstante, surgieron factores que acentuaron la injerencia del problema. Aquí conviene notar que, durante años, el sistema institucional de racionamiento logró satisfacer las necesidades alimentarias básicas. Pero esta fórmula generaba serios costes monetarios, en gran medida sufragados por la Unión Soviética. Así pues, la extinción del socio ruso propició un desabastecimiento global.

Los tipos y raciones de comestibles que distribuía el orden revolucionario fueron drásticamente limitados. En general, la *dieta mínima regulada* sólo incluía una pequeña

---

<sup>38</sup> Mesa-Lago, Carmelo, “Problemas sociales y económicos...”, *loc.cit.*, p.188.

cantidad de arroz y frijoles. Los restantes alimentos debían obtenerse en las tiendas independientes, que presentaban dos complicaciones: los precios elevados y la falta de numerosos productos. En los procesos anotados, que originaron una verdadera crisis de subsistencia, actúan factores internos y exógenos. A este respecto, dice Mesa-Lago:

La escasez de alimentos se explica oficialmente por la limitada y desigual recuperación de las producciones agropecuaria e industrial y el déficit crónico de divisas que limita la capacidad importadora. Estos problemas se atribuyen a su vez a la crisis económica de la década de 1990 y la previa vulnerabilidad derivada de la excesiva dependencia externa. Pero esto no esclarece por qué en las tres décadas anteriores a la crisis y a pesar de la sustancial ayuda socialista, Cuba fue incapaz de aumentar y diversificar sus exportaciones, y promover con éxito la sustitución de importaciones; tampoco elucida el declive generalizado de la producción agropecuaria. (...) Las unidades básicas de producción cooperativa (...) son parte del problema: el gobierno, que dirige sus planes productivos, les vendió los edificios y el equipo (una deuda que tienen que pagar); además, estas unidades deben vender casi toda su producción al Estado a precios inferiores a los que recibirían si pudiesen vender libremente a los consumidores, y sus ventas a los mercados agropecuarios tienen tope de precios.<sup>39</sup>

Esta mezcla de negligencias preexistentes y circunstancias adversas relacionadas con sucesos internacionales favorece otra situación que acentúa la miseria: el desempleo. Cuba no instauró los mecanismos necesarios para suministrar un rango autosuficiente a sus estructuras productivas, organizadas en función del sustento logístico y financiero que proveía la Unión Soviética. Desmantelado el apoyo externo, la carencia de autonomía hizo que resultara difícil encontrar soluciones. De este modo, tras caer el bloque soviético la industria nacional cubana se paralizó. Mientras, las demás esferas laborales acusaron los inconvenientes que planteaba su régimen socialista. Según ya comentamos, el poder marxista no toleró que los intereses privados adquirieran una vigencia fructífera. Este hecho generalizó la ruina, ya que los sectores profesionales mantenían lazos indisolubles con un gobierno sin fondos monetarios.

El panorama esbozado destruyó numerosos puestos de trabajo e impidió generar nuevos empleos. Este cataclismo suscita varios efectos perniciosos. En primer lugar destaca el arraigo de la *economía sumergida*, realidad que crea graves problemas. Quienes deben confiar su manutención a este medio, inestable y sin legitimidad jurídica,

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p.193.

no logran forjarse una existencia segura. Esta vulnerabilidad se agudiza porque las fuentes ocultas de ingresos reciben una filiación ilegal.

El porcentaje cada vez mayor de acciones económicas irregulares da origen a un fenómeno social negativo. Muchos individuos afrontan un riesgo que probablemente rechazarían en condiciones normales: la realización de actos *criminales*. El caso más ilustrativo a este respecto lo hallamos en la prostitución, que termina constituyendo una *salida laboral* frecuente. Otro negocio lucrativo lo genera el contrabando de productos que no se ofertan en las redes mercantiles instituidas. Esta operación fragua un mercado paralelo, la denominada *bolsa negra*, que canaliza ejercicios de compra-venta muy habituales e intensos.

Los hechos analizados tornan visibles algunas fisuras que trascienden el orden económico, causando un gran impacto en la sociedad cubana. Aquí sobresale la dudosa facultad resolutoria que manifestaron los agentes gubernamentales. La crisis motivó que los resortes oficiales experimentaran una verdadera parálisis: el gobierno se obstinó en invocar principios abstractos de lucha y resistencia moral que ya no convencían a la población. Se produce, entonces, un agotamiento del sistema que impele a cuestionar su idoneidad y eficacia.

Sin respuestas oficiales, los cubanos quedaron inmersos en una feroz *lucha por la vida*. Se impuso un pragmatismo cínico e individualista, opuesto a los cánones que fundaban las nociones revolucionarias. Por tanto, la quiebra financiera ocasionó rupturas en los asideros culturales. Enfrentado a la urgencia de subsistir, cualquier individuo podía transformarse en un *pícaro* o delincuente. En consecuencia, tuvo lugar un borramiento de las jerarquías morales: los imperativos fisiológicos restaron valor a las dicotomías bien-mal y legalidad-transgresión.

Estos procesos interesan mucho a Gutiérrez, originando un motivo recurrente en sus libros de los años 90. Así, en *Trilogía...* el autor nos proporciona una visión ejemplar de los temas recién estudiados:

(...) La ética del pobre es amar a quien tiene dinero y ofrece alguna migaja. La ética del esclavo es amar y admirar al amo. Así de sencillo. El pobre, o el esclavo, da igual, no puede complicar demasiado su moral, ni ser muy exigente con su dignidad, so pena de morir de hambre. “Si me da un poco ya es bueno y lo amo”, eso es todo. (...) Bueno, ese instinto de conservación bien desarrollado es una de las caras de la pobreza. Pero la pobreza tiene muchas caras. Quizás su cara más visible es que te despoja de la grandeza de espíritu. O al menos de la amplitud de espíritu. Te convierte en un tipo ruin, miserable, calculador. La necesidad única es

sobrevivir. Y al carajo la generosidad, la solidaridad, la amabilidad y el pacifismo.<sup>40</sup>

Según observa el narrador, las carencias materiales redefinen los parámetros éticos. En Cuba, los desastres económicos generan abundantes proyecciones de esta dinámica. A este respecto, también hay que mencionar el clima generalizado de inseguridad. En cualquier vertiente de la realidad nacional, los factores más esenciales parecen sujetos a improvisaciones y condicionantes azarosos. Una expresión cotidiana de este hecho la ofrecen los llamados *bisnecitos*. Estos *pequeños negocios* –ocultos e ilegales– constituirán para muchos cubanos una vía sencilla y elemental de subsistencia. Por ello, numerosos individuos deciden mantenerse *ociosos* y sólo actúan cuando surge una fuente de lucro rápida o segura.

Según dijimos antes, junto a la pobreza existe otra repercusión fundamental del quiebre financiero: la aparición de jerarquías económicas. Valorar esta situación exige trasladarse a 1993, año en que se legaliza el dólar. Hasta este momento, la distribución de recursos esgrimía criterios bastante igualitarios. Si bien las riquezas eran limitadas, se repartían con una equidad notoria. Ahora bien, la oficialización de un valor monetario foráneo que resulta más productivo subvierte el orden señalado. Este giro produce una economía *bicéfala*, que crea dos sectores diferentes en la sociedad cubana.

Quienes hallan formas de obtener y utilizar el dinero estadounidense dan origen a una *clase privilegiada*. Esta variación, teóricamente ilegítima en una realidad socialista, obedece a motivos prácticos. Los ciudadanos mencionados logran adquirir bienes que sólo pueden sufragarse con dólares. Dicho en otras palabras: se hacen usuarios del mercado negro y las tiendas para extranjeros, siempre más abastecidos. Dado el panorama general de carestía, esta salida auspicia intensas mejoras en su vida cotidiana. El fenómeno descrito suscita un gran cambio en los parámetros culturales de jerarquización social.

A este respecto, se hace necesario considerar un hecho clave: según las estructuras marxistas de organización laboral, los trabajadores cualificados tienen que ubicarse en medios institucionales. Allí reciben un sueldo precario, que gestiona el arruinado gobierno central. Esto genera un *abismo* entre las propiedades materiales y el rango simbólico. Mientras, los individuos que detentan roles no suscritos por entero al régimen nacional van forjando una subcategoría acomodada. En dicho colectivo se

---

<sup>40</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Dudas, muchas dudas”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.153.

incluyen los profesionales dedicados al sector turístico –hosteleros, taxistas o prostitutas– y las familias de cubanos exiliados. Vemos, pues, que las filiações ilegales o desprestigiadas crean una fuente de progreso y bienestar económicos.

Las cuestiones que hemos abordado proporcionan una gran visibilidad a los fallos y errores del sistema castrista. En tal sentido, sobresalen las contradicciones ideológicas que supone legalizar el dólar: el gobierno tolera la *invasión* de agentes y símbolos capitalistas a los que siempre había descrito como letales e ignominiosos. Pero, sobre todo, resulta crucial que la nueva disciplina monetaria genere estratificaciones y desigualdades. Este ordenamiento suscita crueles paradojas, favoreciendo a quienes se relacionan con el *dinero enemigo*. Para numerosos cubanos tamaña incoherencia refleja la *claudicación* del espíritu revolucionario. Así, muchos empiezan a creer que los discursos oficiales sustentan una falacia pues, en las situaciones cada vez más notorias de miseria e injusticia, el ideal socialista ya no parece viable.

Esta impresión de fracaso se ve acentuada por otra dinámica inherente al colapso financiero. Durante los años 90 se registran intensas pérdidas en dos sectores que constituían un paradigma de las *victorias socialistas*: la enseñanza y el sistema sanitario. En relación al primer ámbito señalado, conviene subrayar la injerencia que ostentan dos factores muy negativos. Ante todo, la falta de recursos y fondos monetarios daña los principales medios e infraestructuras académicas. La educación sigue funcionando como un derecho universal y gratuito, pero su calidad e impacto disminuyen notablemente.

Un segundo problema favorece esta degradación. Los imperativos de subsistencia que genera la miseria restan valor a los elementos intelectuales. Ante la urgencia de buscar el sustento diario, los saberes teóricos quedan en un plano marginal. Asimismo, los hábitos existenciales que favorece esta realidad influyen en la psicología del alumno medio. Los niños *crecen rápido* gracias a la *escuela del hambre* asumiendo conductas pragmáticas, recelosas e individualistas. Tal hecho minimiza su idoneidad para seguir un aprendizaje reglado. Según muestra Gutiérrez en *El Rey...*, este fenómeno rige ya la instrucción primaria. Al narrar la infancia del protagonista y su hermano, el autor dice:

Vivían a su libre albedrío, aunque a veces iban a la escuela, en San Lázaro y Belascoaín. Más para huir de ella (su madre) que para aprender. Los maestros enseñaban poco porque los alumnos eran metralla pura. Las muchachitas con trece años ya estaban jineteando a todo trapo sobre los turistas en el Malecón. Los muchachos, batidos con la mariguana y con los negocitos, para hacerse de alguna fula cada día. Los padres y madres



brillaban por su ausencia. A nadie le interesaba aprender matemática ni cosas complicadas e inútiles. Y los maestros ya no podían más con aquellas fierecillas. En fin, Nelson y Rey iban tres o cuatro días a la escuela y el resto de la semana se entretenían en la azotea con las palomas y los perros.<sup>41</sup>

Pero no solamente los más jóvenes descuidan su educación: también se reduce el porcentaje de ciudadanos que cursan estudios universitarios. A juicio de Mesa-Lago, la crisis ostenta una gran responsabilidad en esta situación, que se debe al influjo de la ya mencionada *economía bicéfala*. En palabras de este autor:

Una de las razones de la caída de la matrícula universitaria es la inversión de la pirámide salarial. Antes de la crisis los médicos, ingenieros, profesores universitarios y otros profesionales estaban en la cúspide, pero han sido reemplazados por dueños de pequeños restaurantes (aunque estos recientemente se han reducido), transportistas, empleados en el turismo, pequeños campesinos privados, etc. No es racional estudiar de cuatro a seis años en las carreras universitarias para al graduarse recibir un salario muy bajo, lo cual también explica que muchos profesionales hayan abandonado sus puestos estatales para dedicarse a actividades mejor pagadas.<sup>42</sup>

Las dinámicas expuestas aquí contradicen los valores ideológicos que promueve el gobierno socialista. Asfixiados por su indigencia material, los cubanos rechazan las fuentes que otorgan un patrimonio simbólico. Esta opción anula los fundamentos del *hombre nuevo* quien, según Ernesto Guevara, detenta una superioridad axiológica basada en la cultura. En tal sentido, y observando los mismos principios revolucionarios, se neutraliza la posibilidad de generar transformaciones utópicas integrales. A este respecto, los hechos que fomenta la crisis subrayan una evidencia innegable: el régimen no consolidó las herramientas necesarias para favorecer la ejecución de sus teorías. Asimismo, las pérdidas en materia académica obstaculizan el avance social, que necesita de contribuciones intelectuales. Por último, el menoscabo que sufren las instituciones educativas acentúa los sentimientos de ruina y colapso.

Los aspectos resumidos originan una línea temática importante en las obras de Gutiérrez. Así lo demuestra Pedro Juan, el artista reconvertido en indigente que protagoniza *Trilogía...* y *Animal...* Este personaje, *alter ego* ficticio del autor, presenta

---

<sup>41</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1999, p.11. “Fula” es la denominación coloquial para *dólar*.

<sup>42</sup> Mesa-Lago, Carmelo, “Problemas sociales y económicos...”, *loc.cit.*, p.194.

los rasgos inherentes a una figura que ya conocemos: el *intelectual-lumpen*. Para sobrevivir en la Cuba de los 90 tendrá que ejercer muy diversos oficios, ninguno relacionado con su vocación profesional. Por tanto, sus vivencias de *pícaro* testimonian las involuciones reales que se han comentado.

Más adelante, habrá ocasión de profundizar en este asunto. Ahora debemos tratar el segundo tema indicado arriba: los efectos del quiebre financiero en la sanidad pública. Para valorar el alcance de este suceso, conviene aducir que la revolución generó importantes logros en materia de salud. No obstante, dichas conquistas surgieron de unas instituciones centralizadas que mostraban facetas problemáticas. Su funcionamiento, que producía costes notables, era gestionado por el gobierno de manera unilateral. Esta fórmula reclamaba una intensa contribución de las ayudas monetarias soviéticas. Rusia también surtía al país de medicinas y equipos tecnológicos. Dado el sistema expuesto, la caída del bloque socialista implicó graves repercusiones. Los servicios médicos enfrentaron una carestía que minimizó sus recursos y disponibilidad. En los planes oficiales, la cobertura sanitaria representaba un derecho gratuito, pero se carecía de instrumentos que materializaran esta idea.

Por varias razones, los fenómenos reseñados engendraron consecuencias nefastas. Ante todo, las penurias económicas originaron una fuerte mengua en los índices generales de bienestar social. La crisis de subsistencia desempeñó un papel básico en este sentido: los alimentos más necesarios escaseaban y hubo continuos fallos en la potabilización del agua. Asimismo, un gran porcentaje de los cubanos tuvo que vivir en condiciones realmente insalubres. Las viviendas se hallaban en una situación ruinosa y los mecanismos públicos de limpieza e higiene apenas funcionaban. Estas dinámicas acentuaron los problemas de salud existentes y causaron otros nuevos. Los ciudadanos se tornaron especialmente vulnerables a distintas complicaciones: anemia, diarrea, trastornos digestivos e infecciones respiratorias.

También las enfermedades venéreas multiplicaron su impacto ya que, en muchos casos, el sexo funcionó como un medio de supervivencia. Esta última realidad se asocia con temas que ostentan un gran peso en los libros de Gutiérrez. En primer lugar, el autor suele conferir al erotismo una función paliativa y redentora. Sus personajes recurren al instinto para obtener una felicidad anestésica que les permita olvidar los conflictos del país. En *Trilogía...*, Pedro Juan verbaliza esta idea del siguiente modo: "(...) En aquel momento todavía no sabía bien cómo me podía sacar de arriba toda la mierda. Sólo andaba por ahí, caminando por mi pequeña isla, conociendo gente, enamorándome y

templando. Templaba mucho. El sexo desenfrenado me ayuda a escapar de mí mismo”.<sup>43</sup>

Pero las prácticas sexuales pueden cumplir objetivos más *prosaicos*. Muchas veces constituyen una *moneda de cambio* en transacciones que garantizan la subsistencia diaria. Las siguientes líneas, pertenecientes al cuento “El regreso del marino”, muestran este fenómeno:

Es aquella tarde (Carmita, la protagonista) empezó a ponerse socarrona con Miguelito. Ese hombre se ocupaba de mantenerla a ella y sus dos hijos hacía un año. Era gordo, grosero, con un enorme mostacho y patillas fuera de moda. (...) Venía al cuarto de Carmita tres o cuatro veces a la semana. A cualquier hora. Carmita entonces tenía que botar a sus hijos para la calle, cerrar la puerta y satisfacerlo. Como fuera. Si tenía la menstruación, lo satisfacía analmente. Miguelito siempre le dejaba cuarenta o cincuenta pesos, además de algún pedazo de carne, un poco de arroz, viandas. Realmente no molestaba y no exigía mucho. Pero era imprescindible. A veces se perdía una semana y allá corría Carmita a buscarlo en su taller. Era tornero y ganaba bastante. Lo suficiente para mantener a su esposa y tres hijos y a Carmita con sus dos niños.<sup>44</sup>

Por último, la miseria origina experiencias físicas y subjetivas que fomentan los desarreglos psicológicos. Abundan los trastornos psicóticos o depresivos, hecho que produce una ola de crímenes y suicidios. Las formas de violencia y locura que impulsa el hambre generan un motivo literario básico en Gutiérrez. Esta cuestión se revisará con mayor profundidad en el análisis de sus textos.

Los factores comentados permiten formular una idea esencial. En lo referido al plano sanitario, el desastre financiero instituye un *círculo vicioso*: hace que las instituciones médicas resulten más necesarias y, al tiempo, daña su funcionalidad. Tal situación infunde un notable malestar en los cubanos, que ven diluirse las políticas sociales del gobierno revolucionario. Debido a la crisis, prestaciones que revestían un carácter gratuito se tornan minoritarias e insuficientes. La salud se transforma en un negocio lucrativo, circunstancia que favorece los actos de corrupción y pillaje. Estas dinámicas también aparecen reflejadas en los libros de Gutiérrez. Un buen ejemplo a este respecto lo ofrece “Ratas de cloaca”, narración incluida en *Trilogía...* Aquí, Pedro

---

<sup>43</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo claustrofóbico”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.30. Desde ahora, el nombre *Pedro Juan* se referirá exclusivamente a la figura literaria que protagoniza *Animal...* y *Trilogía...* Cuando hablemos del escritor se mencionará también el apellido.

<sup>44</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “El regreso del marino”. En *Ibíd.*, pp.255-256.

Juan tendrá que sobornar a una enfermera con sexo y dinero para obtener la vacuna antirrábica.<sup>45</sup>

Finalizaremos nuestro breve estudio mencionando otra realidad social, la vivienda, que presenta graves deficiencias. Estas obedecen a un par de fenómenos conectados. En primer lugar, los afanes centralistas inherentes al socialismo coartan el surgimiento de nuevas casas imponiendo duros requisitos que ralentizan su erección; y, por otra parte, la crisis financiera reduce los materiales de construcción disponibles. Las dos circunstancias explicadas producen una grave carencia de lugares habitables. Este fallo se vuelve muy notorio en La Habana, víctima del éxodo rural que auspicia el descalabro económico. Así, la ciudad genera *instantáneas* que muestran el colapso nacional: edificios ruinosos, ocupaciones ilegales y estampas cotidianas de hacinamiento e insalubridad.

Con relación a los temas esbozados, Omar Everleny Pérez Villanueva señala: “En la capital hay una difícil situación de la vivienda, ya que de las 575.795 viviendas existentes en 1999, sólo el 57% clasificaba en buen estado y el 43% restante en estado regular y malo. Pero en algunos municipios el escenario es aún más complicado. Por ejemplo, el 75% del total de viviendas en la Habana Vieja clasifica como malo y regular”.<sup>46</sup> Estas informaciones tornan comprensibles las siguientes palabras de Juan Triana: “La vivienda (es) el problema social más grave que afecta al país... Las necesidades acumuladas son substancialmente mayores (que las nuevas viviendas construidas) entre otras razones por el fuerte deterioro de las existentes”.<sup>47</sup>

Las cuestiones indicadas resultan esenciales para leer a Gutiérrez, que ambienta sus textos de los años 90 en Centro Habana. Tal escenario le permite generar abundantes y morosos retratos de casas pobres e inseguras. Estos habitáculos miserables proyectan el drama existencial de sus moradores, reflejando los desengaños y frustraciones que causa la crisis. El autor nos descubre así que los *edificios* ideológicos y socioculturales también se hallan *en ruinas*. Estas ideas se retomarán luego, pero quisiéramos aducir un ejemplo sacado de la narración “Anclado en tierra de nadie”. En

---

<sup>45</sup> Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, “Ratas de cloaca”. En *Ibíd.*, pp.244-247.

<sup>46</sup> Pérez Villanueva, Omar Everleny, “Ciudad de La Habana, desempeño económico y situación social”. En *La economía cubana en el 2000*, La Habana, Centro de Estudios de la Economía Cubana/Fundación Friedrich Ebert, 2001, p.44.

<sup>47</sup> Triana, Juan, “La economía cubana en 1999”. En *La economía cubana: coyuntura, reflexiones y oportunidades*, La Habana, Centro de Estudios de la Economía Cubana/Fundación Friedrich Ebert, 2000, p.10.

dicho cuento, un aguacero destroza el inmueble donde vive Pedro Juan. Veamos un fragmento:

El viento y el agua siguieron arreciando. (...) Esa madrugada, casi al amanecer, se desprendió la pared y se desplomó, después de catorce horas de lluvia y viento. El estruendo se oyó en muchas cuadras a la redonda. El edificio parecía sólido, pero esa pared tenía muchas grietas. El agua lo reblandeció todo y se derrumbó. El edificio quedó como esas casitas de muñecas a las que les falta una pared y se ven los muebles y todo el interior. No parecía real. Hubo mucho alboroto. Los bomberos sacaron dos muertos de los escombros. Pero nos dejaron seguir viviendo allí. Dijeron que el resto del edificio estaba fuerte y sin peligro.<sup>48</sup>

Hundido el muro vertebral, la casa pierde su función protectora y se transforma en una *tierra de nadie*. La sensación de vértigo y angustia relacionada con esta imagen tolera una lectura metafórica: el *crack* financiero que impide mejorar las construcciones también daña los *cimientos* del sistema revolucionario. No existe *hogar* o *refugio* posible, dado que la miseria ocasiona *grietas* en cualquier territorio material o simbólico. Cuba, entonces, se parece al edificio del relato, pues ha visto caer sus fundamentos y pende sobre un aterrador vacío. A este fenómeno contribuyen las directrices acrílicas que signan el ordenamiento institucional, representado por los bomberos. Mientras los anclajes se quiebran dejando al país *en la intemperie*, el gobierno mantiene que sus *pilares* resultan firmes. Los aspectos reseñados servirán para introducir las notas con que finalizaremos este análisis.

Al examinar los conceptos de subalternidad y abyección, formulamos una idea clave: la precariedad material suele comportar una degradación axiológica. Las personas necesitan un mínimo bienestar físico y cualquier insuficiencia a este respecto vulnera sus facultades psicológicas. Además, los imperativos de conservación que forja un ambiente hostil trastocan las jerarquías culturales. Un ser humano que ve amenazada su existencia tiende a ignorar el civismo. Así pues, en un contexto de *lucha por la vida* los valores morales ostentan roles muy secundarios.

Estos principios se materializan en la Cuba de los años 90. Tal como se ha visto, la pobreza fomenta los actos delictivos e ignominiosos: estafa, pillaje, robo, prostitución y contrabando. De esta manera, la supervivencia diaria se constituirá en un objetivo primordial y arriesgado. Las situaciones nombradas originan una ruptura general en los

---

<sup>48</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, "Anclado en tierra de nadie". En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.70.

parámetros de conducta. Así nace un individualismo escéptico y nihilista que prioriza la urgencia de subsistir.

Este panorama contradice los discursos oficiales, que siguen postulando la excelencia moral del régimen instituido. Las nociones abstractas de solidaridad y justicia ya no convencen a un pueblo hambriento e inseguro. En consecuencia, el hundimiento financiero no sólo quebranta las infraestructuras materiales y logísticas del socialismo: también reduce su credibilidad en términos ideológicos. Vemos, entonces, que para muchos cubanos la crisis *arruina* los ideales revolucionarios. A este respecto, indica Martín Sevillano: “(...) La Revolución terminó (...) una vez que quedaba demostrada la imposibilidad de lograr una conciencia socialista orgánica en el individuo (la teoría guevariana del Hombre Nuevo) y después de que el gobierno de Castro se mostrara incapaz de garantizar los servicios sociales que lo habían mantenido en el poder durante décadas”.<sup>49</sup>

En *Trilogía...* Gutiérrez plantea esta misma idea: “Es una nueva era. De repente el dinero hace falta. Como siempre. El dinero lo aplasta todo. Treinta y cinco años construyendo el hombre nuevo. Ya se acabó. Ahora hay que cambiar a esto otro. Y rápido. No es bueno quedarse muy rezagado”.<sup>50</sup> El giro que describe aquí cambió su trayectoria como individuo y literato. Al igual que sus compatriotas, el autor sufrió notables pérdidas durante los años 90. No obstante, sumido en la precariedad más absoluta topó con algo muy valioso: una voz artística propia. Considerando este fenómeno, pasaremos a examinar su vida y obra.

## **7.2 El tigre y sus laberintos: recorridos vitales y literarios de Gutiérrez.**

En este apartado perseguimos abordar de manera rápida y eficiente varias cuestiones fundamentales. Ante todo, buscamos trazar una biografía de Gutiérrez fundada en criterios que arrojen luz sobre los recursos argumentales y estilísticos inherentes a sus obras. Asimismo, se conceptualizarán las facetas del programa literario que diseña empleando varias fuentes. Al respecto, utilizaremos básicamente los datos que generan sus libros y algunas informaciones extraídas de conferencias o entrevistas. Para terminar, quisiéramos asignarle un lugar en los mapas culturales de América Latina y Occidente. En relación a este punto se rastreará el vínculo del autor con las dos

---

<sup>49</sup> Martín Sevillano, Ana Belén, *Cuento cubano...*, *op.cit.*, p.68.

<sup>50</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Vida en las azoteas”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.97.

categorías principales que organizan nuestro estudio: los conceptos de modernidad y posmodernidad.

También valoraremos su inserción en las tendencias con que Hispanoamérica ha recibido estos principios. En tal sentido, examinaremos la relación de Gutiérrez con las ideas que se plantearon en el capítulo quinto. Allí defendimos una tesis general: los *intelectuales excéntricos* releen las formas teóricas dominantes, hallan sus pliegues y les otorgan nuevos significados mediante operaciones de travestismo. Ahora veremos si el cubano maneja estas fórmulas de apropiación creativa.

Las vertientes de análisis mencionadas enarbolarán premisas que justifican el título dado a esta sección. Las palabras *tigre* y *laberinto* recuerdan el imaginario de un escritor que no parece muy cercano a Gutiérrez: Jorge Luis Borges. Pero hay una importante conexión entre ambos que origina referencias teóricas de gran utilidad. A los dos les obsesiona un tema con implicaciones filosóficas y literarias que se vuelve determinante. Para ellos la identidad ofrece ángulos irreductibles, que guían sus funciones en tanto creadora de mensajes artísticos y experiencias biográficas. De este modo arguyen que la personalidad se basa en *accidentes* dinámicos, fragmentarios y, muchas veces, opuestos. El yo, en definitiva, se ve como una presencia abierta que rechaza las taxonomías indiscutibles.

Las consideraciones efectuadas resultan necesarias para estudiar a Gutiérrez sin incurrir en lecturas maximalistas o absolutizadoras. Hablamos de un sujeto que revela múltiples *caras* y esgrime roles paradójicos. Por este motivo, los juegos intelectuales que rehacen la noción de verdad tienen una gran presencia en sus textos. No en vano, es un asiduo practicante de los ejercicios metaficcionales. Además, convierte las referencias autobiográficas en una productiva herramienta literaria. En lo relativo a este fenómeno, debemos consignar otro hecho clave.

Sobre Gutiérrez circulan abundantes leyendas y mitos *desrealizadores*. Internet, los *mass media* y las tácticas publicitarias del negocio editorial sitúan al cubano en un ámbito que ya conocemos: el simulacro virtual. El capítulo tercero analizó esta fórmula, sugerida por Baudrillard. Este autor llama *simulaciones* a los universos *hiperreales*, gestados artificialmente, que suscitan una *falacia cognitiva*. Dichas entidades fingen ser *verdaderas*, instaurando creencias reduccionistas que no permiten valorar la naturaleza plural del mundo. Su consagración distingue a las sociedades tecnologizadas, que generan recursos idóneos para instituir *entelequias verosímiles*.

Los aspectos que hemos reseñado influyen sobre Gutiérrez, sujeto de varias *ficciones simuladas*. Hay una serie de *historias transferidas* que vienen orientando su lectura y consideración en los grandes núcleos culturales. Dichas narrativas hallan un filón en los trazos *pintorescos* que ofrecen algunas de sus características: permanencia en Cuba, educación intelectual heterodoxa y reserva frente a las etiquetas generacionales. También se ha revelado fascinante su imagen de *pícaro aventurero*. Según ya comentamos, en los años 90 el autor vivió realidades socioeconómicas difíciles, de manera que su existencia adquirió un rumbo inestable y azaroso. Durante un tiempo ejerció los más variados y dispares oficios, cuestión siempre resaltada en sus *noticias biográficas*. El último punto de ficcionalización concierne al lenguaje grosero y vulgar que le ha dado fama.

Los ingredientes anotados crean una visión estereotipada que podría sintetizarse de la siguiente forma: Gutiérrez es un narrador *canalla* y visceral, enemigo de las facetas elevadas o prestigiosas que suelen mostrar los literatos. El influjo de esta construcción lo prueba un hecho que resulta clave. El “Ciclo de Centro Habana” se hizo presente en los mercados internacionales gracias a la editorial barcelonesa Anagrama. Al publicar *El Rey...*, esta juzgó necesario incluir los siguientes datos en la solapa del libro:

Pedro Juan Gutiérrez (...). Vendedor de helados y periódicos desde los once años. Soldador (zapador) durante casi cinco años. Instructor de natación y kayaks. Cortador de caña de azúcar y obrero agrícola de 1966 a 1970. (...) En esta colección se ha publicado *Trilogía sucia de La Habana*, que tuvo una acogida espectacular: «A golpe de ron, música y sexo, no deja títere con cabeza (...)» (*Tiempo*); «Una especie de caribeño Bukowski o de habanero Henry Miller» (Felipe Benítez Reyes, *Tribuna*); «Tan radical como Reinaldo Arenas y mucho más hiriente que Zoé Valdés... El resultado es impresionante» (Miguel García-Posada, *El País*) (...).»<sup>51</sup>

El que Gutiérrez irrumpa en los circuitos literarios mundiales a través de un sello europeo genera contradicciones interesantes. Desde luego, le confiere una presencia que no resulta factible en su país, dadas las circunstancias políticas y económicas. Ahora bien, este mismo proceso origina *simulacros* que condicionan su interpretación. Aquí funciona un problema ya estudiado, que concierne a la recepción de lenguajes subalternos en lugares metropolitanos. A este respecto, en el capítulo quinto se analizó

---

<sup>51</sup> Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.* (ver solapa).



una teoría fundamental de Nicolás Rosa, que hace ver cómo las figuras etnocéntricas digieren los productos culturales foráneos generando símiles y traducciones.

Los párrafos citados reflejan esta situación, pues llaman “Henry Miller habanero” y “Bukowski cubano” al creador de *Trilogía...* En relación al tema que discutimos, también cabría mencionar una idea subrayada muchas veces: los sujetos dominantes recurren a taxonomías fijas para categorizar y volver legibles las opciones diferentes. En nuestro caso, observamos que a Gutiérrez se le otorga el valor de lo *pulsional* y *exuberante*, siempre asociado con las realidades caribeñas.

El autor no ignora los rasgos ficticios que han incorporado sus experiencias vitales y artísticas. Es más: utiliza estos elementos, que le aportan beneficios materiales y simbólicos enfatizando su *atractivo publicitario*. Así lo confiesa en unas declaraciones que parecen rendir homenaje al famoso texto “Borges y yo”:

El Pedro Juan Gutiérrez más interesante es el Pedro Juan Gutiérrez que ustedes nunca van a conocer. Pedro Juan Gutiérrez, este escritor que viene aquí desde La Habana, que da entrevistas, que les explica a los periodistas, no. Todo eso es un rol social y yo lo manejo, lo manipulo, y escondo el otro Pedro Juan, el Pedro Juan secreto, el Pedro Juan que tiene miedos, que tiene obsesiones, que tiene pesadillas, que tiene, que sigue teniendo sueños, a pesar de todo, sigue teniendo planes, sigue teniendo proyectos, cree que va a vivir cincuenta años más y que va a poder hacer esto o hacer lo otro.<sup>52</sup>

El cubano suele *interpretar* los papeles que le atribuye la imaginaria del público: en sus gestos reales y literarios adopta con frecuencia la voz del *macho tropical*, apasionado e indómito. Por ejemplo, durante una entrevista realiza las siguientes afirmaciones: “Si eres un hombre común y corriente que vives aquí en este barrio donde hay mujeres hermosas que se pasan el día entero enseñando el ombligo porque hace mucho calor y tú estas sudando y todas tienen buenas tetas y buenos culos y caminan jacarandosas así... ¿te vas a negar a eso?”<sup>53</sup> Y en *Animal...*, su *alter ego* Pedro Juan habla de la siguiente manera: “Me pongo los pantalones y las chancletas y voy a bajar

---

<sup>52</sup> Transcripción de la conferencia “Vidas y literatura” dictada en el “Seminario Internacional Fronteiras do Pensamento Copesul Braskem”, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil, 13 de octubre de 2008. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_PJ\\_Vidas%20y%20literatura.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Vidas%20y%20literatura.htm) (03/12/2012).

<sup>53</sup> “Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez”. En *Havana Cultura*: <http://www.havana-cultura.com/es/int/literatura-cubana/pedro-juan-gutierrez/escritor-cubano> (13/11/2012).

así, sin camiseta. Me gusta exhibir el tatuaje. Todos los días no aparece por el barrio un temba de cincuenta años tan sabrosón como yo”.<sup>54</sup>

Ahora bien, este juego no sólo responde al objetivo de satisfacer las expectativas que albergan los lectores; sobre todo, genera un medio reflexivo que le permite ahondar en su noción del yo. Gutiérrez se ve como un ente fragmentario y cercado por alteridades. Esta sensación lo persigue desde su obra literaria más temprana, *Melancolía de los leones*. En dicho libro aparece un relato titulado “Cosecha de pedros” que ilustra bien este fenómeno. Veamos un fragmento:

Dentro de Pedro hay muchos pedritos más chicos y mezquinos y egoístas que el pedro más grande, porque ese cóctel no está fabricado como una *matrioska*: todos los pedros bien metidos, gorditos y sonrientes, uno dentro del otro, sin interrumpirse. No, nada de eso. Todo lo contrario. Mis pedritos se pasan la vida poniéndose zancadillas unos a los otros. [...] ¿Cuántos pedritos habitarán dentro de pedro? Parece que pedro se pasa la vida poniendo huevos de pedritos por todos partes y algunos los empolla dentro y se le quedan por ahí en la oscuridad, sin salir. Esos son los pedritos peores y más mezquinos e hijos de puta.<sup>55</sup>

La visión múltiple del ser origina importantes rasgos estructurales y temáticos. El autor suele forjar construcciones narrativas *episódicas*, ofreciendo sumas de historias que muestran las numerosas filiaciones identitarias presentes en un mismo personaje. En idéntica línea cultiva los formatos inacabados y dispersos, que hacen de la escritura un *puzzle sin montar*. Sus inquietudes ontológicas también propician el uso de motivos argumentales relacionados con la santería. Esta religión mantiene una idea que otorga valores trascendentes a la naturaleza polisémica y conflictiva del sujeto: defiende que las personas vivas constituyen un receptáculo o medio enunciativo para los muertos. Por tanto, se cree que las presencias *fantasmales* rigen el carácter del individuo, orientando sus elecciones.

Gutiérrez ve aquí un recurso idóneo para conferirle una identidad poliédrica a Pedro Juan, su *alter ego* ficticio. Así lo demuestra el siguiente fragmento de *Animal...*, donde un santero le dice a este personaje:

(...) Tienes un africano y un indio siempre a tu lado. Son fuertes los dos y no se separan de ti. (...) Sin embargo tú no los atiendes. Bueno, al indio

---

<sup>54</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal Tropical*, Barcelona, Anagrama, 2000, p.28.

<sup>55</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Cosecha de pedros”. En *Melancolía de los leones*, Madrid, Odissea Editorial, 2005, pp.17-18.

sí lo atiendes y le pides y le pones flores, pero al negro ni lo miras. Lo tienes en el olvido. (...) Y tienes que atender a los dos. Tú eres inteligente gracias al indio y fuerte y luchador gracias al negro. Los dos son importantes para ti porque se complementan. (...) Ese negro es durísimo. A ti no te puede tocar nadie gracias a él. Es un negro grande y fuerte, con un taparrabos nada más. (...) No es un negro fiestero ni de rumba. Es un negro de monte. Huidizo. Nunca da la cara porque se esconde entre los matorrales. Pero sabe mucho. Es fuerte, astuto y muy valiente. Es un negro cojonú.<sup>56</sup>

Los principios resumidos hacen factible vincular al escritor con un modelo intelectual analizado en las secciones teóricas del presente trabajo. Hablamos del *canon* integrado por los autores disconformes, que registran las falacias inherentes al yo racional en tanto figura unitaria y sólida. Estas lecturas se originan en las filosofías y tendencias artísticas que revisan los márgenes del pensamiento moderno. Las actitudes cuestionadoras se fortalecen luego en los contextos posmodernos, hecho que intentó reflejar el capítulo tercero. Según vimos allí, la palabra *sujeto* trasciende cualquier significación unívoca gracias a los exámenes postestructuralistas de Foucault, Lyotard y Baudrillard.

La visión descrita posee otro ingrediente crucial: muestra una gran sensibilidad hacia las formas existenciales que transgreden los criterios ontológicos instituidos por el racionalismo. Las diferencias no se consideran algo externo, que vulnera el rango uniforme y acabado del individuo. Bien al contrario, se piensa que la realidad manifiesta caracteres duales, albergando una esencia paradójica. Estas nociones generan fórmulas identitarias que rechazan los valores tradicionales de unidad e inmanencia, apreciando las categorías ocultas y negadas por su rareza. Nacen así lenguajes capaces de *ver* y *enunciar* lo heterónimo.

Las ideas explicadas resultan básicas para Gutiérrez. Así, sus obras de los años 90 ostentan un claro sesgo *polifónico*, integrando numerosas *voces*. Esta directriz no sólo conlleva definir las múltiples opciones que crea el yo: también observamos un intento de conferir visibilidad a quienes no respetan las normas ideológicas y morales establecidas. En definitiva, el autor utiliza planteamientos intelectuales que forjan relaciones simultáneas con las corrientes modernas y los discursos *post*. Por ello cabe otorgarle una *genealogía doble*, que fusiona esas tradiciones interrelacionadas. Dicha herencia justificaría su interpretación del *ser cubano*, muy similar a la que mantiene un

---

<sup>56</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, pp.44-45.

autor ya estudiado: Severo Sarduy. Para Gutiérrez, la identidad nacional también constituye una amalgama que se realiza mediante cruces e hibridaciones. De esta manera, sostiene que las referencias culturales radican en los movimientos impredecibles suscitados por el mestizaje. Así pues, como en los terrenos generales de la personalidad, cualquier filiación asumirá un rango multiforme.

En suma, hemos intentado fijar algunas cuestiones vertebrales que gravitan sobre la historia personal y literaria de Gutiérrez. Cerraremos estas líneas invocando una afirmación del místico bengalí Shri Ramakrishna que se cita en *Trilogía...*: “Cuando se dice que un hombre es un tigre, no quiere eso decir que tenga garras y piel de tigre”.<sup>57</sup> Estas palabras resumen varios temas decisivos en la trayectoria biográfica y profesional del autor. Ante todo, la imagen del tigre se asocia con un recurso muy presente en los libros que veremos aquí: el concepto de la fortaleza salvaje. Los personajes del cubano revelan un continuo afán por tornarse *más duros*. Este motivo admite lecturas históricas, referentes al quiebre financiero que transforma La Habana en *una jungla*.

No obstante, la frase de Ramakrishna tolera interpretaciones más abarcadoras. El gurú viene a decir que los nombres utilizados para clasificar las ontologías no albergan matices transparentes o unidireccionales. A menudo, la verdad existencial más férrea supera los rasgos visibles y notorios con que se producen taxonomías. Por tanto, al manejar esta reflexión Gutiérrez formula una advertencia crucial: reparando en lo más obvio, no puede juzgarse a quien busca *ser uno y muchos*.

Las nociones reseñadas provocan que los territorios identitarios funcionen como laberintos. Así, generan *mapas* de opciones infinitas en cuyos núcleos hallamos presencias híbridas y amenazadoras. Tanto el narrador como sus personajes, anclados en universos multidimensionales, interiorizan los roles de Teseo y el Minotauro: a un tiempo héroes y monstruos, enfrentan la odisea de *naturalizar* su condición paradójica. Esta idea, principal en sus obras, se vincula con algunas experiencias reales del autor. Considerando tal hecho analizaremos su vida, signada por una oscilación entre los ámbitos prestigiosos y las realidades excéntricas.

### **7.2.1 Pequeña biografía de un *animal metafísico*.**

Para este análisis manejaremos una idea clave: la trayectoria biográfica del cubano refleja movimientos pendulares, que conciernen a situaciones muy distintas. Por tanto,

---

<sup>57</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.127.

vamos a definir experiencias que se radican en lo contradictorio. Aquí vuelve a mostrarse útil la concepción metafórica del tigre que diseña Borges. Según el porteño este animal salvaje ostenta un cariz metafísico, relacionado con los misterios del universo. Esta imagen de *fiera guiada por anhelos espirituales* le conviene a Gutiérrez.

Por un lado, el autor esgrime facetas y resoluciones que privilegian lo material e instintivo. Esta vertiente resulta justificable, pues conoció unas circunstancias económicas que le hicieron valorar, sobre todo, las necesidades primarias. Al tiempo, no obstante, las cuestiones filosóficas rigen su mundo personal y literario. Así, investiga la naturaleza humana y estudia los fundamentos problemáticos del arte. La mezcla descrita evoca un referente intelectual muy arraigado en sus obras y que ya conocemos bien: el grotesco. A continuación, se abordarán los momentos de su vida que ilustran las premisas reseñadas.

Ya su infancia y juventud transcurrieron entre dos ubicaciones que le otorgarían experiencias muy dispares. Comenzaremos hablando sobre Pinar del Río, ciudad que lo vio nacer en 1950.<sup>58</sup> Esta pequeña urbe se halla en los territorios más occidentales del país, consagrados a la industria tabacalera. Los progenitores del autor, Zoila y Tomás, se instalaron allí en 1949 para fundar una empresa hostelera. El lugar manifiesta una cualidad que se torna fascinante para Gutiérrez: presenta ecosistemas naturales muy diversos, de gran riqueza y exuberancia. Un buen ejemplo de esta realidad lo hallamos en Gunahacabibes, península que alberga montañas, playas y zonas boscosas. Estos ambientes originan un marco que impulsará las aficiones deportivas y el *talante aventurero* del cubano. El libro de viajes *Corazón mestizo* ofrece consideraciones valiosas a este respecto. Por ejemplo, refiere sus experiencias como buceador:

Nos íbamos los fines de semana y explorábamos, sobre todo, en los alrededores de María La Gorda. En esa época era una zona solitaria. Hoy es un centro turístico de buceo, de una belleza excepcional. Los arrecifes coralinos que rodean la isla de Cuba son increíblemente hermosos en muchos puntos, pero allí son algo muy especial. Eran completamente vírgenes. Allí no iba nadie. Así de simple. Desde que uno entraba al mar debía tener un control máximo de nervios porque inmediatamente se acercaban los tiburones y las picúas, las morenas y las rayas. Los

---

<sup>58</sup> La verdad es que Gutiérrez residió allí muy poco tiempo: sin que hubiera cumplido un año, sus padres trasladaron el domicilio a Matanzas. De todas formas regresará frecuentemente a Pinar, donde viven sus familiares cercanos.

tiburones eran pequeños y medianos. Con un máximo de metro y medio. Si estas acostumbrado es fácil. Tú eres uno más, sin miedo.<sup>59</sup>

En estas líneas, el autor expresa creencias que desempeñarán un papel fundamental en su personalidad. En primer lugar reivindican la *sangre fría*, valor con que debe afrontarse todo riesgo. Estas nociones se relacionan con un principio que organiza muchos de sus textos: el concepto de que la realidad plantea feroces luchas, favoreciendo sólo al más valiente, rápido y audaz. Pero la cita recoge una segunda información decisiva. El *buceo entre tiburones* manifiesta una intención lúdica, ya que sirve al objetivo de gozar examinando la propia fortaleza. Esta visión del peligro como un juego que se justifica en sí mismo también será crucial en su literatura.

*Corazón...* incluye otro motivo que transmite ideas parecidas a las recién explicadas. El autor recuerda las historias sobre corsarios, naufragios y tesoros perdidos que solían circular en Pinar del Río. Además, confiesa que viajó a las montañas para buscar estas riquezas legendarias.<sup>60</sup> Considerando los hechos anotados, podría situarse aquí el origen de un tema habitual en Gutiérrez. El cubano manifiesta una gran devoción por los *individuos fuertes*, que se realizan mediante actos puros y valerosos. Este gusto justifica el importante rol que confiere a los mitos del vigor y la resistencia. Asimismo, la imagen del *expedicionario* que no teme a los retos se alinea con su filosofía vital. A este respecto, él mismo indica: “La vida es una aventura curiosa y sorpresiva. Y uno es un explorador. Nunca sabemos qué nos espera más allá del horizonte”.<sup>61</sup>

Un segundo territorio enmarcará la infancia y los años juveniles del cubano: la ciudad de Matanzas. Tomás y Zoila se mudaron allí cuando quebró el restaurante de Pinar. Solicitaron un préstamo que utilizarían para fabricar y distribuir helados. Sin duda, esta pequeña industria dejó una clara impronta en la vida familiar. Prueba tal situación *El nido de la serpiente: memorias del hijo del heladero*, autobiografía literaturizada en la que Pedro Juan narra su adolescencia.<sup>62</sup> Gutiérrez contribuye al negocio realizando funciones de venta, aunque este trabajo le desagrade. Así, nos dice:

---

<sup>59</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Corazón Mestizo*, Barcelona, Planeta, 2007, p.234. María la Gorda es una playa que discurre por el sureste de Guanahacabibes.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp.233-236.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>62</sup> Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, *El nido de la serpiente: memorias del hijo del heladero*, Barcelona, Anagrama, 2006.

“En realidad, jamás me gustó eso de vender helados (...). Mi padre siempre me lo decía: «Hijo, tú naciste pobre por equivocación»”.<sup>63</sup>

Con todo, Matanzas genera una fuente de valiosas lecciones y experiencias. Este lugar conserva herencias simbólicas interesantes, ya que desempeñó un papel notorio en la historia cultural del país. En *Corazón...* el propio autor describe este fenómeno:

La ciudad tuvo su momento de máximo esplendor hacia los siglos XVIII y XIX, cuando el auge de la producción azucarera en toda la provincia estimuló una aristocracia con ínfulas de culta y refinada. El siglo XIX fue importante para la construcción de suntuosos palacetes con mármoles, porcelanas y muebles traídos de Europa, y el auge de artistas que disfrutaban de cierto mecenazgo, al extremo de que la ciudad comenzó a ser llamada la Atenas de Cuba. Sobresalían algunos poetas románticos, como José Jacinto Milanés.<sup>64</sup>

Para los tiempos en que Gutiérrez y su familia viven allí, el *lustre* de Matanzas se ha reducido mucho. No obstante, el municipio acoge un recurso que robustece la formación intelectual del escritor. Alberga bibliotecas dotadas con fondos aceptables, medios en los que nace su gusto por la lectura. A este respecto, nos suministra datos cruciales una entrevista que mantuvo con Stephen J. Clark:

Yo vivía en Matanzas, donde había una biblioteca que era de un patriota de los años 30, de la llamada Revolución del 30 aquí en Cuba. Pero su familia por parte de su madre, los Holmes, eran norteamericanos de mucho dinero. Entonces, a principios de los años 50, ellos hacen una biblioteca juvenil muy bonita en la ciudad de Matanzas. Era muy bonita en el sentido de que era un edificio con aire acondicionado, con olorizador, con un olor muy sabroso y los libros eran unos libros preciosos. Cuando yo tenía siete u ocho años —te estoy hablando de la época de Batista todavía— yo descubro aquella biblioteca, que para mí era como un escape porque yo vivía en una casa donde no se leía, donde no había libros, no había periódicos, no había revistas, no había nada. Era una vida muy chata. Entonces yo me metía allí, y era tan agradable, había tanto silencio, aquel aire acondicionado tan sabroso, aquel olor a limpieza, aquello todo muy anglosajón, (...) aquellos libros tan sabrosos de todo. Y yo me sentía tan bien allí que me pasaba horas y horas y

---

<sup>63</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Corazón...*, *op.cit.*, p.107.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p.108.

horas. (...) Me realizaba mucho desde el punto de vista intelectual en esa biblioteca de los Holmes en Matanzas.<sup>65</sup>

El aprendizaje literario continúa en otra “biblioteca (...) que estaba al lado (de la Holmes)” y era “de las mejores (...) de Cuba”.<sup>66</sup> Las experiencias reseñadas lo transforman en un lector vocacional, interesado por figuras muy distintas: Capote, Salgari, Hemingway, Bukowski, Rimbaud, Saint-Exupéry, Hesse, Kafka, Rómulo Gallegos, Cortázar, Vargas Llosa, Borges y Octavio Paz. Asimismo, conoce bien a los mayores representantes de la literatura nacional. No en vano sus narraciones homenajean y parodian a referentes tan esenciales como Carpentier, Lezama Lima o Cabrera Infante.

Pero las inclinaciones bibliófilas del cubano resultan variadas, trascendiendo los cánones literarios de Occidente y América Latina. Por ejemplo, le fascinan los textos que hablan sobre filosofías o religiones orientales. En relación a este punto, suele mencionar las obras escritas por Taisen Deshimaru y por el ya nombrado Shri Ramakrishna. Finalmente le apasionan los cómics, gusto adquirido en la niñez que moldeará sus preferencias estéticas. A este respecto, comenta:

(...) En Pinar del Río, en un pueblecito que se llama San Luis, una tía mía, por parte de mi madre, tenía una agencia de prensa con revistas y periódicos. Y ella recibía cómics en español de México por toneladas, y cuando te digo por toneladas, era realmente por toneladas. Era increíble la producción de cómics en los años 50. Entonces yo me los leía (...). Por eso yo creo que mis dos grandes pasiones son la pintura y la literatura, y los cómics son una mezcla de las dos, de visualidad y literatura. Pienso que quizás por allí me comienza un poco la cosa.<sup>67</sup>

Un segundo atractivo cultural de Matanzas remite a sus hermosas construcciones arquitectónicas. Quizá este rasgo favoreciera la opción creativa inicial del autor: el oficio pictórico. Aquí conviene subrayar que Gutiérrez no inició su empresa literaria hasta los años 80. Además, esta nueva dirección se ligó a sus tendencias originarias, ya que comenzaría investigando la lírica visual. Por tanto, las inquietudes artísticas germinales del escritor se relacionan con la pintura. De hecho, su orientación creadora

---

<sup>65</sup> Clark, Stephen J., “El Rey de Centro Habana: conversación con Pedro Juan Gutiérrez”. En *Delaware Review of Latin American Studies*, vol. 2, nº 1, diciembre de 2000. En <http://www.udel.edu/LASP/Vol2-1Clark.html> (12/12/2012).

<sup>66</sup> *Ibíd.*

<sup>67</sup> *Ibíd.*



elemental pudo inclinarse hacia las vertientes plásticas. Sin embargo, varios acontecimientos obstaculizaron esta posibilidad. Durante su adolescencia intentó formarse como pintor en una institución local, pero la familia impidió que tomara ese rumbo. Él mismo relata este episodio:

Recuerdo que mi padre (...) me sacó de la escuela de artes plásticas de Matanzas, que era excelente y muy selectiva, pese a que la locura mía siempre era el dibujo y pintar. Yo estaba asistiendo de oyente a las clases de dibujo anatómico, que se daban en un aula grande donde ponían a dos modelos. Uno era una viejita que había sido puta, arrugadita, con unas manchitas de color oscuro, flaquita, completamente desnuda, con aquellas teticas; se quedaba dos horas así para que la pintáramos y te advierto que dibujar a un viejo arrugado a lápiz y a carboncillo es lo más difícil del mundo. El otro modelo era lo contrario, un tipo fuerte, joven, musculoso, desnudo también, aunque con un trapito para cubrirse los huevitos. Mi padre fue a ver lo que hacía yo —que entonces tenía 12 o 13 años— por las noches en ese lugar y me sacó porque esa vieja era puta y la dibujadera era cosa de maricones. Como para entrar en la escuela había primero que asistir un año como oyente, para uno prepararse, y después aprobar un examen (...), no pude estudiar, porque mi padre sentenció que “¡coño, qué va, esto es cosa de maricones!”<sup>68</sup>

Tiempo después, ya con 18 años, recibió una beca para la Escuela Nacional de Arte. Esta vez, las disposiciones oficiales le arrebataron la oportunidad, ya que debía cumplir el servicio militar obligatorio.

Resulta factible vincular los hechos mencionados con una situación determinante: el aprendizaje solitario ha desempeñado un papel básico en los avances creadores de Gutiérrez. Según hemos dicho, los factores externos limitaron sus opciones de interiorizar pautas o referencias convencionales. En cierto modo, esta peculiaridad justificaría su visión del trabajo literario, que revela un claro matiz individualista. Para él los autores necesitan recorrer libremente las vías expresivas, fraguándose una voz propia.

Esta creencia, que lo impele a rechazar las categorías de *generación* y *escuela*, podría haberse originado en su autodidactismo. No en vano, evolucionó al margen de los contextos reglados, que suelen inculcar directrices uniformes. Por esta razón, dice lo siguiente: “(...) Empecé a escribir poemas a los 13 o 14 años, pero pensé que para ser escritor lo único que no podía aprender era literatura. Yo podía estudiar cualquier cosa.

---

<sup>68</sup> Fowler, Víctor y Jorge Molina, “Soy un tipo muy cruel”. En *La isla en peso*, n° 12, La Habana, U.N.E.A.C., 2003. En <http://www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num12/entre.htm> (19/02/2013).

(...) «Voy a estudiar arquitectura», me dije, «pero literatura no porque me parece que si conozco demasiado literatura, el conocimiento puede aplastar mi creatividad».<sup>69</sup> En *Trilogía...*, su *alter ego* Pedro Juan expone una anécdota que sintetiza bien las nociones comentadas:

Entonces me llamó María. Una escritora de cuentos extraños que me considera su diccionario privado y le gusta consultarme todas sus violaciones semánticas, que a la larga reafirman la atmósfera poética de sus narraciones. Hablamos un poco y le dije: “No hagas caso de los profesores de literatura, ni de gramáticos, críticos o teóricos. Te pueden hacer mucho daño. Escúchate sólo a ti misma. Te va a llevar tiempo, pero es mejor... Oh, no es mejor ni peor. Es que no hay otro camino.” “¿Y si algún escritor me aconseja?”, me preguntó dudosa. “Bueno, escúchalo, pero no mucho. No escuches demasiado a nadie.”<sup>70</sup>

Ahora bien, los episodios de Matanzas no sólo reflejan una iniciación en saberes culturales *prestigiosos*. De hecho, sus experiencias en la ciudad se revelan marcadas por un contraste que menciona él mismo: “Yo viví (...) en una zona privilegiada (...). Junto al litoral de la bahía y entre la desembocadura de dos ríos: el Yumurí y el San Juan. Cerca del Teatro Sauto y de la plaza de la Vigía, por una parte, y el barrio de la Marina, que era el barrio de las putas, muy pobre, por supuesto, a lo largo del río San Juan”.<sup>71</sup> El autor mantiene que su localización resulta idónea por hibridar lugares antagónicos, situados en vértices opuestos de las jerarquías sociales. Esta idea proporciona datos clave que intentaremos resumir.

En primer lugar, el conocimiento temprano de los escenarios marginales pudo fundar un destacado recurso literario: el protagonismo conferido a los seres, valores y espacios abyectos. Con frecuencia, estos elementos gobiernan de modo unilateral su escritura. Pero, otras veces, Gutiérrez hace notar el vínculo de atracción y rechazo que forjan con los ámbitos legitimados. Por tanto, le fascinan los roces y mezclas que rigen la convivencia entre realidades materiales o simbólicas distantes. Tal interés justifica su estrecha relación con las formas grotescas.

En relación al tema que tratamos, se da otro fenómeno crucial. Las figuras excéntricas que llenan los libros del cubano parecen remitir a vivencias y obsesiones personales, iniciadas durante su infancia y juventud. Desde luego, cuando estos motivos

---

<sup>69</sup> Clark, Stephen J., “El Rey de Centro Habana...”, *loc.cit.*

<sup>70</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “En busca de la paz interior”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.37.

<sup>71</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Corazón...*, *op.cit.*, p.107.

se trasladan al plano escritural sufren procesos de ficcionalización. Ahora bien, el narrador procura que tengan una consistencia *verosímil*, reflejando de esta manera su *genealogía empírica*. Esta directriz sirve a un programa bien definido ya que, según él, lo real constituye un ingrediente necesario del objeto artístico. A este respecto declara: “Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas tal como está en la calle. La agarras con las dos manos, y si tienes fuerzas, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco. Y ya. (...) Sin retoques”.<sup>72</sup>

Los hechos descritos favorecen que Gutiérrez se vea como un *representante autorizado* de la subalternidad. En tal sentido, arguye que desde su niñez pertenece a los medios *populares*, bulliciosos y dinámicos. Así, comenta: “(Vivíamos) en la zona vieja y céntrica de la ciudad, con edificios de piedra (...) de una o dos plantas y multitud de pequeños negocios en la planta baja (...). Era un barrio con mucho movimiento”.<sup>73</sup> Él y su *alter ego* Pedro Juan aparecen como notarios e integrantes de la marginalidad. Este doble rango ya germina en su infancia, a juzgar por la siguiente historia que refiere *Corazón...*:

(En el Sloopy Joe’s Bar) hice mis primeros negocios: vendía cómics de uso por las tardes y veía pasar a las mujeres más hermosas del mundo –al menos eso me parecía– con sus vestidos *strapples* y sus largos pelos negros. Casi siempre con el llavero en la mano. Eran putas y, sobre las cinco o las seis de la tarde, salían a pasear frente al bar a ver si aparecían clientes. Todas vivían a una cuadra, en La Marina.<sup>74</sup>

Las observaciones realizadas hasta ahora establecen conceptos fundamentales para entender al cubano. Gutiérrez piensa que los seres humanos crean lazos indisolubles con el ámbito donde transcurre su existencia. Así pues, cree firmemente que los espacios orientan sus decisiones como individuo y literato. De este modo, postula: “Date cuenta que tú escribes porque tú eres tú y tus circunstancias. Si tú eres un aristócrata, (...) vives en Londres, en un castillo, pues escribes como un aristócrata que vive en un castillo en Londres y que nunca ve a nadie (...). Tú tienes que entrar dentro de ese juego de la vida cotidiana aquí en Cuba (...) y escribes de esa manera, no te queda otra alternativa”.<sup>75</sup> Para el autor, en suma, las raíces geográficas suscitan imperativos morales y estéticos. Por esta razón, no ha querido dejar Cuba ni su

---

<sup>72</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, revolcador de mierda”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.103.

<sup>73</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Corazón...*, *op.cit.*, pp.108-109.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p.112.

<sup>75</sup> “Entrevista a Pedro Juan...”, *loc.cit.*

residencia en Centro Habana. Opina que la mudanza trastocaría su universo estético, pues dichos lugares generan *materiales de creación* imprescindibles.

Por otro lado, en Matanzas el joven Gutiérrez sigue cultivando sus aficiones deportivas. En concreto, le fascinan las disciplinas acuáticas: pesca, buceo y navegación en kayak. Este último *hobby* nos interesa mucho, pues el autor lo convierte en una metáfora que refleja sus actitudes existenciales más importantes. Veamos un fragmento de la conferencia en que aplica este recurso:

Hace muchos años (...) un adolescente con 13 años se subió a un kayak en el río San Juan y comenzó a remar todas las tardes. (...) El entrenador de los kayaks insistía en que participara en competencias y ganara medallas y escalara posiciones hasta llegar al equipo nacional para convertirse en una estrella olímpica. Pero aquel muchachito eludía todo ese espíritu competitivo. No sabía bien por qué, sencillamente no le interesaban las medallas (...) ni demostrar que podía remar dos metros en dos segundos menos que su compañero (...). Como habrán adivinado aquel joven soy yo. Han pasado muchos años, pero mi premisa, mi divisa sigue siendo la misma de siempre: *don't compete, play*. No compitas, juega. Sólo eso: jugar. Es lo que hago siempre: no sé vivir de otro modo.<sup>76</sup>

El cubano se opone a las vías de legitimación que implican seguir reglas fijadas o actuar en medios institucionales. El criterio que aporta se basa en las nociones de solaz y recreo, identificadas con una plena autonomía individual. Por esta razón, define los conceptos mencionados recurriendo a su historia con los kayaks. El deporte hacía factible avanzar o superarse rehuendo las obligaciones y dictámenes ajenos. Así pues, este recuerdo destaca la primacía que, según él, ostentan los afanes viscerales e instintivos. En relación a los puntos comentados, debemos formular una tesis clave: Gutiérrez opina que sólo a través del juego las personas manifiestan su auténtica naturaleza. Justifica esta visión aduciendo que las tendencias más connaturales a nuestro ser fomentan los valores de goce y sorpresa. A este respecto, nos dice que “la vocación innata por el juego (...) sobrevive en el fondo de cada ser humano”.<sup>77</sup>

Los procesos lúdicos revelan una segunda faceta que interesa mucho al escritor: no suelen reflejar motivaciones utilitarias o pragmáticas. La opción de jugar se agota en sí misma, queriendo producir un disfrute inmediato. Estas ideas podrían relacionarse

---

<sup>76</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “O jogo na escrita: o desconhecido, o inexplicável, a escuridão”. Conferencia pronunciada durante el 3º Congresso de Jornalismo Cultural, SESC, São Paulo, 18 de mayo de 2011. En <http://www.youtube.com/watch?v=agFmJDnOJG8> (16/11/2012).

<sup>77</sup> *Ibíd.*

con una elección axiológica que investigan muchos de sus libros. Los individuos que presenta son *gozadores natos*; es decir, muestran una gran habilidad para reconocer y utilizar las fuentes automáticas de satisfacción. Con frecuencia, este rasgo supone ignorar las directrices morales instituidas. También se niegan los imperativos de medida, conveniencia y planificación.

Los fenómenos revisados propician un *culto al instante* que Gloria, personaje de *Animal...*, verbaliza con estas frases: “No vivas en el pasado. Vive el presente como hago yo. Y los pies en la tierra”.<sup>78</sup> Aquí el tópico de “tener los pies en la tierra” alberga un sentido muy original. No se trata de favorecer las situaciones que, conforme a una lógica instaurada, parecen más viables e idóneas. En los universos literarios de Gutiérrez, *ser realista* exige asumir que la vida traza rumbos fugaces y aleatorios. Por este motivo se alaba el carácter del jugador, que disfruta con los riesgos y vuelve a empezar cuando falla.

Los principios comentados adquieren una realización paradigmática en la figura de Pedro Juan. Este individuo siempre anda a la caza de experiencias que originen un placer máximo: emborracharse, practicar sexo y vivir todo género de aventuras. Asimismo, reflexiona sobre la *tragedia* que conlleva participar de un sistema organizado. A su juicio, cualquier filosofía existencial que priorice lo futuro resulta destructiva, particularmente si la generan normas sociales fracasadas. Busca, entonces, fórmulas de ataraxia e improvisación que le permitan divertirse con lo azaroso e inmanente. En *Trilogía...* ofrece una visión ejemplar de los temas anotados:

(Me estaba acostumbrando) a tomarlo todo como viniera. Me entrenaba en abandonar el rigor, o no sobreviviría. Siempre viví carente de algo. Desasosegado, queriendo todo a la vez, luchando rigurosamente por algo más. Estaba aprendiendo a no tenerlo todo a la vez. (...) Nada importa. (...) Me acosté a dormir. Estaba sudado y las sábanas sucias, pero me gusta mi olor a sudor y suciedad. Me excita olerme a mí mismo. Y Luisa estaba al llegar. Creo que me quedé dormido. Si el viento arreciaba más y me arrancaba las planchas de fibrocemento del techo me daba igual. Nada importa.<sup>79</sup>

Los puntos reseñados guían también la concepción del arte que mantiene Gutiérrez. El cubano desestima las teorías *auráticas* que proporcionan un fundamento extraordinario e inaccesible al hecho creador, separándolo del *mundo real*. A este

---

<sup>78</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, p.249.

<sup>79</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Cosas nuevas en mi vida”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, pp.11-12.

respecto, señala: “Si algo detesto en la vida es la petulancia de considerarse una persona seria, o excepcional o con atributos especiales. Lo más importantes en la vida es el juego, la risa y el buen humor. Creo que todo el arte gira alrededor de la filosofía, el concepto del juego (...)”.<sup>80</sup> Este rango lúdico, que se basa en facultades humanas primordiales, no acarrea una filiación intrascendente. Es más, el autor piensa que vehicula las funciones emotivas, intelectuales y metafísicas del objeto artístico. Para ilustrar la visión comentada, aporta un ejemplo muy interesante:

El llamado arte rupestre en realidad debiera llamarse juego rupestre. Adivinamos que (las pinturas) son básicamente una forma de jugar para exorcizar el miedo a enfrentarse a fieras mucho más poderosas que los cazadores y, de paso, atraerlas a las trampas. Porque dibujar esos animales en las paredes era también un modo de controlarlos, al menos mentalmente. Es decir; un juego que al mismo tiempo mezclaba magia, religión, psicología y divertimento.<sup>81</sup>

En la creación se ve una *catarsis* del espíritu y el intelecto. Las obras estéticas constituyen herramientas liberadoras porque hacen de los temores humanos un *juego*, inhibiendo sus efectos. De este modo, reformulan situaciones incontrolables para el sujeto. Con las presencias amenazadoras, este fragua *invenciones* que plasman el triunfo de su voluntad. Vemos, pues, que los ejercicios artísticos subliman las circunstancias negativas o extrañas, instaurando canales de goce y realización. Este rasgo viene dado por su naturaleza lúdica: el humor lanza sobre los factores externos una mirada oblicua que confiere poder al individuo. Todas las nociones reseñadas confirman el potencial *mágico* del arte. Este fragua un marco que altera los criterios existenciales, ofreciéndonos instrumentos para cambiar la realidad.

Las concepciones analizadas rigen el modelo literario que forja Gutiérrez durante los años 90. Ante todo, la escritura le permite digerir los *horrores* que causa el quiebre material y simbólico de su país. En tal sentido, el autor nos proporciona una información básica: “(...) Fue una etapa de mucha furia, de mucho desespero, de mucha promiscuidad, de mucha locura... Y a mí me daba lo mismo (...). El desapego total. Yo no sabía si eso se iba a publicar, si no se iba a publicar. (...) Yo estaba haciendo como

---

<sup>80</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “O jogo na escrita...”, *loc.cit.*

<sup>81</sup> *Ibíd.*

una gran catarsis. Una catarsis total de todo lo que estaba pasando. Y lo estaba haciendo escribiendo (...).<sup>82</sup>

Para realizar esta *purga íntima*, diseña un *alter ego* que narra historias muy duras con un tono despreocupado, irreverente y burlón. Mediante su actitud *juguetona*, Pedro Juan ficcionaliza los hechos reales ofreciendo una *terapia* de liberación y distanciamiento. Así transforma el relato en una *vía mística* que, como las pinturas rupestres, *exorciza* lo terrible. A este respecto, señala en *Trilogía...*: “(...) Iré contando (las cosas) del mismo modo con que uno habla con un muerto a través de una santera, y le dedica flores y vasos de agua y oraciones, para que descanse en paz y no joda más a los que estamos del lado de acá del muro”.<sup>83</sup>

Los aspectos libidinales y religiosos del juego presentan una tercera característica decisiva: conciernen a deseos e instintos *primarios* que, muchas veces, esquivan la racionalidad clásica. Este rasgo puede contrarrestar los fallos inherentes a un sistema que, por su exclusiva naturaleza *cerebral*, genere alienaciones. En la Cuba que refleja Gutiérrez, esta posibilidad se vuelve determinante. Allí, los excesos que favorece una *ideología pura* crean niveles irracionales de sometimiento y privación. Por este motivo, los *divertimentos* que satisfacen las necesidades subjetivas cumplen tareas redentoras. Esta situación justifica la importancia que alberga el sexo en los libros del cubano. No en vano, los goces carnales propician un disfrute gratuito que sustrae de la cotidianidad infeliz.

El arte sigue las referencias explicadas, de modo que sus orígenes y frutos materializan pulsiones interiores. Pedro Juan relaciona este planteamiento con una leyenda budista: “En definitiva eso es lo único importante: desear algo. Cuando deseas algo, con fuerza, ya estás poniéndote en el camino. Es como aquello del arquero zen que lanza la flecha sin tener en cuenta el blanco. Y así insiste muchos años hasta que logra hacer diana, con ese método que invierte la lógica”.<sup>84</sup> Los conceptos de *fuerza* e *insistencia* nos hablan de un trabajo arduo. Vemos, pues, que la obtención de un goce lúdico y casual también reclama esfuerzos. En relación a esta exigencia, indica el autor: “(...) Ya sabemos que este mundo está construido sobre el ying y el yang (...). Así que el juego también necesita su contrapunto incesante, vibracional con el rigor y la

---

<sup>82</sup> “Pedro Juan Gutiérrez. Una entrevista de Marcela López Gravina”, La Habana, 2008. En <http://www.youtube.com/watch?v=h-E5MbIqb08&feature=plcp> (03/12/2012).

<sup>83</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo claustrofóbico”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.31.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p.29.

seriedad. De ese antagonismo eclosiona el arte. Creo que toda obra de arte se basa, o nace, de esa lucha incesante (...).<sup>85</sup>

La filiación *agónica* que muestra el fenómeno estético remite al imperativo de observar unas normas particulares. Estas rechazan los criterios racionales de utilitarismo y organicidad, pero solicitan una ejecución firme o rigurosa. Por tanto, el creador se ve llamado a descubrir y respetar los fundamentos *lógicos* que signan las nociones de placer y catarsis. Gutiérrez acata fielmente las *reglas del juego artístico*, persiguiendo durante años el formato literario ideal. Asimismo, retoma el talante con que navegaba en los kayaks: avanza y experimenta sin descanso, ignorando las *rutas convencionales* para reflejar sus anhelos más íntimos.

Finalizaremos estos comentarios sobre la niñez y adolescencia del cubano tratando algunos hechos relacionados. Ante todo, se hace necesario valorar en qué medida lo impacta la Revolución de 1959. Aquí percibimos una realidad curiosa. Al recordar este giro radical, Gutiérrez no suele ofrecer lecturas históricas amplias: más bien, analiza cómo influyó en la situación particular de su familia. Veamos un ejemplo que confirma esta idea. Cuando narra su infancia en *Corazón...*, el autor omite los cambios nacionales que se produjeron al caer Batista. En cambio, sí que realiza estas observaciones:

En 1960 el Gobierno “nacionalizó” el negocio de helados de mi padre, y de repente la economía familiar (...) se puso muy difícil. Los años sesenta son una historia aparte. (...) Entonces tuve que abandonar mi apariencia de muchachito fino de la clase media y convertirme en un proletario antes de tiempo. En el puerto y en la valla de gallos corría más dinero, y yo vendía el helado al doble de su precio normal.<sup>86</sup>

Quizá el contenido del recuerdo se justifique por su origen infantil. Generalmente, un niño juzga los hechos globales midiendo las repercusiones que estos originan en su vida. Pero, de todas maneras, aquí encontramos referencias valiosas. En primer lugar, el autor nos habla de una *proletarización*. Este dato merece ser analizado, pues revela una condición ambigua. Sus padres eran miembros de una burguesía incipiente, organizada en torno a pequeños negocios comerciales. Por ello, la nueva lógica socialista les afectó de un modo negativo. En su rango teórico de *agentes capitalistas* tienen que afrontar una expropiación, pero la medida se torna exagerada, ya que no gozan de un patrimonio

---

<sup>85</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “O jogo na escrita...”, *loc.cit.*

<sup>86</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Corazón...*, *op.cit.*, p.106.



sustancial. Unido al colapso financiero que suscita el proceso revolucionario, este fenómeno los hundirá en la miseria.

Quizá, entonces, el uso del término *proletario* que hace Gutiérrez albergue connotaciones irónicas. De hecho, él y sus progenitores no se convertirán en *obreros asalariados*: siguen efectuando ventas independientes, con el matiz de que ahora se ubicarán en medios no regulados. En tal sentido, parece más correcto decir que sufren una *lumpenización*.

El problema señalado da origen a vivencias que luego inspirarán su mundo literario. Según vemos en las líneas citadas, el autor sostiene que los virajes políticos le inculcan un parámetro nuevo: el imperativo de subsistencia. Este aprendizaje favorece que los valores de resistencia y sagacidad cobren un intenso protagonismo en su carácter. Tal cambio lo motiva una existencia regida por el azar y la inseguridad. En semejante coyuntura, Gutiérrez observa que sólo podrá *mantenerse a flote* mostrando una gran *dureza* física y espiritual. Se convence, así, de que la realidad engendra luchas feroces y permanentes. Guiado por esta creencia fragua una ideología pragmática, basada en las conductas que generan *victorias* y beneficios inmediatos. Por tanto, se imbuje de un relativismo axiológico que glorifica las necesidades e instintos primarios.

Las nociones indicadas remiten a motivos que desempeñan un papel crucial en sus obras de los años 90. Gutiérrez crea protagonistas que materializan el icono del *superviviente nato*. Estos individuos manifiestan actitudes flexibles y oportunistas: asumen con facilidad los riesgos inesperados y nunca ignoran las opciones que reportan una ganancia material. Tampoco forjan vínculos emocionales firmes ya que, sobre todo, quieren garantizar la preservación de sus intereses.

En parte, los fenómenos descritos sugieren que Gutiérrez lleva a cabo una relectura de la tradición picaresca. Esto podría relacionarse, igualmente, con las experiencias vitales del cubano. No en vano, durante su niñez y adolescencia obtuvo un conocimiento real de principios inherentes a esta fórmula literaria: obsesión por endurecerse, anhelo de *crecer rápido* y escepticismo con respecto a una moralidad oficial hipócrita.

El régimen político impone otra *prueba iniciática* que cierra los años juveniles del autor. El castrismo exigía que los muchachos varones prestaran un servicio militar de 4 años. A Gutiérrez se le requiere para dicha obligación entre 1966 y 1970. Esta fase propicia un *careo directo* con las formas institucionales de autoridad y organización. En tal diálogo, ambas partes forjarán una opinión sólida con respecto a su interlocutora.

Los poderes gubernamentales juzgan al escritor manejando unos términos que se recuerdan en su página web oficial: “Colocaron una hoja en su expediente (...) que lo calificaba con buena actitud ante el trabajo y el estudio, pero conflictivo, autosuficiente, indisciplinado y con problemas de conducta respecto a sus superiores, que lo incapacitaban para ocupar puestos de dirección”<sup>87</sup>.

Este análisis refleja bien la manera en que Gutiérrez percibe los mecanismos de control y subordinación. Según dijimos antes, el cubano piensa que las elecciones vitales conciernen al sujeto. Arguye, entonces, que para definir su mentalidad el ser humano necesita ignorar las directrices ajenas. Tales ideas originan un choque con las jerarquías materiales y simbólicas ya visible durante su formación militar. Por esta razón se le tacha de *autosuficiente*, cualidad que implica una reticencia frente a los dictados homologadores. Vistos desde una perspectiva general, los hechos mencionados justifican su relación con las estructuras marxistas. Aunque no ejerza una oposición militante, niega ciertos valores inherentes al modelo revolucionario: en su condición de *gran relato*, este impone una disciplina férrea que nunca interiorizará.

Pero las tendencias resumidas no sólo engendran conflictos de naturaleza sociopolítica. Como ya notaron sus instructores, Gutiérrez prefiere los esquemas de *autogobierno*. Quiere actuar según criterios propios, forjados en un largo camino de búsqueda interior. Este objetivo suscita un *individualismo anarquista* que rechaza las filiaciones rígidas, oscilando entre posturas variables y contradictorias. Por ello, hace lecturas ideológicas que con frecuencia resultan ambiguas. Ahora bien, este rasgo se basa en referencias intelectuales muy claras, pues obedece a un principio que ya conocemos: la noción de libertad personal que defienden numerosas corrientes modernas y posmodernas.

El texto citado arriba recoge otro detalle que influirá mucho en las primeras vivencias adultas del cubano. Al etiquetarlo como *inadecuado* para ejercer cargos directivos, el sistema reduce sus oportunidades laborales. Este problema se debe a que Gutiérrez no cumple los requisitos necesarios para ser un *miembro fiel* de la maquinaria socialista. Esta *carencia* limita sus opciones de ingresar en los sectores profesionales más valorados, cuya gestión pertenece al gobierno. Los factores apuntados justifican las múltiples actividades –soldador, albañil, campesino...– que realiza entre 1970 y 1978.

---

<sup>87</sup> “Biografía. La década de los ‘60”. En *Todo sobre Pedro Juan*. Sitio oficial del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez: [http://www.pedrojuangutierrez.com/Biografia\\_Decada%2060.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Biografia_Decada%2060.htm) (26/11/2012).

Este periodo azaroso fundamenta la concepción *legendaria* del autor que funciona en muchos países occidentales.

Según las ideas que imperan en estos lugares, el *curriculum* del escritor resulta bastante original. En tal sentido, la *existencia proletaria* que mantuvo ha distorsionado su realidad como literato. No en vano, lo circunscriben al icono del *hombre sencillo* que posee un talento natural. Pero esta visión conlleva un *mal diagnóstico*. Gutiérrez se plegó a circunstancias externas, relacionadas con una politización del mercado laboral. Así pues, las profesiones que ejerció no plasman sus habilidades y expectativas intelectuales. Estas nociones las confirma un hecho clave: durante los años mencionados, cursó los estudios de periodismo gracias a una beca. Se licencia en 1978, inaugurando así un capítulo nuevo de su biografía. Hasta 1999 desempeña su oficio en radios, televisiones o agencias de noticias y también escribe artículos para el semanario *Bohemia*.

Esta etapa se revela crucial por varias razones que intentaremos explicar. Sin duda, hay un factor que debe resaltarse: durante los años 80, Gutiérrez explora su vocación literaria de un modo ya riguroso y continuado. Tal esfuerzo dará los primeros frutos en 1998 con la publicación de *Trilogía...* Así pues, los roles de periodista y escritor se combinan, fraguando un lazo que conlleva implicaciones variadas.

En primer lugar, observamos una relación de claro influjo. Gracias a las vivencias como reportero, el autor descubre técnicas y situaciones que instauran los fundamentos de un mundo literario personal. Por ejemplo se familiariza con la marginación, tema que luego abordará incesantemente. A este respecto, su página web ofrece datos interesantes: “(...) Realizó investigaciones en varias cárceles. También en favelas de Brasil, en la frontera entre Estados Unidos y México y en el sur de España. Con estos materiales elaboró diversos reportajes que le valieron algunos premios nacionales de periodismo”.<sup>88</sup> Las incursiones en *zonas periféricas* generan un motivo artístico fundamental, suscrito a los procesos de miseria y violencia.

La *herencia periodística* también signa un formato escritural que se funda en los principios de sencillez y realismo. Estos valores materializan el plan que origina su estilo inconfundible. Dicho proyecto refleja una intención que Gutiérrez expresa de la siguiente manera: “Yo siempre traté de que la literatura mía no pareciera literatura”.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> “Biografía. Periodista”. En *Ibíd*: [http://www.pedrojuanguierrez.com/Biografia\\_Periodista.htm](http://www.pedrojuanguierrez.com/Biografia_Periodista.htm) (01/12/2012).

<sup>89</sup> “Pedro Juan Gutiérrez. Una entrevista de Marcela López..., *loc.cit.*”

Quizá esta idea resulte controvertida, ya que las cualidades artísticas no surgen de factores unilaterales y exclusivos. Así pues, cabría decirle al escritor que los rasgos literarios no siguen directrices fijas y, por tanto, eludibles. Pero, en realidad, su máxima se refiere a un asunto menos polémico. A continuación, intentaremos realizar una lectura esclarecedora.

Ante todo, se hace imprescindible fijar el contenido que ostenta la noción misma de *literatura*. Con ella, se nombra un estilo determinado que reviste mucha importancia en Cuba. Fundamentalmente, este registro lo establecen figuras de adscripción vanguardista y neobarroca como Lezama Lima. Según estos creadores, el potencial artístico remite a una forma *lujosa*, difícil y abigarrada. Sus obras, entonces, proponen una reelaboración artificiosa del lenguaje normal. De este modo, la *imagen* o *apariencia* exuberante cobra un total predominio. Gutiérrez quiere alejarse de estas fórmulas y, por ello, afirma: “El escritor debe escribir de lo que conoce mejor y yo sería incapaz de seguir la tradición de Lezama Lima, que vivía en el barrio de las putas de La Habana y que jamás escribió una línea de lo que pasaba a su alrededor”.<sup>90</sup>

Ansioso por trascender una línea consagrada, el autor interioriza dictámenes opuestos a los que manejan las doctrinas *esteticistas*: produce textos cuya originalidad se basa en una falta aparente de complicación. Ahora bien, su *transparencia* reclama un poderoso esfuerzo técnico. Es muy difícil hallar vías que permitan reducir los *aderezos formales* conservando la calidad artística. A este respecto, cabe mantener que la *simplicidad* exige grandes artificios. De hecho, Gutiérrez ha confesado que tardó 30 años en diseñar las herramientas necesarias para alcanzar una *llaneza* satisfactoria.<sup>91</sup> En esta búsqueda, el periodismo le fue muy útil. No en vano, este oficio reivindica las maneras de narrar sencillas o *legibles* que, al tiempo, concentran diversos mensajes.

Para el cubano, las *normas de literaturización* también implican diseñar escenarios *alucinantes*, que rechazan lo considerado natural. Sus obras neutralizan este principio acentuando un par de nociones que se vinculan al género periodístico: el carácter informativo y la dimensión realista. Ante todo, procura que sus argumentos y personajes resulten *creíbles*. En tal sentido, aparece como un *notario* que registra

---

<sup>90</sup> Declaraciones recogidas por Isabel Obiols en “Pedro Juan Gutiérrez enlaza trozos de autobiografía en un libro de cuentos”. En *El País*, Barcelona, 6 de abril de 2002. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario\\_ES\\_El%20Pais%20%28Resena%20Insaciable%20hombre%20arana%29.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_El%20Pais%20%28Resena%20Insaciable%20hombre%20arana%29.htm) (03/12/2012).

<sup>91</sup> “Pedro Juan Gutiérrez. Una entrevista de Marcela López...”, *loc.cit.*

sucesos exteriores. Asimismo, busca tonos asépticos y objetivos que realcen la presunta naturaleza *fiable* de lo narrado.

En relación a estas cuestiones, hay otro fenómeno destacable. En ocasiones, el autor utiliza los ejercicios metaficcionales para conferir verosimilitud a una trama. Este recurso se aprecia bien en los diálogos intertextuales que mantienen sus libros. Veamos un ejemplo concreto de esta dinámica. En *Animal...* Pedro Juan charla con Carmita, mujer que protagoniza un relato de *Trilogía...* La conversación desemboca en un juego fundamental:

-Bueno, lo que te quiero decir es que cuando aparezca otro hombre no te enamores como si fueras una adolescente. Pon más inteligencia. ¿Te acuerdas de aquel marino?

-Luis. ¿Y eso a qué viene?

-El de los elefantes de imitación a porcelana.

-Sí. Luisito. Quién sabe por dónde anda. Jamás he sabido de él.

-Si hubieras actuado con más paciencia todavía sería tu marido. Sexualmente te tenía loca, y era buena gente.

-Todos son buena gente y todos sexualmente me vuelven loca.

(...)

-Con aquel marino y contigo escribí un cuento.

-¡Yo no lo puedo creer! Ay, hijoputa, qué dirá la gente. ¿Con los nombres de nosotros?

-Claro. Carmita y Luis.

-¿Y lo publicaste?

-Se titula *El regreso del marino*.

-Yo no puedo creer que seas tan hijo de puta. Eres una hiena. Eres un caníbal. ¡Te alimentas de tus amigos, singao! ¡Drácula! (...) ¿Y qué escribiste en ese cuento?

- La verdad. Ven cuando quieras y lo lees. Y de paso me cuentas tus últimas aventuras.

-¿Pa' seguir escribiendo a cuenta mía?<sup>92</sup>

Gutiérrez intenta que reconozcamos el origen *verdadero* de una producción literaria. Tal interés obedece al esfuerzo por suscitar *impresiones de realismo*. El mismo afán le conduce a pregonar la esencia *autobiográfica* de sus obras.

La influencia que detenta el periodismo se materializa en otro rasgo consustancial a numerosos textos del cubano: la *persecución de historias* constituye un motivo angular. Este principio guía muchas veces los actos de su *alter ego* ficticio, que también posee una formación periodística. Pedro Juan *rastrea* La Habana con la intención de

---

<sup>92</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, pp.246-247.

hallar figuras y hechos que nutran su literatura, muy cercana al *reportaje*. Investigador vocacional, considera que lo visto y escuchado supera cualquier fabulación imaginaria.

En *Animal...* esta creencia marca su relación con Gloria, quien será objeto de auténticas *pesquisas*. Fascinado por esta mujer, la somete a continuos *interrogatorios* para reunir *materiales narrativos*. La siguiente escena ilustra bien los hechos apuntados:

Relax. Voy a la cocina. Terminamos el café y lo bebemos. Fumamos. Le entramos al ron. Gloria va hasta la casetera y Roberto Carlos entra en escena. Cuando se da unos tragos, tiembla, bebe más ron y se relaja, habla mucho. Entonces acumulo más para la novela.

-Dime algo del vallú de Milagros.

-Siempre estás preguntando. ¿Pa' qué tú quieres saber más?

-Vístete. Vamos hasta allá.

-Está cerrado.

-Mentira.

-Verdad.

-¿Cuándo lo cerraron?

-Hace meses. Por poco le quitan la casa a Milagros.

-¿Y eso?

-Jajajá. Por vallucera. Jajajá. Chico, ¿tú vives aquí o en las nubes?

(...)

-¿Tú ibas por la noche?

-A todas horas. Yo actúo por inspiración. Y ya. ¿Pa' qué tú quieres saber más? ¿Pa' ponerte celoso?

-No, chica, para la novela.

(...)

-Tú eres capaz de poner todos esos cuentos del vallú y a mí con mi nombre.<sup>93</sup>

Según hemos intentado probar, el oficio periodístico se encuentra en la base de algunas de las técnicas escriturales que crea Gutiérrez durante los años 80. Pero la imbricación de ambas líneas incluye otro matiz que se revela menos *positivo*. Así, la literatura encarna un *gesto defensivo* que soluciona frustraciones y disgustos vinculados al trabajo de reportero. Mediante la voz de Pedro Juan, el autor ofrece datos que se muestran esclarecedores a este respecto: “(...) Yo me ganaba la vida haciendo un periodismo malsano y cobarde, lleno de concesiones, donde me censuraban todo, y eso me angustiaba porque cada día me sentía más como un mercenario miserable, con mi ración diaria de patadas por el culo”.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*, pp.105-107.

<sup>94</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “El recuerdo de la ternura”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.13.

Sin duda, los problemas que menciona el personaje admiten una lectura política. El gobierno revolucionario ejerce un férreo control sobre los medios culturales para incentivar la canonización de sus postulados. Este mecanismo rige los ámbitos que distribuyen la información. Por tanto, Gutiérrez se ve atrapado en un sistema que obstaculiza la reflexión crítica y el juicio autónomo. En otra narración de *Trilogía...* Pedro Juan se refiere a este hecho:

En más de veinte años de periodista nunca pude escribir respetando a los lectores. Al menos, un mínimo respeto por la inteligencia de los demás. No. Siempre tuve que escribir como si me leyera gente tonta, a la que había que inyectarle las ideas sistemáticamente en el cerebro. Y estaba abandonando todo eso. Mandando al carajo la prosa elegante (...). Ya no podía seguir respetando más. Ni teniendo buena compostura.<sup>95</sup>

Aquí se intuyen las funciones que cumplirá el arte, utilizado para contrarrestar los *horrores* del periodismo. La expresión creativa genera un territorio seguro que hace posible trascender el rol sumiso y obediente reclamado en los planos institucionales. Este universo paralelo se centrará en realidades que los discursos legitimados niegan u ocultan. Las nociones indicadas podrían relacionarse con elementos que desempeñan un papel crucial en los libros de Gutiérrez: vulgaridad, irreverencia y fascinación por lo abyecto.

El antagonismo de los universos literario y periodístico también influye sobre la manera en que adopta sus decisiones como escritor. Durante años, el cubano reelabora una y otra vez textos a los que no confiere visibilidad. Tal sistema refleja una teoría fundada en dos aspectos que ya describimos al examinar la *metáfora de los kayaks*. Por un lado, la literatura se asocia con los términos de juego y recreo: ofrece marcos idóneos para neutralizar los principios de rigor, seriedad y contención que impone un régimen social muy estricto. Así pues, la creación fragua una *catarsis liberadora* que materializa anhelos interiores, exclusivos del sujeto. Los fenómenos reseñados explican la *naturaleza íntima* que Gutiérrez le otorga a su búsqueda estética. Este rasgo determina que la literatura se contraponga al periodismo, tarea *pública* que instituye normas rígidas.

Ahora bien, el tiempo dedicado a realizar enmiendas sugiere un innegable perfeccionismo. Este aspecto demuestra la importancia moral que adquiere el territorio

---

<sup>95</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, "Abandonando las buenas costumbres". En *Ibíd.*, p.48.

artístico, donde nace una voz emancipada. Guiado por esta idea, el autor trabaja sin descanso para forjar un lenguaje que verbalice sus intenciones con exactitud. Este método engendra una visión del proceso creador que nos aclara él mismo:

En los últimos años me he convencido de que lo más importante para escribir un cuento, lo absolutamente imprescindible, es aprender a no escribirlo. Ese ejercicio de contención y humildad se convierte en una tortura para alguien que se cree escritor. Y que por tanto debe escribir. Hace mucho dejó de existir –si alguna vez existió– el oficio de pensador. No queda más remedio que someterse a esa angustia. Es el único modo: guardar silencio. Pensar. Esconder el cuento dentro de uno. No escribirlo, resistir la tentación, durante semanas, meses, años. Olvidarlo. Hacer otra cosa mientras tanto, por ejemplo, vender programas para *personal computers* de puerta en puerta (unos años atrás hubiera aconsejado algo más clásico, por ejemplo vender de ese modo la Enciclopedia Británica). Al fin, un día inesperado, sobreviene un ataque de lucidez y en medio del resplandor uno percibe que aquel espermatozoide de cuento, aquella célula microscópica que hace mucho tiempo que uno eyaculó, ha tomado forma, ha crecido, y ya es un feto de cuento. Un intra-cuento. Listo para salir al aire y a la luz. El señorito reclama independencia, libertad y soberanía. Y hay que otorgárselas.<sup>96</sup>

Estas opiniones lo impelen a revisar continuamente las bases de su escritura. No obstante, hacia 1994 tienen lugar varios hechos que alteran esta dinámica. Ante todo, las fracturas materiales y simbólicas que sufre Cuba en los años 90 resultan decisivas. La crisis genera el *último impulso* que necesita Gutiérrez para conseguir una técnica definitiva. La quiebra socioeconómica produce *dramas* reales e ideológicos que sellan los fundamentos de su literatura. De esta manera surge el “Ciclo de Centro Habana”, integrado por cinco libros que se redactan en sólo 9 años.

También ahora se rompe el cerco de silencio y ocultación establecido en torno a su obra. En 1998 se publica *Trilogía...*, lo que da origen a fenómenos globales de reconocimiento. Así, el cubano irrumpe con fuerza en la escena literaria internacional. Curiosamente, esto pone fin al problema que había signado la relación entre los roles de periodista y escritor: en octubre de 1999, y sin motivo explícito, la revista *Bohemia* rescinde su contrato.

No obstante, con el despido se inicia una fase positiva. Los ingresos que reportan las ediciones cada vez más frecuentes de sus libros le permiten llevar una existencia

---

<sup>96</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Viejas tesis sobre el cuento”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, n° 18, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 2000, p.211.



confortable; incluso podrá limitarse a escribir. Sin embargo, la obtención de un *estatus pudiente* no modifica su rumbo vital y artístico. Fiel al lugar y a las personas que lo inspiran, Gutiérrez seguirá residiendo en Centro Habana. A este respecto, declaraba en 2009:

Tengo dinero suficiente para tener carro, para tener una buena casa en Miramar, pero no me da la gana. Me parece muy estupidizante (...) vivir en un reparto residencial alejado de la gente... Yo creo que la vida es un juego, la vida es una aventura, y es preferible jugar un poco todos los días, jugar con la gente, tener esa aventura de no saber qué puede pasar mañana. Aquí en el centro de la ciudad lo bueno es que puedes salir a las once de la noche y te pueden pasar muchas cosas. Regresas a la casa a las dos de la mañana, a las tres de la mañana y nadie sabe lo que tú hiciste. Puedes llevar una vida juguetona, fascinante. Pero como un perro de la calle, como un perro callejero que está dando vueltas y divirtiéndose hasta que le toque morirse. Mi vida es así: un poco como la de un perro callejero, un gato callejero que anda por los techos, divirtiéndose, jugando.<sup>97</sup>

El autor se muestra fascinado por las opciones vitales *intensas*, que activan los resortes oscuros y primarios del sujeto. Al tiempo, sin embargo, realiza continuos esfuerzos por llegar a un estado de paz interior. Este aspecto justifica el interés por las doctrinas orientales, tema del que ya hablamos. Por tanto, aquí se manifiesta una de las paradojas cruciales que vertebran su carácter. Este individuo, adicto al riesgo y a la aventura, quiere alcanzar una situación de ataraxia.

Las ideas planteadas se expresan con gran claridad en su poemario *El último misterio de John Snake*. Este nombre sajón corresponde a un *alter ego* que Pedro Juan utiliza para desatar sus ángulos más *viscerales*. Así pues, tal vez el libro persiga *exorcizar* los dictados agobiantes del sensualismo. No en vano, su título general se toma de un texto que merece la pena citar:

Algunos amigos me preguntan  
si escribo algo.  
-No.  
-Oh.  
-Me tomo un descanso.  
-¿Ni poesía? ¿Nada?  
-Nada.  
-Ahh.  
Y se quedan pensativos,

---

<sup>97</sup> “Entrevista a Pedro Juan..., *loc.cit.*

sin saber qué decir.  
Preocupados tal vez.  
Suponen que me sucede algo malo.  
Un bloqueo de escritor.  
Pero no.  
Sólo necesito un reposo.  
Mi *strip tease*  
ha sido demasiado prolongado.  
Mucho tiempo bailando desnudo  
entre candilejas.  
Y el público aplaude.  
Y pide más.  
Insaciable.  
Pero ya está bien.  
Tengo frío en los huesos.  
Estoy extenuado.  
Necesito vestirme, apagar las luces,  
tomar un té caliente.  
Y olvidar.  
En silencio. Solo.  
Mirando las estrellas  
y la noche oscura.  
El mar. Y la noche. Y yo.  
Nadie más.  
Al fin llegué  
al último misterio de John Snake.  
Pero no hay prisa.  
Todo lo contrario.  
El I Ching dice:  
La madera bajo la tierra no cesa de empujar  
e intenta elevarse para llegar a la superficie  
y poder desarrollarse.  
Eso es Sheng. La subida y el empuje.<sup>98</sup>

El poema reúne varias ideas fundamentales que nos servirán para concluir estas líneas. En primer lugar, se hacen oír las *voces* más recurrentes del escritor. John Snake deja entrever a Pedro Juan, su creador inmediato. Y, lógicamente, el autor real se proyecta en estas dos figuras. Manejando términos freudianos, cabría postular que los entes nombrados componen un *retrato del ser*. Gutiérrez constituye un *superego* que dirige el mundo literario, instaurando normas y criterios ideales. Pedro Juan se identificaría con el *yo*: es un personaje agónico, que lucha por controlar la fuerza de sus

---

<sup>98</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, "El último misterio de John Snake". En *El último misterio de John Snake*, Gran Bretaña, Amazon, 2012, pp.7-8.

instintos primarios. Finalmente Snake remite al *ello*, pues canaliza las facetas *bestiales* de los individuos que originan su existencia.

Ahora bien, el *trío* mencionado no sigue pautas unilaterales de funcionamiento. Las tres personalidades rivalizan y se asfixian, pero también confunden sus rasgos. Este fenómeno se debe a que lidian con una misma pulsión: la escritura. Tal como sugieren los versos citados, este impulso favorece una *ostentación exhibicionista* que elimina cualquier género de recato. Al tiempo, no obstante, surge un imperativo de contención que lleva a buscar refugio en otredades ficticias o, directamente, silencia los afanes creadores.

Los aspectos comentados justifican la idea principal que nos transmite “El último misterio de John Snake”. El texto formula un antagonismo que concierne a los binomios de *pasión-mesura* y *quietud-empuje*. Nos habla de una potencia interior que, continuamente, busca manifestarse. Esta fuerza no sólo proviene de las instancias fisiológicas, fundamentales en los libros del cubano: también se encuentra en el origen de la creación literaria. Por todo ello, Gutiérrez afirma que resulta necesario descubrir los momentos y canales idóneos para liberarla. Argumenta, entonces, que la práctica del *vigor irracional* exige calma y disciplina.

Según hemos indicado, la mezcla de *ímpetu* y *reposo* también rige sus actos y decisiones como artista. Esta dinámica señala el concepto que mejor lo define: la paradoja. Este principio organiza el conjunto de su producción, que integra dos fórmulas estéticas muy distintas. Confirmaremos esta idea repasando la trayectoria bibliográfica del autor.

### **7.2.2 Los itinerarios bifurcados de la creación: caminos literarios y filiaciones intelectuales de Gutiérrez.**

Este apartado busca revisar tres puntos fundamentales. En primer lugar daremos un vistazo general a los textos de Gutiérrez, observando las circunstancias espacio-temporales que marcan su factura y distribución. Tal repaso definirá, básicamente, las evoluciones y progresos literarios del escritor. También juzgaremos la recepción del que, por ahora, constituye su trabajo más festejado: el “Ciclo de Centro Habana”. Por último, se analizarán los diálogos que forja con varias líneas culturales de ámbito internacional e hispanoamericano. Este punto mostrará la inserción del autor en un

clima generacional determinado, pero también reflejará sus vínculos con directrices que trascienden los factores epocales.

Los escritos que inauguran la bibliografía de Gutiérrez generan una cierta sorpresa. Publicados en Cuba, no parecen guardar relación con las técnicas y motivos que lo distinguirán. Su primer texto editado confirma esta sensación, ya que ni siquiera pertenece a un género literario. Titulado *Vivir en el espacio. Del sueño a la realidad*, compila investigaciones periodísticas que abordan un tema curioso: los avances realizados en la cosmonáutica.<sup>99</sup> Por tanto, examina una cuestión de interés público, muy valorada en los años 80 y grata para el sistema revolucionario. No en vano el gobierno marxista se alía con Rusia, uno de los gigantes que fomentan la carrera espacial.

Ahora bien, el libro manifiesta rasgos heterodoxos que sugieren la presencia de inclinaciones artísticas. Contiene 14 capítulos ordenados en un sentido inverso al que, por su temática, resultaría natural. Además, la lectura no tiene por qué ceñirse a una secuencia prefijada. Estos juegos implican un guiño a *Rayuela*, mostrando la devoción que siente Gutiérrez por Julio Cortázar.

Esta admiración desempeña un papel crucial en la siguiente obra que publica, *Polizón a bordo*. Afincado ya en la órbita literaria, el volumen consta de siete cuentos breves y su edición corresponde al Ministerio de Cultura.<sup>100</sup> Este último dato se justifica porque forma parte de una colección basada en objetivos institucionales. Según informa la página web del autor, esta serie “rinde homenaje a Onelio Jorge Cardoso, el cuentero mayor de Cuba”, reuniendo “cuentos de los mejores escritores cubanos, consagrados y noveles (...)”.<sup>101</sup> Así pues, continúa produciéndose una inmersión en los terrenos y cánones oficiales. Por ello, todavía no reconocemos al Gutiérrez que gesta el “Ciclo...”: los textos responden al esquema neofantástico, mostrando una gran influencia del universo cortazariano.

Prueba de este hecho es un relato que, no por casualidad, se titula “El otro Julio”. Veamos los fragmentos iniciales de esta narración:

---

<sup>99</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Vivir en el espacio. Del sueño a la realidad*, La Habana, Editorial Científico-Técnica, 1989.

<sup>100</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Polizón a bordo*, La Habana, Dirección de Información del Ministerio de Cultura, 1990.

<sup>101</sup> “Libros. Prosa. Polizón a bordo”. En *Todo sobre Pedro Juan...*, loc.cit.: [http://www.pedrojuanguierrez.com/Prosa\\_Polizon%20a%20bordo%20CU.htm](http://www.pedrojuanguierrez.com/Prosa_Polizon%20a%20bordo%20CU.htm) (06/12/2012).

Después de algunos tragos en el bar con los amigos, Julio supuso que se demoraría un rato más y llamó a su casa, pero no le contestó su esposa, sino él mismo, con voz de sueño. Colgó desconcertado. Él estaba acostado, durmiendo junto a su esposa, y él estaba bebiendo con los amigos en el bar. No podía ser. Era imposible. Volvió a llamar y de nuevo se contestó a sí mismo.

-Dígame.

-¿Es Julio?

-Sí. Dígame.

-¿Qué hace usted ahí? Julio soy yo y usted está en mi cama.

El otro se quedó paralizado. Un hombre con su misma voz lo llamaba a su casa y le decía que no era él sino el otro. Lo peor no era el timbre y el tono de la voz, sino el presentimiento exacto de que era verdad. Aterrados, ambos colgaron y se quedaron sin saber qué hacer. Julio en el bar y Julio en la cama.<sup>102</sup>

Aquí tenemos la reescritura fiel de un tópico que suele investigar el creador porteño: la escisión física del yo. Asimismo *Polizón a bordo* exhibe una cierta huella del mundo kafkiano, referencia obligada para lo neofantástico. Finalmente, y aunque Gutiérrez no haya efectuado observaciones al respecto, cabría detectar un influjo del cubano Virgilio Piñera, pues los conceptos de crueldad, abyección y primitivismo desempeñan un papel crucial en la obra. Este aspecto adquiere una gran importancia, ya que genera vínculos entre las propuestas iniciales del narrador centrohabanero y su registro literario definitivo. Por esta razón, y según veremos luego, los nexos con el autor de *Cuentos fríos* incluyen matices que no sólo remiten al plano de la fantasía.

La estética que venimos describiendo marca el tercer libro cuya redacción tiene lugar en los años 80: *Melancolía de los leones*. Los cuentos que forman esta obra siguen reflejando la presencia de Kafka y Cortázar. Así, refieren sucesos peculiares o imposibles con un lenguaje muy elaborado que, a veces, ofrece texturas líricas. Ahora bien, el texto presenta un interés añadido porque suministra datos referentes al estatus de Gutiérrez en los medios literarios cubanos. Esto viene dado por la original coyuntura que rodea su publicación.

Entre *Polizón...* y *Melancolía...* se instituye una continuidad que obedece a dos motivos. Desde luego, cabe pensar que se articularon en fechas próximas, pero también ocupan sitios contiguos en la *lista* integrada por los volúmenes del escritor que han difundido sellos nacionales. Aquí percibimos un matiz curioso, dado que la segunda

---

<sup>102</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “El otro Julio”. En *Ibíd*: [http://www.pedrojuanguierrez.com/Prosa\\_Polizón%20a%20bordo\\_El%20otro%20julio.htm](http://www.pedrojuanguierrez.com/Prosa_Polizón%20a%20bordo_El%20otro%20julio.htm) (06/12/2012).

producción mencionada no se publicó hasta el año 2000.<sup>103</sup> Por tanto, surge un *vacío cronológico* que minimiza la presencia de Gutiérrez en su país: durante una década, sus creaciones las divulgarán editores y agentes culturales foráneos. Los aspectos resumidos conllevan implicaciones que debemos analizar.

Ante todo, examinemos las circunstancias que generan el desfase temporal recién indicado. La *victoria personal* que supone gestar opciones estéticas diferentes o singulares suscita una gran ironía: el autor desarrolla fórmulas que, según los valores del socialismo, resultan *inadmisibles*. Por esta razón, su literatura no adquiere una visibilidad oficial en Cuba. Al tiempo, sin embargo, la serie de títulos editados por casas extranjeras le otorga un renombre internacional.

Este logro se hace notar en la U.N.E.A.C., que observa el sinsentido inherente al hecho de que las editoriales cubanas no hayan publicado ningún texto de un autor nacional tan *famoso*. Para solucionar este fallo sin incurrir en transgresiones, le pide un escrito respetuoso con la normativa simbólica que dicta el gobierno. Gutiérrez entrega su libro de cuentos fantásticos, que representa una vertiente artística más o menos *tolerable*. Desde luego, este producto ya no refleja las pautas creativas que mantiene; pero, de algún modo, su edición le confiere una mayor legitimidad. El propio autor evoca los fenómenos apuntados de la siguiente manera:

Yo les dije (a los editores de Unión) “sí, da la casualidad que tengo un librito, que estuve trece años escribiéndolo, antes de la *Trilogía sucia*”. Era una selección que yo mismo había estado haciendo, desechando los cuentos que no me gustaban, depurando hasta dejarlo en unas setentipico (*sic.*) de páginas. Y Marilyn Bobes, como editora de Unión, lo leyó, quedó fascinada y así se publicó *Melancolía de los leones*. (...) Creo que hay que entender a los editores, ponerse en su lugar y por eso pienso que ese no era el momento para sacar en Cuba la *Trilogía sucia*.<sup>104</sup>

Ahora bien, los miramientos señalados no impedirán que haya problemas con la jerarquía castrista. Al respecto, Rafael Grillo aporta informaciones valiosas en su entrevista con Gutiérrez. Este periodista reseñó el tomo de *Melancolía...* que editó la U.N.E.A.C., generando así “la primera opinión sobre Pedro Juan (...) aparecida en medio alguno de la isla”.<sup>105</sup> Esta novedad suscitó una reacción inmediata del sistema:

---

<sup>103</sup> Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, *Melancolía de los leones*, Unión, La Habana, 2000.

<sup>104</sup> Grillo, Rafael, “Cita en la azotea...”, *loc.cit.*

<sup>105</sup> *Ibíd.*

Unos días después “me llamaron a contar”, como decimos los cubanos, y poniéndome cara de horror y misterio, me preguntaron: “¿Sabes quién es ese Pedro Juan del que tú escribiste?”... (...) Por supuesto que antes de rendir cuentas por aquella reseña, primero averigüé sobre ti, no podía quedar como un ingenuo, eso tú sabes que es pecado capital en un periodista... Y bastó que yo soltara el *speech* de lo que sabía de Pedro Juan para que mi interrogador me dejara en paz. En definitiva, mi reseña “no tenía problemas” y era sobre un libro publicado en una editorial “de las nuestras”...<sup>106</sup>

Estas ideas hacen posible formular algunas conclusiones. En primer lugar, vemos que la neofantasia ejerce una tarea relacionada con el funcionamiento del panorama intelectual cubano. Según ya indicamos, el aparato socialista vigila los medios culturales, aduciendo que constituyen una pieza vertebral del engranaje revolucionario. Por ello, los creadores tienen que adoptar estrategias de autocensura y disimulo. En lo que respecta a Gutiérrez, la escritura fantástica parece asociarse con estas prácticas. Así, ofrece un *salvoconducto* que permite figurar en la vida literaria nacional. Este remedio lo auspician rasgos característicos del género, que suele utilizar formas expresivas oblicuas: sus metáforas y alegorías resultan idóneas para no enfurecer a un gobierno que castiga los denuestos literales.

Los hechos indicados producen un claro ejercicio de ocultación. El autor sigue ya una línea estética nueva, que se verá *encubierta* por la difusión de *Melancolía*... Nace, pues, un *desdoblamiento* en el que se materializan cortapisas extraliterarias. Ahora bien, las dinámicas de alteridad y fragmentación connaturales a este proceso reflejan un tema que le obsesiona en sí mismo. De esta manera, surge un paralelismo entre los factores contextuales y las tendencias privadas. El principio de la otredad no sólo funcionará en los universos *creados* ya que, como escritor real, Gutiérrez asume dos filiaciones.

Sin embargo, la duplicidad no da lugar a que se establezca una distancia radical entre las dos opciones que cultiva el autor. De hecho, aunque jueguen con resortes distintos, estas vías obedecen a una sola intención: captar los perfiles insólitos del mundo circundante. Tal objetivo funda el interés del cubano por Kafka y Cortázar. A este respecto, señala:

Tanto Kafka como Cortázar hacen literatura por literatura por literatura por literatura. Son capaces de coger cualquier tema, ese vaso de agua, por ejemplo, y van creando como un mundo a partir de cualquier cosa, de ese

---

<sup>106</sup> *Ibíd.*

reloj, de una escalera. ¿Te das cuenta? A mí me fascinan por eso, por esa facilidad tan maravillosa de jugar con el lector y de ir haciéndole trucos, haciéndole trampas, y enredándolo todo y complicándolo todo, y de algo aparentemente trivial ir formando un mundo. Eso lo hacen Kafka y Cortázar y para mí son fascinantes.<sup>107</sup>

En toda su producción, Gutiérrez intenta reivindicar la naturaleza excepcional de lo *menor* y *cotidiano*. Con el tiempo, sin embargo, los recursos que utiliza para llevar a cabo este propósito alteran su fisonomía, instaurando un modelo literario nuevo. Este formato artístico cuaja hacia 1994 y se basa en directrices que ya hemos analizado. En los niveles formales, conlleva la instauración de una prosa que busca parecer fluida, sin recurrir a ornamentos y estructuras difíciles. En cuanto a sus temas, plantea un abordaje creíble de *situaciones límite* que trastornan los cánones morales y originan respuestas instintivas. Sobre la configuración de los rasgos apuntados influyen tres circunstancias. Ante todo, la crisis económica de los años 90 representa un estímulo fundamental. Además, este hecho se alinea con varios problemas íntimos que trastocan la existencia del autor. Según él mismo indica:

(...) Entre el 94 y el 97 (...) yo estoy saliendo de un divorcio muy traumático en que tuve que separarme de mis dos hijos, con el país y todo un proyecto político en crisis. Un proyecto político en que yo había creído, que yo había estado defendiendo, entró en crisis y empezó a convertirse en sal y agua. Mi vida estaba hecha un desastre, económica y moralmente un desastre total. Me había quedado encerrado en un elevador y por poco pierdo esta mano. Terminé claustrofóbico y después no podía ni meterme en una guagua porque me faltaba el aire y me desesperaba. Había perdido a mi padre. Se había suicidado mi mejor amigo. Fui a España tratando de buscar un poco de vida mejor y no pude. Tuve que regresar para acá a los dos meses con el rabo entre las patas. En fin, que todo vino junto en tres o cuatro años (...).<sup>108</sup>

Una tercera dinámica impulsa el nacimiento del nuevo estilo. Este viraje literario traduce obsesiones y apegos constantes desde 1987, fecha en que Gutiérrez se mudó a Centro Habana. Las realidades y figuras que aloja este barrio le causan un fuerte impacto, presentándose como materiales narrativos idóneos. A este respecto, él mismo señala:

---

<sup>107</sup> Clark, Stephen J., “El Rey de Centro Habana...”, *loc.cit.*

<sup>108</sup> *Ibíd.*



Yo hace 20 años que vivo (...) en Centro Habana y, de algún modo, eso ha influido de manera decisiva en lo que yo escribo. (...) La base de la literatura es el asombro (...). De las cosas (...) monótonas, normalmente uno no escribe. Uno escribe de lo raro, de lo extraño (...); y eso es lo que me ha pasado con este barrio. Centro Habana a mí me asombra todos los días. Vine para acá con 37 años y a los 44 empecé a escribir *Trilogía sucia de la Habana*; es decir, cuando llevé cinco o seis años viviendo aquí, pues (...) me impregnó el ambiente del barrio.<sup>109</sup>

Según vemos, existe un imperativo de origen *topográfico*. En sus relatos neofantásticos el cubano imaginó situaciones atípicas y extraordinarias; pero, ahora, descubre un lugar cuyas rupturas de lo aceptado y común se manifiestan empíricamente. Por ello, forja una escritura realista que muestra la peculiar lógica instituida en Centro Habana, ofreciendo imágenes verosímiles de circunstancias *asombrosas*. Los fenómenos apuntados unen las dos tendencias artísticas –fantasía y realismo– que cultiva el autor. Ahora bien, esta ligazón comporta un salto del plano ficticio al mundo tangible, que se revelará insólito y extraño. Este proceso guarda relación con el momento que atraviesa Cuba.

La maquinaria socialista instituyó una racionalidad que categorizaba lo fiable y legítimo. El colapso de los 90 fulmina esta regulación y abre grietas que tornan visibles las realidades diferentes o excéntricas. Este cambio se ve acentuado por la miseria, que genera situaciones *raras* y heterodoxas. Gutiérrez quiere registrar los aspectos comentados, que destruyen las jerarquías morales y epistémicas. Le atraen, pues, los criterios y modelos existenciales que afloran con la quiebra del pensamiento instaurado. Por tanto, asume una fórmula literaria que ya conocemos: el realismo *ahondado e integrador*.

Las cuestiones resumidas inspiran los cinco textos que Anagrama publica entre 1998 y 2003: *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de la Habana* (1999), *Animal Tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002) y *Carne de perro* (2003). Estos libros, que integran el “Ciclo...”, se apoyan en dos recursos fundamentales. En primer lugar ofrecen valores testimoniales, ya que describen las consecuencias inherentes al fracaso del plan revolucionario. A su vez, el reflejo de la tesitura histórica se concreta en miradas íntimas y particulares. De esta manera, el registro confesional adquiere una gran importancia.

---

<sup>109</sup> “Entrevista a Pedro Juan..., *loc.cit.*”

En buena medida, este aspecto lo materializa Pedro Juan, que aparece ya como una figura básica. El personaje se *desnuda* ante los lectores para mostrar la forma en que vive dos crisis: una general, que padece toda Cuba, y otra interior, concerniente a sus dramas personales. Gracias a esto, se transforma en un catalizador de sensaciones y hechos globales. Cabe afirmar, entonces, que sus andanzas individuales originan proyecciones de la tragedia nacional. En resumen, Gutiérrez nos presenta un mundo *catastrófico* que favorece las nociones de ruina y hundimiento. Para ello, se basa en historias *menores*, que hacen ver cómo repercute sobre la rutina diaria el fracaso de una gran estructura política.

Mediante estos recursos, el “Ciclo...” describe unos problemas socioculturales determinados, pero también admite una interpretación más amplia, relacionada con rasgos propios del momento en que se difunde. Su publicación tiene lugar en los últimos años del milenio, dato que resulta decisivo. A menudo, los periodos finiseculares generan reacciones de incertidumbre y nihilismo. La impresión de acabamiento supera el rango temporal adoptando un matiz simbólico: los individuos creen alcanzar una *frontera* que señala el agotamiento de sus recursos epistemológicos. Esta situación justificaría el aplauso internacional que recibe la literatura del cubano.

Sus obras triunfan porque reúnen dos vetas muy originales. En primer lugar trazan *radiografías* de Cuba que rompen con visiones ya tópicas e inflexibles: el retrato negativo que mantienen los exiliados y las lecturas idílicas que llegan del interior. Asimismo crean tramas y personajes que, aún localizados en medios particulares, reflejan inquietudes universales. En tal sentido, no sólo fascina su elección de cuadros apocalípticos; también se aprecia el rango conferido a los instintos, cuya relevancia suele aumentar en las fases de crisis metafísica.

El “Ciclo...” suscita un cambio más, que redefine la posición de Gutiérrez como autor. Según ya hemos apuntado, el título que inaugura esta colección le permite iniciar una trayectoria editorial fuera de Cuba. Este hecho se relaciona con varios incidentes azarosos que procuraremos esclarecer. En principio, el cubano intentó que algún sello nacional divulgara sus escritos. Desde luego, no ignoraba los peligros inherentes a este esfuerzo: la reacción del gobierno frente a un trabajo sin duda heterodoxo podía generar consecuencias funestas.

Sin embargo, cedió a un impulso que nos aclara él mismo: “Yo tengo la vocación del periodista. Yo no puedo resistir escribir algo y no publicarlo. Tener que escribir y

luego decir «Esto no sirve» y echarlo a un lado, eso me molesta muchísimo”.<sup>110</sup> Movido por esta sensación, entregó los cuentos que más tarde conformarían *Trilogía...* a unas redactoras de la Editorial Oriente; pero, como es de suponer, nunca obtuvo respuesta. Intuyendo que había despertado sospechas, le pidió a un colega de *Bohemia* que rescatase los manuscritos.<sup>111</sup> Este *órdago* fallido redujo mucho la esperanza de imprimir sus textos. No obstante, poco después se vio en una coyuntura que originaría hechos fundamentales. El autor refiere este suceso de la siguiente manera:

Un día estoy cubriendo el Premio Casa de las Américas y había una francesa, Annie Morvan, editora de Seuil, llevándose libros de escritores cubanos en disquete y yo fui el único que entregó en papel. Le dije “perdóname, yo sé que esto pesa”, pero ella cargó con los manuscritos de los tres libros. Allá en París, ella debió darse cuenta de que en Seuil no cabrían y los envió a una agente literaria en Madrid, esta se los pasó a Anagrama... Y así se encaminaron, de una manera completamente azarosa. Hasta que recibo una llamada telefónica de Herralde, dueño de Anagrama, me dice que va a contratar los tres libros, que solo necesitaba la firma mía, pero quería publicarlos en un solo volumen y necesitaba un título. Me cogió de sorpresa, le respondí “no sé, tengo que pensarlo, eso es una especie de trilogía sucia de La Habana”, y él me dice “bien, eso mismo” y me cuelga. Y yo me dije “ay mi madre, qué título”.<sup>112</sup>

Como puede observarse, la casualidad marcó el ingreso del autor en los medios literarios internacionales.<sup>113</sup> Asimismo, Gutiérrez no ejerció casi ninguna influencia sobre la manera en que sus textos llegaron al público.<sup>114</sup> Este fenómeno condiciona los procesos de recepción. La editorial crea una *imagen* para su nueva *figura* invocando los términos de rebeldía, sensualidad y exotismo. Posteriormente, el cubano trató de matizar los rasgos que se le atribuyeron, pero estos dieron lugar a *claves de lectura* que, todavía hoy, mantienen una gran vigencia. Luego retomaremos estas ideas, que justifican algunos de los criterios utilizados para enjuiciar su obra. No obstante, por ahora conviene subrayar una realidad innegable: la suerte que corrió *Trilogía...*

---

<sup>110</sup> Clark, Stephen J., “El Rey de Centro Habana...”, *loc.cit.*

<sup>111</sup> Grillo, Rafael, “Cita en la azotea...”, *loc.cit.*

<sup>112</sup> *Ibíd.*

<sup>113</sup> Aquí debemos efectuar una precisión. En rigor, Anagrama no fue el primer sello europeo que difundió un texto del cubano. Sólo unos meses antes de que apareciera su *Trilogía...*, el sello italiano Edizioni E/O había publicado “Nada que hacer”, la segunda colección de cuentos que formaría el volumen nombrado (Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, *Senza un cazzo da fare*, Roma, Edizioni E/O, 1998). Sin embargo, y tal como señala Jorge Herralde, “fue el estrépito español el que alertó a los editores extranjeros”, originando un verdadero interés por Gutiérrez. [Herralde, Jorge, “Pedro Juan en el ring”. En [http://www.pedrojuanguierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Jorge-Herralde.htm](http://www.pedrojuanguierrez.com/Ensayos_ensayos_Jorge-Herralde.htm) (15/01/2013)].

<sup>114</sup> De hecho, ni siquiera había pensado reunir los manuscritos en un solo volumen.

modificó el rango del escritor, garantizándole una visibilidad rotunda. En tal sentido, la intervención de Anagrama resultó muy valiosa. No en vano, esta editorial terminó publicando la mayor parte de sus libros.

En síntesis: el “Ciclo...” representa un hito fundacional, que instituye pautas literarias definitivas. Por ello, genera principios necesarios para juzgar las restantes creaciones de Gutiérrez, que traman fuertes vínculos con sus directrices. Este diálogo rige los demás títulos que, por ahora, completan la trayectoria bibliográfica del autor. A continuación, se realizará un estudio general de estas obras. Esta vez sustituiremos el ordenamiento cronológico por un criterio relativo a los temas, que hace factible ubicarlas en dos líneas diferentes.

Primero se revisarán *El nido de la serpiente: memorias del hijo del heladero* y *Pobre diablo*, novelas que giran en torno a Pedro Juan. Estos libros narran en planos biográficos distintos –juventud y ancianidad– la historia del personaje, describiendo episodios que no se relatan en el “Ciclo...”. *El nido...* habla de su infancia y adolescencia, transcurridas en Matanzas durante los años 60. De nuevo, Gutiérrez ambienta las peripecias íntimas en un contexto nacional significativo. Así, la niñez del protagonista se circunscribe a un momento decisivo, también inaugural o genésico: el nacimiento de la Cuba socialista. Para unir estos dos hechos, el cubano realza su común implicación en la forja de mitos y herencias ideológicas.

Ante todo, muestra cómo Pedro Juan enfrenta situaciones que originan sus rasgos de carácter. Estos adquieren forma mediante procesos que gestan expresiones conflictivas de los binomios *racionalidad-instinto*, *eros-tánatos* y *canon-diferencia*. El muchacho interioriza un afán por conocer que transforma las nociones de brío y ardor en sus referencias ontológicas. Este objetivo instaura un ansia por vivir frenéticamente que lo impele a renegar de las normas y convenciones. Asimismo, va forjándose una identidad múltiple, en la que se combinan numerosas filiaciones. Estas *caras* definen sus relaciones ambiguas con términos opuestos: *centro-periferia*, *integración-marginalidad* y *placer-dolor*. Estas categorías inspiran fascinación y rechazo, fomentando el surgimiento de *alter egos*.

Los hechos resumidos favorecen que la narración desarrolle una textura psicoanalítica. El autor recorre la infancia de Pedro Juan para justificar los impulsos que distinguen a su yo maduro. Este diseño también organiza el análisis de los cambios generales que promueve la revolución. El giro histórico se refleja a través de la mirada de un niño que asimila nuevas ideas, creencias y esperanzas. De este modo, se hace

patente el rol formativo e iniciático que asumen los valores castristas. Tal fenómeno legitima las frustraciones que luego harán del personaje una figura cínica y nihilista.

Finalmente, conviene notar que la obra refuerza tendencias escriturales ya presentes en el “Ciclo...” El autor consagra los esquemas híbridos ofreciendo una síntesis de novela, ensayo y recreación autobiográfica. Esta fórmula continúa en *Pobre diablo*, texto que aborda una polémica surgida entre las voces ficcionales del escritor, Pedro Juan y John Snake.

Este duelo refleja una crisis motivada por el acercamiento de la vejez. Ante esta situación, el protagonista del “Ciclo...” quiere lograr una serenidad espiritual que acabe con su libertinaje. Pero Snake obstaculiza este anhelo subrayando de manera continua las pulsiones instintivas. Tal actitud se justifica porque constituye una suerte de *niño eterno*. Recuerda, entonces, la etapa biográfica en la que mejor se fusionan los rasgos diabólicos y angelicales. Por esta razón, salvaguarda el imperativo de ver y llegar más lejos adoptado en la niñez; de ahí que sus exigencias no puedan ignorarse. En tal sentido, el mismo personaje indica: “Soy un explorador, un pobre diablo insatisfecho, insaciable, que busca desesperadamente aunque nunca he sabido exactamente qué busco. Parece que es sólo un instinto natural y salvaje”.<sup>115</sup> Los juegos dialécticos explicado rigen la trayectoria personal y literaria del cubano. Sin embargo, en *Pobre diablo* observamos un aspecto novedoso. Contemplando la interminable agonía de su madre, enferma de cáncer, Pedro Juan toma conciencia de la muerte, hecho que pondrá fin a todas sus aspiraciones hipervitales y metafísicas.

La serie de textos en prosa que estudiamos aquí incluye tres títulos más. En cierta manera, estas obras rompen las directrices que ligan el “Ciclo...” con los libros recién analizados. Atestiguan, entonces, el ingenio polifacético del cubano, mostrando su habilidad para utilizar diferentes registros. Por esta razón, hemos querido situarlas en un lugar aparte. Sin embargo, los cambios no traducen el abandono de un programa literario general. De hecho, se mantienen temas y reglas estilísticas fundamentales.

Comenzaremos por revisar *Nuestro GG en La Habana*, novela excepcional que, aparentemente, fractura el carácter unitario del *Universo Gutiérrez*.<sup>116</sup> Según hemos visto, el “Ciclo...” fragua dos constantes vertebrales: contextualización en ambientes nacionales ya socialistas y regencia casi uniforme de la óptica narrativa que maneja

---

<sup>115</sup> “Prosa. Pobre Diablo”. En *Todo sobre Pedro Juan...*, loc.cit: [http://www.pedrojuanguierrez.com/Prosa\\_Pobre%20diablo%20ES.htm](http://www.pedrojuanguierrez.com/Prosa_Pobre%20diablo%20ES.htm) (21/12/2012).

<sup>116</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Nuestro GG en La Habana*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Pedro Juan. En términos globales, *El nido...* y *Pobre diablo* mantienen los parámetros anotados. Frente a ello, la producción que comentamos ahora instaure novedades muy perceptibles. Así, localiza su historia en los años prerrevolucionarios y tiene como protagonista al escritor inglés Graham Greene. Fundamentalmente, las *transgresiones* expuestas obedecen al hecho de que constituye una *obra realizada por encargo*. El propio autor se refiere a esta situación:

Ese libro nació de una petición de un editor brasileño, que tenía una colección llamada “Literatura o Muerte”, pagaban bien y me dijo que ya Padura había escrito para ahí una novela sobre Hemingway (...). Bueno, las condiciones eran que tratase de un escritor conocido, fuera policial y de alrededor de 100 páginas. (...) Al principio pensé hacerla con Lezama, pero me dije que no, Pedro Juan, no te busques más problemas de los que tienes. Me acordé entonces de Graham Greene, un autor que me llama la atención por su manera pragmática de escribir. Me puse a releer sus libros, estudiar su vida, consultar las entrevistas que le hicieron. Ya cuando me topo con *El americano impasible*, escrita por él en 1955, me dije que esa fecha podía ser el punto de partida.<sup>117</sup>

El texto incursiona en la ficción policiaca, género que utiliza recursos bastante acotados. Por ello, asume facetas que implican una *desviación* con respecto al rumbo esencial del autor. Ahora bien, este redefine la modalidad impuesta utilizando ingredientes que proyectan sus convicciones artísticas. El gesto mencionado se hace factible porque juega con la figura de Greene, cuya escritura ofrece una guía intertextual decisiva. En tal sentido, resultan cruciales las razones que lo impelen a decantarse por este novelista. A nuestro juicio, Gutiérrez descubre una importante similitud entre su concepción del oficio literario y la que mantuvo el narrador británico. La naturaleza de tal vínculo se consigna en los párrafos citados: ambos creadores reivindican un *estilo pragmático*, idea que merece un pequeño análisis.

La trayectoria bibliográfica de Greene ostenta un matiz singular, ya que integra dos vertientes complementarias. Por un lado crea novelas *entretendidas*, que refieren intrigas o misterios de manera sencilla. Al tiempo forja obras *artísticas*, persiguiendo cuotas de nivel técnico que le garanticen un *nombre* en los medios autorizados. Pero, con el tiempo, observa que la *calidad estética* no se basa en fundamentos unilaterales.

---

<sup>117</sup> Grillo, Rafael, “Cita en la azotea...”, *loc.cit.* Contra lo planeado, la primera edición del texto no se publica en Brasil. Su autor explica este cambio de la siguiente forma: “(El editor brasileño) tenía miedo de un conflicto con los herederos de Graham Greene. Pero yo consideraba que mi libro no tenía nada ofensivo, no acepté sus sugerencias y él me lo devolvió. Luego se lo pasé a Herralde, que me lo contrató enseguida y el libro salió y se ha vendido muy bien...” (*Ibid.*).

Dicho en otras palabras: advierte que los mecanismos expresivos directos y funcionales pueden manifestar un valor literario.

Sin duda, cabría relacionar estas nociones con los principios que defiende Gutiérrez. El cubano diseña una propuesta que huye conscientemente de los alardes formales. A este respecto, comenta: “A mí lo que sí me influye definitivamente es la ambición de confundir al lector de manera que no parezca literatura lo que estoy haciendo. [...] En general a mí me molesta mucho la utilización excesiva del lenguaje por parte de los escritores”.<sup>118</sup> El autor sostiene que las perífrasis, retruécanos y ornamentos no siempre originan un mayor *voltaje* artístico. Es más, piensa que “dar muchas vueltas” para decir algo “se lleva la literatura”.<sup>119</sup> Así pues, nos *confunde* porque redirige la intención estética. Parece sacrificar este aspecto en aras del tono *natural* y legible, pero una lectura cuidadosa revela los esfuerzos que lleva a cabo para generar enunciados llanos y asequibles.

Los hechos reseñados justifican que Gutiérrez decida trabajar con Greene: transformarlo en personaje establece la base idónea para adoptar un estilo ágil y sobrio. De esta manera, la ficción creada en torno a su persona adquiere una gran coherencia interna. El cubano escribe acerca del inglés utilizando las mismas pautas que lo distinguieron como literato. Además, tal ejercicio no implica obviar su propia apuesta creativa, que tiene un fuerte parecido con la del novelista anglosajón.

Pero la elección del británico responde a otros motivos igualmente destacados. En relación a este punto, debemos efectuar algunas observaciones. Greene viajó en diferentes ocasiones a Latinoamérica, conociendo espacios y realidades que luego aprovecharía en su literatura. Durante los años 50 visita Cuba, experiencia que genera un libro titulado *Nuestro hombre en La Habana*.<sup>120</sup> Con anterioridad, había diseñado un argumento para esta novela que se localizaba en Tallín, Estonia. Sin embargo, decide que la urbe cubana aportará un contexto más idóneo. Esta resolución la justifican los temas que persigue analizar.

En primer término quiere construir una obra humorística, exponiendo situaciones disparatadas que rocen lo absurdo. Asimismo, le interesa estudiar los roles y decisiones heterodoxas que adopta el ser humano en las fases históricas convulsas. Considerando

---

<sup>118</sup> Carrillo, Francisco, “Pedro Juan abandona Centro Habana. Últimas noticias sobre P.J. Gutiérrez”. En *Quimera*, nº 276, Barcelona, Montesinos Editor, noviembre de 2006, p.55.

<sup>119</sup> *Ibíd.*

<sup>120</sup> *Cfr.* Greene, Graham, *Nuestro hombre en La Habana*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

este planteamiento, se inclina por ambientar su obra en la ciudad caribeña: bajo una dictadura y signada por el imperialismo norteamericano, esta ofrece tintes carnavalescos, albergando territorios donde cualquier transgresión moral parece viable.

Las cuestiones resumidas originan el material básico del que parte Gutiérrez. Así, crean un fundamento para su narración que, combinando sucesos reales y ficticios, describe las peripecias habaneras del inglés. Por tanto, el cubano logra mantener las *coordenadas espaciales* que mejor domina. No obstante, hay novedades en cuanto al marco temporal, ya que los hechos relatados tienen lugar durante julio de 1955. Este dato posee una fuerte inscripción simbólica, reveladora del clima nacional que actuará como encuadre.

En la fecha mencionada, el día 26 para ser exactos, comienza el proceso revolucionario que pondrá fin al gobierno de Batista. Gutiérrez, entonces, recurre al tipo de coyuntura que más le fascina: un momento que define giros impactantes, subvirtiendo las reglas existenciales y sociopolíticas. Ahora bien, el autor no sitúa los indicadores globales del fenómeno en un terreno principal. En su reseña del libro, Juan Antonio Masoliver Ródenas destaca este rasgo:

(Los) datos (históricos) están escamoteados en la novela. Batista aparece una sola vez, tal vez para recordarnos su ausencia fantasmagórica, y ni siquiera en persona sino a través de un documento: la carta que le dirige el director de la CIA, Allen Dulles, el 15 de julio de 1955, para felicitarle por la creación por el Gobierno cubano del Buró de Represión de Actividades Comunistas, que representa “un gran paso adelante en la causa de la Libertad”. Lo que Pedro Juan Gutiérrez recrea es la Guerra Fría y recrea asimismo una Habana que bajo su apariencia de perenne carnaval esconde la corrupción, la sórdida miseria y la violencia. La fuerza de la novela está, precisamente, en el verdadero y silencioso significado de la vitalidad y del hedonismo y también en el torturado mundo interior del protagonista. (...) Frente a este mundo atormentado, está el testigo implacable de la verdadera realidad cubana, de esta muerte que no se escucha porque utilizan pistolas con silenciador o silencian con una mordaza a los enemigos que arrojan a los tiburones. (...) La celebración (...) aquí oculta y revela.<sup>121</sup>

*Nuestro GG...* investiga las dimensiones periféricas y subterráneas del mapa nacional, situando a Greene en rincones abyectos. Por tanto, refleja transversalmente los

---

<sup>121</sup> Masoliver Ródenas, Juan Antonio, “Violencia con silenciador”. En *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de septiembre de 2004. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario\\_ES\\_La%20Vanguardia%20\(Nuestro%20GG\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_La%20Vanguardia%20(Nuestro%20GG).htm) (18/12/2012).



matices absurdos e irracionales que signan el ocaso de Batista, utilizando personajes anónimos y lugares no institucionales. Estas entidades asumen rasgos demenciales y grotescos, mostrando una plena servidumbre a los instintos. Estos caracteres proyectan el quiebre general de los principios morales e ideológicos que sufre Cuba. Una vez más, en definitiva, Gutiérrez emplea visiones y recursos inherentes a su estilo.

Asimismo, los hábitos escriturales del cubano rigen la manera en que construye al protagonista. Ante todo halla un filón en la naturaleza dual, como novelista y espía, que ostentó Greene. A este respecto, observamos dinámicas interesantes. El inglés trabajó en los Servicios Secretos de su nación, referencia idónea para diseñar una intriga policiaca. Sin embargo, Gutiérrez confiere un mayor relieve a su faceta de autor, pues vemos al británico depurando su obra *El americano impasible*, lo que permite introducir abundantes reflexiones metaliterarias. Este punto, además, sostiene las restantes líneas argumentales.

En primer término justifica las instantáneas del *submundo* habanero, espacio que otorga un refugio al personaje. Al igual que Pedro Juan, este *visita* los marcos brutales e hipersexualizados para reducir la tensión que le produce el trabajo artístico. También la historia característica del género policiaco remite al oficio literario. Así, el argumento refiere cómo varias organizaciones –el FBI, la KGB y un grupo judío que persigue nazis– luchan por dirigir o frenar la escritura de Greene.

Finalmente, *Nuestro GG...* presenta un rasgo más que acentúa sus nexos con la estética propia de Gutiérrez: los ejercicios metaficcionales. Estos adquieren una gran fuerza por la injerencia de múltiples dinámicas que confunden los planos reales e imaginarios. Ante todo se utiliza como referencia *Nuestro hombre en La Habana*, obra que, de por sí, posee un matiz singular. Greene intenta parodiar aquí su condición de agente secreto, neutralizando el misterio que lo circunda. Para ello, narra el caso de un individuo mediocre y anodino que simula desempeñarse como espía. Replanteando el antagonismo *verdad-mentira*, esta figura caricaturesca otorga un sentido risible a los términos de ocultación y enmascaramiento.

Gutiérrez complica este mecanismo al reinventar el sistema de autoficción señalado. El *alter ego* burlesco desaparece y Greene mismo se transforma en personaje de una obra que analiza sus numerosas filiaciones identitarias. Por medio de este recurso, el cubano subraya las facetas *novelescas* del británico y, además, introduce un tema que le fascina: las manifestaciones plurales del yo. Los aspectos reseñados justifican la elección de un título que nombra indirectamente al escritor ficcionalizado.

El paratexto utiliza siglas, índices herméticos que remiten al mundo del espionaje. Pero este procedimiento también indica que no hallaremos en *Nuestro GG...* al novelista de fama; el autor quiere reflejar *otras* versiones de Graham Greene. Esta idea se ve fortalecida por los hechos que abren la narración. Masoliver Ródenas interpreta y resume estos sucesos de la siguiente manera:

(...) Llega a La Habana, procedente de Chicago, George Greene, y con su llegada se inicia el malentendido que marca el desarrollo de la novela. El recepcionista le confunde con Graham Greene, del que ha leído todos sus libros, y le pide que le firme el que está leyendo, *The shipwrecked*. Greene se dirige al Shangai, un teatro en el barrio chino, donde se anuncia (...) el espectáculo de la noche, a cargo del gran Supermán, poseedor de un miembro gigantesco. Greene, deseoso de estar en sus brazos, se dirige al camerino. Y allí descubrirán, aterrados, el cadáver de Thomas Gerhardt, un nazi alemán residente en Cuba. Al día siguiente aparece en la prensa en grandes titulares: “Famoso escritor británico encarcelado en La Habana”. Y es así como el escritor inglés, sospechoso de asesinato, entra en acción y es víctima de la acción (...).<sup>122</sup>

El juego con las personalidades resulta habitual en los textos policíacos. Incluso cabría pensar que Gutiérrez efectúa un guiño a *El tercer hombre*, novela del propio Greene. Ahora bien, quizá el motivo realice una segunda función, preluando las capas ficcionales que irán surgiendo. De esta manera, se formula una premisa que regirá todo el libro: el protagonista es uno y muchos. Además, la treta del *falso personaje* sugiere ya un fuerte anhelo por instaurar visiones heterodoxas y desmitificadoras.

Las cuestiones abordadas permiten concluir que, aún mostrándose original, *Nuestro GG...* mantiene los valores del *Universo Gutiérrez*. El cubano se apropia del género negro, rediseñándolo mediante varias operaciones: intertextualidad, estrategias metaficcionales, ambientación histórica precisa y relevancia de lo subalterno. Estas directrices vinculan su obra con el neopolicial, formato que ostenta una vigencia notoria en Hispanoamérica.

El trabajo en prosa del escritor incluye, asimismo, una obra ya citada antes: *Corazón mestizo*. Según indica el autor, este libro relata “un viaje (...) por dentro de Cuba y, al tiempo, por el interior de mi gente y de mí mismo”.<sup>123</sup> El texto revela una filiación peculiar, que no se adivina a simple vista. En su página web, Gutiérrez lo

---

<sup>122</sup> *Ibíd.* Gutiérrez ya introduce a Supermán, una estrella real del Cabaret Shangai, en *Trilogía...* Este individuo constituye un paradigma de La Habana prerrevolucionaria, insólita y grotesca. Luego analizaremos su historia con más detalle.

<sup>123</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Corazón...*, *op.cit.*, p.7.

circunscribe al territorio de la *no ficción*; pero, a nuestro juicio, constituye un producto híbrido que mezcla ingredientes variados.<sup>124</sup> Por un lado, describe situaciones y figuras que hacen presente la imaginaria literaria del cubano. Ahora bien, esta vertiente dialoga con elementos que rompen la textura ficticia, incursionando en planos y asuntos reales. Encontramos apuntes históricos, digresiones autobiográficas y paráfrasis de notables creadores o ensayistas. También se ofrecen datos relativos al paisaje, el clima y la tesitura socioeconómica. Finalmente, aparecen tonos y recursos evocadores de la noticia o el artículo periodísticos.

Los aspectos nombrados buscan satisfacer un designio que rige la producción entera de Gutiérrez: fijar los rasgos y adscripciones que originan la *esencia* de Cuba. Sin embargo aquí notamos una diferencia, ya que sus indagaciones al respecto cubren amplias zonas geográficas. Así, Pedro Juan narra las peripecias en las que se ve envuelto mientras recorre numerosos lugares de su país. En consecuencia, Gutiérrez forja un *libro de viajes*, hecho que transmite informaciones básicas. El modelo seleccionado permite enlazar diversos registros, lo que suscita una adecuación entre forma y contenido. No en vano, el autor persigue mostrar las referencias sincréticas que maneja un “pueblo mestizo”.<sup>125</sup> Tal objetivo funda el paratexto y la estructura de *Corazón...*

Los aspectos mencionados albergan implicaciones destacables. Ante todo, parece significativo que una obra centrada en investigar las improntas nacionales huya de los moldes literarios al uso. Vemos que Gutiérrez adopta una fórmula *menor* y desestima los géneros canónicos. De este modo, su *gran narración* sobre Cuba se transforma en una crónica fragmentaria y dispersa que no adopta miradas totalizadoras. Este diseño traduce una manera de observar la realidad que ya se concreta en el prólogo:

Lo más importante (...) es dónde concentra uno su atención. Estás en la Capilla Sixtina, por ejemplo, y tienes al menos dos posibilidades: disfrutar y fijar en la memoria cada detalle de las pinturas y la arquitectura. O te fijas con esmero en las personas que pueblan el lugar (...). Las expresiones de esos rostros complementan y amplían el mundo vociferante de Miguel Ángel Buonarroti (...). Yo, supongo que por un vicio que tengo ya inoculado en la sangre, actúo de modo inconsciente como un radar: voy de los frescos en las paredes a los turistas. Observo

---

<sup>124</sup> Cfr. “Libros. Prosa”. En *Todo sobre Pedro Juan...*, *loc.cit.*: [http://www.pedrojuanguierrez.com/Libros\\_Prosa.htm](http://www.pedrojuanguierrez.com/Libros_Prosa.htm) (17/12/2012).

<sup>125</sup> “Entrevista a Pedro Juan...”, *loc.cit.*

cuidadosamente a los personajes míticos (...) y a los turistas hipnotizados que miran al techo y caminan de un lado a otro (...).<sup>126</sup>

Aquí se recoge un postulado que orienta el universo literario del escritor. Para Gutiérrez, el ángulo más *realista* descansa en una síntesis que funde las visiones transversales y abarcadoras. Por este motivo, no enfrenta los avatares históricos valiéndose de criterios generalizadores; sobre todo, quiere analizar cómo influyen tales procesos en la vida de los seres *normales*. Estas ideas organizan su viaje por Cuba que, según él, adquiere un carácter “múltiple y simultáneo”.<sup>127</sup> Estos rasgos merecen una explicación.

La travesía permite visitar el *corazón* del país; es decir, sus provincias centrales. Dichas regiones interesan porque su localización espacial ofrece un matiz simbólico: más herméticas o aisladas, fomentan una incidencia en lo singular y profundo. Con esto, el periplo desarrolla una vertiente metafísica y favorece la búsqueda existencial. En tal sentido, conduce a explorar las raíces de los valores ideológicos y culturales que ostentan una visibilidad clara. Así pues, el interior geográfico descubre los núcleos liminares de las nociones identitarias y ontológicas.

Los principios comentados vertebran el libro que refiere la expedición. Este muestra situaciones plurales, con distintos niveles de importancia y legitimidad, para gestar una *summa* en la que se refleje lo cubano. Examina circunstancias materiales y sociológicas de notoria envergadura, pero también confiere un protagonismo indudable a los detalles. De hecho, prioriza varios elementos *pequeños*: recuerdos, anécdotas curiosas, emociones originadas por un lugar e historias de las personas con quienes interactúa el narrador. Esta relevancia de lo ínfimo transmite las convicciones literarias generales que mantiene Gutiérrez.

El autor piensa que la *sustancia* de cualquier realidad se halla en facetas íntimas y menores, no aprehensibles con una óptica generalizadora. También a este respecto, el prólogo de la obra comunica un mensaje crucial: “Geografía, ideas, historia, cultura, paisajes, hábitos de vida. Un mundo que existe a simple vista y otro que se oculta al que no está preparado para ver y conocer a los que son diferentes. Cuba no es un solo país.

---

<sup>126</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Corazón...*, *op.cit.*, p.9.

<sup>127</sup> *Ibíd.*, p.7.

Son muchos países superpuestos. Uno esconde al otro, en capas que se ocultan y protegen de miradas frívolas y apresuradas”.<sup>128</sup>

La manera en que se canalizan los motivos anotados puede relacionarse con varias tradiciones intelectuales. El libro de viajes ostentó una gran presencia en las corrientes artísticas modernas y vanguardistas. Estas transformaron el género recurriendo al *flâneur*, figura inscrita en la noción de movimiento continuo que saborea lo múltiple y fugaz sin acatar designios materialistas. Gutiérrez parece reivindicar la imagen descrita cuando sentencia: “El viajero (...) es aquel que de algún modo se agencia tiempo y dinero para ser un ocioso. Un haragán. Alguien que no tiene prisas ni compromisos. No ha dejado a nadie esperando. No tiene rumbo ni trayecto definido. Se deja llevar por las circunstancias, con mucha facilidad”.<sup>129</sup> La posmodernidad también replantea el formato gracias al estudio de lo secundario y diferente, rasgo que asume una trascendencia básica en *Corazón...*

Asimismo, la forma escritural que utiliza Gutiérrez posee una considerable vigencia en Hispanoamérica. Este fenómeno se justifica por su naturaleza híbrida, que hace factible representar adscripciones culturales no taxonómicas. Así pues, el autor recupera una herencia firme, que ha ejercido roles muy destacados en los mapas literarios del subcontinente.

Para terminar, quisiéramos establecer un vínculo referido a Cuba. El libro parece dialogar con *De donde son los cantantes*, novela que ya se analizó extensamente. Allí, Sarduy recorre su país generando trazados pluridireccionales, que fusionan las circunscripciones nucleares y periféricas. *Corazón...* maneja un *itinerario* similar, ya que parte de la capital, visita el interior y vuelve a Centro Habana. Con esta *lógica de vaivén*, ambos textos persiguen un mismo objetivo: mostrar que la *cubanidad* se apoya en una síntesis de facetas institucionales y excéntricas.

Finalmente, Gutiérrez ha publicado un libro que lleva por título *Diálogo con mi sombra. Sobre el oficio de escritor*. Como ya sabemos, el autor se ha creado un *alter ego* ficticio, Pedro Juan, que narra y protagoniza varios de sus textos más importantes. Esta circunstancia permite considerarlo un representante claro de la autoficción, tema que luego estudiaremos a fondo. Por ahora, señalemos que en *Diálogo...* la práctica de este recurso literario alcanza una intensidad extraordinaria. La obra recoge una serie de entrevistas que Pedro Juan mantiene con Gutiérrez. El *otro yo* literario dirige estas

---

<sup>128</sup> *Ibíd.*

<sup>129</sup> *Ibíd.*

conversaciones por entero, formulando al escritor toda clase de preguntas acerca de su vida y obra.

Con esto, se cumple de una manera idónea el gran objetivo que persigue la autoficción: poner en duda los criterios que se utilizan habitualmente para diferenciar lo factual de lo inventado. El sujeto entrevistado, Pedro Juan Gutiérrez, es una figura real, hecho que nos instala en los terrenos de la verdad empírica. Cabe pensar, entonces, que este individuo hablará de sus *auténticas* opiniones y experiencias. Sin embargo una criatura ficticia, Pedro Juan, ejerce como entrevistador, lo que nos traslada al mundo imaginario de la literatura. Así pues, se mezclan dos planos entre los que solemos trazar una frontera clara. Esta confusión se intensifica gracias a un par de elementos básicos. Aunque no deberían asumir rangos ontológicos equiparables, autor y personaje se relacionan en igualdad de condiciones. Además, Pedro Juan no aparece como un mero *vehículo* empleado por Gutiérrez para reflejar algunas facetas de sí mismo: el *alter ego* demuestra que posee una identidad autónoma y privativa, diferente a la de su creador.

Por tanto, en *Diálogo...* se genera una situación equívoca que disuelve los límites entre fantasía y realidad. Pese a ello, la obra revela datos muy valiosos acerca de Gutiérrez, que nos sirven para conocerlo mejor. En este sentido vemos que, paradójicamente, su *otro yo* ficticio lo lleva a pronunciarse con una sinceridad increíble sobre las cuestiones más diversas: su biografía, los fenómenos sociopolíticos actuales y el modo en que concibe la literatura.<sup>130</sup>

La trayectoria creativa de Gutiérrez integra un vértice más, fundado en sus actividades como poeta y pintor. Estas ocupaciones mantienen una relación ambivalente con la prosa. En principio se consideran un divertimento, que mitiga la extenuación generada por el oficio de narrador. En tal sentido, el autor juzga sus creaciones plásticas

---

<sup>130</sup> Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, *Diálogo con mi sombra. Sobre el oficio de escritor*, Gran Bretaña, Amazon, 2013. Hasta este momento, Gutiérrez no había publicado más textos nuevos. Sin embargo, el 27 de diciembre de 2014, apareció en la revista *Babelia* un artículo sobre narradores cubanos actuales donde se afirmaba lo siguiente: “(Pedro Juan Gutiérrez) ha terminado una novela titulada *Fabián y el caos* que se desarrolla en Matanzas en los años sesenta y setenta del siglo pasado, con un Pedro Juan adolescente y joven y unos amigos de esa época”. [Castilla, Amelia, “La Cuba que ya cuenta el cambio”. En *Babelia*, 27 de diciembre de 2014. En [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/23/babelia/1419361987\\_114715.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/23/babelia/1419361987_114715.html) (15/01/2015)]. Unos días más tarde, el 7 de enero de 2015, Gutiérrez confirmó este dato en su blog personal: “Mi última novela, *Fabián y el caos*, ahora en proceso editorial, asomé las orejas en 1991 y no me atreví a comenzar a escribirla hasta 2012”. [Cfr. “El vicio de escribir”. En *Blog de Pedro Juan Gutiérrez*: <http://pedrojuangutierrez.blogspot.com.es/> (15/01/2015)]. Finalmente, la novela apareció publicada en Anagrama a principios de septiembre de 2015. Por otra parte, conviene mencionar que en septiembre de 2013 el cubano emprendió un proyecto interesante. Durante un año, editó y vendió sus libros exclusivamente a través de la compañía estadounidense Amazon, dedicada al comercio electrónico. Esta iniciativa le permitió reeditar varios libros, así como ver publicadas sus obras más recientes en formato digital e impreso.

de la siguiente manera: “La literatura, la escritura, me agota mucho (...). Yo me levanto por las mañanas (...) y me pongo a trabajar con seriedad. Y a veces, por la tarde (...) preparo un trago de ron y pongo música y entonces puedo pintar. (...) Y es una forma de jugar, una forma de estar relajado porque (...) se hace sin pensar mucho. (...) La pintura es un juego infantil”.<sup>131</sup> En cuanto a la poesía, dice: “(...) Es algo que para mí no tiene explicación. A veces salgo ahí (la azotea) y mirando al mar me surge un poema, que luego lo voy puliendo... La poesía es la libertad total”.<sup>132</sup>

Según vemos, el cubano instauro un contraste obvio: frente al rigor mental que reclama el arte narrativo, pintura y poesía funcionan como energías lúdicas e instintivas. Esta idea revela una huella innegable de los postulados vanguardistas. Tal hecho se justifica porque las vertientes descritas ahora reflejan el nexo del autor con los *ismos*. Una muestra elocuente al respecto la ofrecen sus poemas visuales, basados en los mecanismos de *collage* y fusión. Estas obras mezclan diferentes códigos para forjar visiones que nacen de un modo “automático”.<sup>133</sup> La influencia del vanguardismo también se hace patente en sus creaciones plásticas. De hecho, Gutiérrez asume un estilo gestado por la neovanguardia, el abstraccionismo matérico.

Pero, aunque sigan normas diferenciadas, los trabajos *alternativos* del escritor interactúan con su prosa. A menudo esta los inspira, de manera que parecen continuaciones o *apéndices*. Ilustran este fenómeno las series pictóricas tituladas “Besos de Gloria” y “Huellas del animal tropical”. A su vez, la poesía muestra un claro influjo de motivos fundamentales para el cubano: sexo, locura, violencia y marginalidad.<sup>134</sup> Observamos, pues, una firme vinculación que alinea los temas poéticos y narrativos. Por ejemplo, Gutiérrez afirma que “*Espléndidos... y Fuego...* casi son bocetos (...) de la *Trilogía...* y fueron escritos en paralelo a ella (...)”.<sup>135</sup> Asimismo, el formato lírico permite incidir en la naturaleza plural del *yo creador*. No en vano, los poemas generan

---

<sup>131</sup> “Entrevista a Pedro Juan..., *loc.cit.*”

<sup>132</sup> Grillo, Rafael, “Cita en la azotea..., *loc.cit.*”

<sup>133</sup> “Entrevista a Pedro Juan..., *loc.cit.* Hasta el momento, los poemas visuales del autor se han reunido en tres colecciones: *La realidad rugiendo* (Pinar del Río, Dirección Provincial de Cultura, 1987), *Poesía* (Pinar del Río, Jesús Bretaña, Carlos Brown y Pedro Juan Gutiérrez, 1988) y *No tengas miedo, Lulú* (Roma, Edizioni Estemporanee, 2006).

<sup>134</sup> Por ahora, Gutiérrez ha compendiado su obra lírica en ocho libros: *Mediciones y sondeos* (1980, inédito), *Espléndidos peces plateados* (Buenos Aires, Nueva Generación, 1996), *Fuego contra los herejes* (Buenos Aires, Faro Editorial & Culturales Hierbabuena, 1998), *Yo y una lujuriosa negra vieja* (Montréal, Lanctôt Éditeur, 2006), *Lulú la perdida y otros poemas de John Snake* (París, La Araña Pelúa-La Mygale à Pigalle, 2008), *Morir en París* (Madrid, Embajada de España en Cuba-Agencia Española de Cooperación Integral para el Desarrollo, 2008), *El último misterio de John Snake* (Gran Bretaña, Amazon, 2012) y *Arrastrando hojas secas hacia la oscuridad* (Gran Bretaña, Amazon, 2012).

<sup>135</sup> Fówler, Víctor y Jorge Molina, “Soy un tipo..., *loc.cit.*”

el instrumento comunicativo que suele manejar John Snake, alter ego *bestial* de Pedro Juan. Por ello, aquí se favorecen las dimensiones grotescas y *sucias* que manifiesta el universo literario del autor.

En resumen: este vistazo al itinerario creativo de Gutiérrez ha perseguido establecer las nociones que consideramos útiles para enjuiciar su literatura. En primer término, se ha procurado mostrar que investiga géneros artísticos muy diferentes; pero también hemos destacado el rigor con que mantiene varias directrices principales, forjadas en un arduo trabajo de profundización y reajuste. A nuestro juicio, las ideas mencionadas permiten refutar los criterios que han instituido visiones ficticias del autor.

Según hemos dicho, la recurrencia de lo instintivo que rige sus libros más exitosos conduce a otorgarle un perfil *rudo, tropical y bárbaro*. Esta imagen particularista no refleja bien la intención básica que lo anima: Gutiérrez siempre intenta examinar dilemas humanos vertebrales, de rango metafísico y sociocultural. En tal sentido, los diferentes registros que asume –neofantasía, realismo, novela policial, libro de viajes...– traducen un interés por abordar cuestiones universales narrando historias concretas. Esta voluntad propicia que su escritura desarrolle un matiz *clásico*. El afán por sintetizar realidades características y mensajes abarcadores también contradice la inscripción rara o excepcional que muchos le asignan. Así, este anhelo da lugar a un manejo de valores muy arraigados en su contexto geográfico y temporal. Por ello, se transforma en una figura representativa de importantes líneas epistemológicas.

Para desarrollar los aspectos mencionados y establecer sus implicaciones, utilizaremos varias referencias. En primer lugar, se considerarán los juicios e impresiones que suscita el “Ciclo...” Dado que confiere a Gutiérrez una visibilidad internacional, esta serie origina criterios valorativos fundamentales. Las pautas que organizan su lectura diseñan una imagen proverbial del narrador, atribuyéndole filiaciones ideológicas y literarias precisas. Por ello, resulta necesario analizar estos fenómenos. La investigación que efectuaremos a este respecto se apoyará en dos fuentes básicas: las reseñas periodísticas y los artículos especializados.

Paralelamente, observaremos la forma en que Gutiérrez interpreta los análisis externos de sus producciones artísticas. Esto hará posible descubrir las opiniones y creencias que mantiene acerca de sí mismo. En relación a este punto, también valoraremos las técnicas que utiliza para construir su *estampa de autor*. De esta manera se harán patentes los rasgos que desea asumir como figura literaria. Por último, sus



argumentos revelarán una tercera información clave: el sitio que ocupa en los campos literarios de América Latina y Occidente.

Sobre cada uno de los temas expuestos, aduciremos visiones propias que perseguirán dos metas generales. Ante todo, se buscará mostrar el diálogo que forja Gutiérrez con dos instancias paralelas: los modelos narrativos de Cuba e Hispanoamérica y las formas literarias occidentales. Asimismo, se procurará evaluar su apuesta intelectual conforme a los principios de categorización que se han establecido en este trabajo.

Al repasar los juicios que inspiraron las obras más exitosas de Gutiérrez percibimos una constante significativa: continuamente, resaltan la *sorpres*a que producen sus textos. Hay, pues, una fuerte reivindicación de las facetas extraordinarias que lo distinguen. Ahora bien, este rasgo emana de un proceso anterior, que intenta fijar sus relaciones con diversas fórmulas estéticas. Debido al esfuerzo indicado, surge una paradoja bastante llamativa. En general, se afirma el carácter insólito de una literatura que, al tiempo, soporta numerosas comparaciones.

El fenómeno analizado se debe a los hechos que rigieron la incorporación del narrador al sistema editorial. Durante años fue un creador *invisible*, apenas conocido en su nación. Repentinamente, un sello europeo introdujo sus libros en los mercados globales, que siguen normas concretas de lectura y canonización. Estas reglas, en buena parte suscritas a creencias metropolitanas, impulsan visiones rápidamente instituidas. De por sí, resulta difícil supervisar esta dinámica, pero el obstáculo se incrementa porque Anagrama ejerce un control primordial sobre las tareas de publicación. Gutiérrez no puede orquestar su presentación como literato, estableciendo guías o caminos para los futuros destinatarios. Cuando por fin visita España, descubre que ya funcionan muchas interpretaciones generalizadas de su narrativa. En este sentido, y rememorando el caso de *Trilogía...*, apunta:

Desde el principio supe que ese era un libro muy manipulable políticamente, pero como yo sé distinguir la literatura del panfleto político, no tenía interés en que eso pasara y entonces exigí ir yo mismo a presentar el libro, para ver si podía controlar la situación. Fui, lo intenté, pero imposible, el dossier de prensa fue amplísimo, sólo en *El País* aparecieron tres comentarios, se reseñó en *El Mundo*, además estuvo la radio, la televisión, un mes después se publicó en Italia... Hoy en día ya

está publicado como en veintitrés idiomas, hasta en hebreo, y se está negociando con Japón, Corea...<sup>136</sup>

Las ideas que plantea el cubano podrían trasladarse a todo el “Ciclo...” No en vano, las teorías más frecuentes acerca del mismo utilizan los parámetros que instituyó su primera recepción. Inicialmente circunscrito a una lejanía real y simbólica, Gutiérrez no consigue matizar esos criterios; de ahí que cobren una gran fuerza. A este respecto crean problemas básicos, ya que instauran ópticas inexactas. Prueba esta situación una de las estrategias principales que manejan: el análisis basado en *cotejos* que invocan tradiciones y nombres *afamados*. Esta opción, que diluye la categoría real del autor, se fundamenta en dos actitudes básicas.

Ante todo, remite a un gesto característico de las metrópolis culturales: el hábito de juzgar cualquier realidad foránea según normas intelectuales propias. De esta manera se forjan paralelismos y correspondencias que, a menudo, revelan un carácter simplista e inexacto. Asimismo, existe un afán por descubrir relaciones con una serie ya preceptiva de autores hispanoamericanos. Concretamente, los narradores vinculados al fenómeno del *boom* adquieren una entidad paradigmática: novelistas como García Márquez asumen un rango ejemplar, originando cánones interpretativos fundamentales. En lo referente al mundo literario cubano, la mención de algunos individuos también parece *forzosa*. Así, Carpentier y Lezama generan términos de comparación que resultan obligados.

En muchos casos, los hechos mencionados organizan la exégesis del proyecto literario que diseña Gutiérrez. Esta coyuntura se da porque su obra revela fundamentos inusuales, no definibles a simple vista. Estos principios, atípicos y desconcertantes, producen un *shock* en los ámbitos internacionales de recepción. El impacto señalado provoca diversas respuestas en los críticos y periodistas que ofrecen las primeras valoraciones de su escritura.

A continuación revisaremos estos análisis, fundados en un designio aclaratorio que origina ideas parciales o ficticias. Al tiempo, se formularán razonamientos paralelos, que sugieran una concepción diferente. De este modo, incidiremos en un hecho que, a nuestro juicio, no se prioriza lo suficiente: la inserción del autor en sistemas creativos e ideológicos que reflejan una impronta histórica y territorial precisa.

---

<sup>136</sup> Grillo, Rafael, “Cita en la azotea...”, *loc.cit.*

En primer lugar, el tono brutal y grosero que distingue al “Ciclo...” produce una obvia desorientación. Para reducir esta perplejidad, se buscan modelos estéticos que *avalen* su propuesta. Muchas veces, la pesquisa genera una identificación con autores y estilos occidentales canonizados. En cierta manera, Gutiérrez legitima este procedimiento, ya que caracteriza su adscripción literaria del siguiente modo:

(...) Quizás me acerco más a los narradores norteamericanos del siglo XX. Mis grandes narradores desde los catorce o quince años eran Sherwood Anderson, Truman Capote, Dos Passos, Hemingway. Después empecé a conocer a Carson McCullers, a Grace Paley y unos cuantos más. Ésas son mis verdaderas influencias literarias. Aparte del *comic*. He leído toneladas de muñequitos. Pero como literatura me siento muy cercano a los narradores norteamericanos.<sup>137</sup>

El cubano suministra datos útiles acerca de los referentes artísticos que más le interesan. Así, menciona escritores cuya forma de narrar sigue pautas muy elocuentes: eficiencia, verosimilitud y afán por investigar el comportamiento humano. En tal sentido, las influencias descritas muestran una manera de entender el código realista que rige toda su obra. Ahora bien, estas ideas no suelen figurar en las visiones arquetípicas del “Ciclo...” Esta serie ha inspirado categorizaciones limitadas, que subrayan los nexos del autor con una fórmula norteamericana precisa, el realismo sucio.

Ante todo, esta inscripción se basa en una realidad particular: las tácticas que sirvieron para introducir a Gutiérrez en los mercados literarios europeos. En relación a este proceso, desempeñó un papel decisivo el título del primer texto con que Anagrama lo hizo *visible*. El sintagma “trilogía sucia” recibió interpretaciones que trascendían el valor convencional del adjetivo utilizado. Jorge Herralde, fundador del sello barcelonés, indica certeramente las razones que impulsaron este fenómeno. En su opinión, el calificativo funcionó “como un posible (...) guiño”, pues “remitía (...) al «realismo sucio» que la revista *Granta* adjudicó a Carver y que la crítica española extendió a Bukowski”.<sup>138</sup> Aunque, por sí mismo, este juego fundaba un criterio de lectura, la editorial quiso acentuar su vigencia con algunas *pistas* muy nítidas. A este respecto, comenta Celina Manzoni:

---

<sup>137</sup> Bobes, Marilyn, “Animal literario. Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez”. En *La Gaceta de Cuba*, nº 4, La Habana, julio-agosto de 2004. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista\\_ES\\_La%20gaceta%20de%20Cuba.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_La%20gaceta%20de%20Cuba.htm) (12/01/20013).

<sup>138</sup> Herralde, Jorge, “Pedro Juan...”, *loc.cit.*

Cuando apareció *Trilogía sucia de La Habana*, las primeras referencias fueron insertadas, como es habitual, en la solapa y en la contratapa del libro. En esa operación crítica se programó un perfil del escritor que luego se mantuvo en las obras publicadas posteriormente a un ritmo casi anual. (...) La información de la solapa [...] podría resumirse en dos coordenadas de lectura: no es un intelectual “puro” y vive en la ciudad sobre la que escribe. La contratapa, por su parte, provee otras indicaciones de lectura: el carácter testimonial del libro y simultáneamente, la tradición en la que se inscribe (...).<sup>139</sup>

Las instancias paratextuales diseñan una imagen del escritor fundada en categorías que lo circunscriben al realismo sucio. La solapa le asigna un talante considerado habitual en quienes cultivan dicho registro. Como expone Anke Birkenmaier, estos autores asumen “identidades de pequeños rufianes cuya ocupación es, entre otras cosas, la de ser escritor, carrera que difiere de las típicas de los escritores establecidos”.<sup>140</sup> El retrato de Gutiérrez que produce Anagrama observa estas nociones, pues lo describe como un artista *renegado* y marginal.

Los paralelismos se intensifican en la contraportada, que sostiene una visión muy clara de su obra: “Escrita con un ritmo implacable, a medio camino entre la exuberancia tropical y la negra desolación de un Bukowski, la *Trilogía sucia de la Habana* es un deslumbrante conjunto de relatos (...). Duros, conmovedores y verdaderos, nos revelan (...) a un implacable cronista de un país y unos tiempos contradictorios, terribles, fascinantes.<sup>141</sup> Aquí tenemos la mención expresa de un escritor vinculado al modelo literario que actúa como referencia. Asimismo el texto subraya dos principios –dureza y veracidad– básicos para esta fórmula, que procura generar *fotografías cristalinas* de lo real. No en vano, y según dice Birkenmaier, niega los términos de artificio e invención buscando parecer “más realista que la literatura establecida”.<sup>142</sup> Muchas veces, tal objetivo supone incidir en las facetas menos *prestigiosas* del ser humano narrando hechos crueles, violentos y humillantes. Estas ideas justificarían el rótulo de “cronista implacable” utilizado para describir a Gutiérrez.

---

<sup>139</sup> Manzoni, Celina, “Violencia escrituaria, marginalidad y nuevas estéticas”. En *Hipertexto*, n° 14, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Texas-Pan American, verano de 2011, pp.61-62.

<sup>140</sup> Birkenmaier, Anke, “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”. En *Miradas: revista del audiovisual*, n° 6, Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, 2004. En [http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=34&Itemid=56](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=56) (25/04/2008).

<sup>141</sup> Cfr. *Trilogía sucia...*, *loc.cit.* (ver contraportada).

<sup>142</sup> Birkenmaier, Anke, “El realismo sucio...”, *loc.cit.*

Los ejercicios analizados traducen maniobras editoriales concretas, que promueven la integración del autor en una red literaria mercantilizada. Insertándolo en una modalidad artística reconocible, Anagrama persigue favorecer la venta de sus libros. Por este motivo instituye una catalogación bien delimitada, que actuará como guía y señuelo para los receptores. El plan descrito funcionó, sentando premisas que cobraron una gran importancia. Además, varios críticos y periodistas rubricaron estos fundamentos, situando a Gutiérrez en la órbita del realismo sucio. Por ejemplo, Vicente Gallego juzgó *Trilogía...* del siguiente modo:

(...) La sombra innegable de Bukowski (...) se proyecta sobre el libro: los planteamientos son casi los mismos que los del padre del realismo sucio americano: autobiografismo, sordidez, sexo duro, cinismo, desolación... La historia de los desarraigados contada por uno de ellos (...). Ese es el gran logro del autor, la creación de una conciencia que mira a su alrededor y va tejiendo, aprendida en la escuela de la vida, una filosofía de raíz estoico-cínica de la subsistencia, con un estilo despojado y a la vez discursivo, crudo y al tiempo cálido, subrayando la posibilidad que tiene cualquier ser humano de gozar en mitad de la más desafortunada adversidad.<sup>143</sup>

Según vemos, Gallego resalta los nexos de Gutiérrez con la *escritura sucia* ofreciendo argumentos literarios. Su lectura nos remite a Bukowski, presunto iniciador del código mencionado, para generar una vinculación basada en similitudes ideológicas y formales. Esta visión funciona en muchas otras reseñas del “Ciclo...”, fortaleciendo un planteamiento que ya insinuó Anagrama: el autor parece asumir varias de las técnicas que distinguen al estilo norteamericano. A continuación, justificaremos esta idea.

En el capítulo sexto efectuamos un estudio general de la corriente anglosajona, fijando sus características. Según dijimos allí, el calificativo de *sucio* refleja dos tendencias primordiales: el recurso a un lenguaje transparente, sin ornamentos perceptibles, y la fascinación por los temas escabrosos. Estas nociones y los fundamentos creativos que maneja Gutiérrez revelan un claro parecido.

El cubano también forja un estilo *natural* y de orientación *minimalista*, huyendo de las técnicas embellecedoras. Conforme a estos principios, descarta los eufemismos y no duda en utilizar registros vulgares. Asimismo, genera continuas representaciones de

---

<sup>143</sup> Gallego, Vicente, “Todo un hallazgo”. En *El Mundo*, Madrid, 21 de noviembre de 1998. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario\\_ES\\_El%20Mundo%20%28Resena%20Trilogia%29.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_El%20Mundo%20%28Resena%20Trilogia%29.htm) (15/01/2013).

lo visceral, abyecto e instintivo, manifestando un claro interés por las escenografías ruinosas y miserables. Igualmente diseña personajes antiheroicos, cuya vida gira en torno a situaciones de ignominia.

Para terminar, observamos ligazones con una directriz que Bill Buford aprecia en los cultores del realismo sucio. Este autor realizó un estudio pionero de la modalidad norteamericana que instituiría su concepción más extendida. Publicado en la revista *GRANTA*, su análisis mantiene una premisa crucial: esta opción literaria se basa en un mecanismo aparentemente contradictorio. Sus representantes investigan hechos e idiosincrasias particulares, que proyectan un *hinc et nunc* bastante acotado. Ahora bien, asumiendo esta lógica intentan producir análisis del carácter humano que sobrepasen los factores contextuales. Piensan, entonces, que las *historias menores* y los *seres anodinos* generan un sustrato idóneo para revisar cuestiones eternas.<sup>144</sup>

Los criterios expuestos también rigen la literatura de Gutiérrez que, narrando situaciones concretas, persigue abordar fenómenos universales. Al respecto, el cubano formula declaraciones tan significativas como estas:

Hay quien ve *El Rey de La Habana* como una alusión a la ciudad. En realidad, es un estudio sobre la crueldad humana. ¿Cuál es el ser más “machacable” en cualquier sociedad? Un mendigo. Da igual en Madrid que en Río de Janeiro. Yo, a veces, hablo de esto a los periodistas extranjeros. Esa historia puede suceder en Buenos Aires, Río (ciudad que conozco bastante y que se parece mucho a Centro Habana o a La Habana Vieja) o cualquier otra urbe. La novela no es un estudio de circunstancias en La Habana o en Cuba. Eso no me interesa. No trato temas circunstanciales en mi literatura. Ya bastantes temas de circunstancias traté cuando era periodista. La literatura tiene que ser universal e intemporal.<sup>145</sup>

En definitiva: hemos considerado las estrategias que utilizaron varios agentes culturales –críticos, editores y periodistas– para introducir a Gutiérrez en una corriente artística delimitada. Según acabamos de comentar, su operación se funda en algunos parámetros literarios; pero, al tiempo, revela un influjo de circunstancias externas. En primer lugar, descubrimos una conducta inherente a los receptores occidentales, que *digieren* las propuestas estéticas foráneas creando símiles y equivalencias. También

---

<sup>144</sup> Buford, Bill, “Editorial”. En *Dirty realism: New Writing from America*, *GRANTA*, nº 8, Cambridge, verano de 1983, p.4.

<sup>145</sup> Bobes, Marilyn, “Animal literario...”, *loc.cit.*

influyen las exigencias del *mercado simbólico*, que patrocina sus *ofertas* mediante *slogans* pegadizos y reclamos atractivos.

Los procesos descritos justifican el talante con que Gutiérrez afronta su circunscripción al realismo sucio. El autor impugna esta filiación de una manera contundente, aportando varios razonamientos. Para empezar, le adjudica propósitos extraliterarios y señala que constituye un artificio encaminado a vender su obra. La define, pues, como una visión ajena y capciosa que no transmite datos reales. Así, comenta: “En España, que se publica tantísimo, solamente el año pasado fueron ¡76000 títulos!, entonces imagínate tú, ellos tienen que buscar recursos para vender y siempre te comparan con alguien, que si el «Henry Miller no sé que cosa», que si el «Bukowski tropical»... y a mí ese invento no me gusta”.<sup>146</sup>

El autor menciona dos referencias comparativas que Anagrama situó en las solapas de *Trilogía...* y *El Rey...* En tal sentido, recalca el impacto de un hecho que ya conocemos: el sello barcelonés organizó en solitario la publicación de sus textos, siguiendo normas inherentes al *comercio editorial*. En relación a este punto Gutiérrez maneja una premisa rotunda, señalando que “los editores son hombres de negocios, no intelectuales ni un carajo”.<sup>147</sup> Invocando este supuesto, se dice víctima de una construcción ficticia y sin pertinencia literaria, sólo basada en criterios mercantiles. Ahora bien, no ignora que esta *invención* condiciona la lectura de sus obras; de ahí que consagre intensos esfuerzos a rebatirla.

Por ejemplo, niega rotundamente los nexos que, según hemos visto, le atribuyen con un representante claro de la *escritura sucia*:

Cuando fui a Barcelona a presentar la *Trilogía...*, en octubre de 1998, leí en la nota de contratapa eso del Bukowski tropical. Lo mejor del caso es que por ese entonces yo no sabía quién era Bukowski. Lo que sucedió es que Anagrama había publicado a Bukowski completo y buscaban una comparación. Ésa, en realidad, es una etiqueta comercial que a mí no me interesa. Yo creo que Bukowski tiene dos o tres libros interesantes. [...] Pero se repitió y tiene cinco o siete libros que son sólo repeticiones.<sup>148</sup>

Aquí se manifiesta otro de los recursos que utiliza el autor para desmentir su inclusión en la corriente anglosajona. Gutiérrez suele proclamar que, cuando escribió el “Ciclo...”, no tenía conocimiento de los narradores adscritos al realismo sucio. A este

---

<sup>146</sup> Grillo, Rafael, “Cita en la azotea...”, *loc.cit.*

<sup>147</sup> *Ibíd.*

<sup>148</sup> Bobes, Marilyn, “Animal literario...”, *loc.cit.*

respecto, mantiene: “Sí he leído a Raymond Carver (...), a Richard Ford, a todos los supuestos «realistas sucios», pero eso fue después de hacer la *Trilogía sucia*, por las ediciones de esos autores que me ha regalado Anagrama”.<sup>149</sup> Para consolidar esta idea ofrece una *teoría política*, mencionando la situación de aislamiento que vivió su país tras el proceso revolucionario:

(...) Aproximadamente en el año 60, 61 se produce una escisión de la relación de Cuba y los cubanos con el resto del mundo. A partir de ahí el país se cierra y se convierte en un “laboratorio social”, como se decía. Entonces, se deja de importar libros, deja de entrar prensa extranjera de todo tipo, dejan de entrar programas de TV, de radio, todo. Cuba se aísla totalmente, en parte por el bloqueo y en parte porque era una voluntad... Incluso aquí estaba prohibido escuchar a Los Beatles, en algún momento incluso era muy mal visto estudiar inglés. [...] Entonces, estos escritores que en los años 60 comienzan a ser difundidos, en Cuba son desconocidos. A no ser por alguien muy exquisito, que viajara, un hijo de un diplomático, un hijo de papá... Yo nunca, yo fui un hijo de un proletario demasiado proletario, así que yo no tenía esas probabilidades. Además, yo vivía en provincia...<sup>150</sup>

En definitiva, Gutiérrez muestra un afán innegable por desmentir la ligazón con el realismo sucio que tantos le asignan. Al tiempo, sin embargo, realiza ejercicios paradójicos que contradicen esta desvinculación. Ante todo, su propia literatura nos impele a modificar la fecha en que tuvo noticia del formato norteamericano: un cuento de *Trilogía...* invalida los postulados que, a este respecto, suele defender el cubano. Nos referimos a “En busca de la paz interior”, texto que protagonizan Pedro Juan y su hijo. Al descubrir un cuaderno en el que se consignan las lecturas del joven, el primero realiza observaciones muy significativas:

Por allí encontré un cuaderno de notas de Pedrojoan. Últimamente leía muchos libros a la vez. El cuaderno estaba repleto de citas extraídas, supongo, de todos aquellos libros de Herman Hesse, García Márquez, Grace Paley, Saint-Exupéry, Bukowski y Thor Heyerdhal. Buena mezcla. En un muchacho de quince años esa combinación, más el rock, puede lograr que no se aburra y viva atormentado. Lo cual es bueno.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Grillo, Rafael, “Cita en la azotea...”, *loc.cit.*

<sup>150</sup> Franco, José Javier, “Resistencia y escritura en La Habana”. En *Encontrarte*, Venezuela, 15 de mayo de 2005. En <http://encontrarte.aporrea.org/19/creadores/a5444.html> (21/01/2013).

<sup>151</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “En busca de la paz...”, *loc.cit.*, p.37.



En sí misma, la mención de Bukowski arroja una certeza rotunda: Gutiérrez miente al afirmar que conoció la existencia del autor tras escribir sus propias obras. Asimismo, el fragmento citado revela otra información clave, ya que Pedro Juan juzga positivamente al narrador en cuestión. Desde luego hay un distanciamiento, dado que la fascinación por su escritura se transfiere a Pedrojoan; pero, en última instancia, vemos que esta admiración se califica de acertada.

Los temas explicados permiten introducir el segundo aspecto contradictorio que rige la posición del cubano frente al realismo sucio. En paralelo a sus ejercicios de alejamiento, Gutiérrez manifiesta una simpatía real por las obras y los autores que inspiraron este rótulo. Por ejemplo, cuando Grillo le sugiere realizar un inventario de títulos imprescindibles, aporta consejos bastante sintomáticos:

Ya hablamos antes de Raymond Carver y aunque yo diga que mi literatura nada tiene que ver con la de él, sí lo recomiendo porque es un escritor interesantísimo. Y sigo con los norteamericanos: (...) los otros realistas sucios, Richard Ford y el propio Bukowski con *La máquina de follar*. Por esa línea está Allen Ginsberg, que si no lo lees no vas a entender mucho de poesía moderna. Y la novela *En el camino* de Jack Kerouac.<sup>152</sup>

Este homenaje a cultores famosos de la *escritura sucia* refleja precauciones obvias. El cubano intenta que la exhortación a leer sus obras no engendre teorías erróneas. De este modo, subraya lo interesantes y necesarios que resultan, pero afirma que su opinión no la genera un fenómeno de proximidad intelectual o artística. No obstante, creemos que sí existe un sentimiento de afinidad, originado por las coincidencias que lo unen a estos creadores: lenguaje minimalista, incidencia en las historias *menores* y exaltación de lo periférico.

Los hechos descritos revelan una paradoja esencial: Gutiérrez asume un tono indiferente y receloso cuando habla de narradores con quienes parece mantener lazos. A nuestro juicio, una realidad primordial impulsa este contrasentido. Evitando forjar nexos perceptibles con determinadas figuras, el autor intenta huir de la circunscripción al realismo sucio. Por tanto, su operación materializa un rechazo de la categoría en sí que obedece a diferentes motivos.

En primer lugar, es lógico que no acepte una idea creada para *rentabilizar* sus libros y falta de justificaciones consistentes. Además, le disgustan los arbitrios

---

<sup>152</sup> Grillo, Rafael, "Cita en la azotea...", *loc.cit.*

unilaterales y simplistas que ha generado esta noción. Dicho en otras palabras: considera negativo que numerosos receptores lo tengan por un seguidor fiel y absoluto de cierta línea estética. Este hecho deja traslucir un segundo problema.

Con frecuencia, los artistas huyen de las inscripciones *grupales* que puedan mermar el rango excepcional y autónomo de su trabajo. Para Gutiérrez esta dinámica se torna crucial, pues aborrece las formas y etiquetas institucionales. Además, el cubano piensa que ha triunfado una concepción muy reduccionista de su literatura. Concretamente, opina que esta visión trivializa el fundamento de una estética realista sostenida por valores y herencias plurales. Este formato sincrético responde a una filosofía que nos aclara él mismo: “Creo en la literatura como prolongación de la vida, nunca como sustitución. Intento escribir tal como vivo: rápido, con acción, sin tiempos muertos. Para mí, vida y literatura deben estar siempre al borde del precipicio. Ahí concentro mi escritura. Dicen que eso es realismo sucio. No sé: para mí es un método de trabajo, un modo de hacer”.<sup>153</sup>

Estas ideas crean una base idónea para ofrecer nuestra visión del asunto discutido en las líneas precedentes. En términos generales, mantenemos una opinión parecida a la de Gutiérrez: la *teoría del realismo sucio* no abarca los principios estéticos que maneja el cubano. Varios argumentos pueden confirmar esta tesis. Ante todo, la misma noción esgrimida posee numerosas inconsistencias, fenómeno ya revisado en el capítulo sexto. Según vimos allí, muchos novelistas y críticos han impugnado su relevancia, otorgándole una función meramente *publicitaria*. Aseguran, pues, que no cumple los requisitos necesarios para funcionar como una herramienta valiosa de tipificación. Esta ineptitud la originan dos carencias fundamentales.

Para empezar, no instituye un canon seguro de autores y obras que mantengan fielmente sus principios básicos. Más bien, existen diversas nóminas donde figuran sujetos con muy variadas inscripciones geográficas, temporales y literarias. Por tanto el rótulo genera un *cajón de sastre*, perdiendo fiabilidad. No en vano, muchos narradores vinculados a su espectro niegan que los caracterice. En segundo lugar, los criterios utilizados para describir esta categoría no traducen condiciones privativas. Probaremos esta insuficiencia recordando una idea que se planteó en el capítulo sexto.

---

<sup>153</sup> Terre Morel, Claribel, “La Habana lúbrica se adecenta”. En *Suplemento Cultura y Nación, Clarín*, Buenos Aires, 5 de enero de 2002. En <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/01/05/u-01001.htm> (24/01/2013).

Dijimos allí que los lenguajes artísticos realistas poseen un carácter dual. Exhiben un gran talento para reinventarse, diseñando leyes nuevas en función de los cambios históricos y socioculturales; pero, al tiempo, forjan constantes duraderas que brotan en atmósferas muy dispares. Esta doble naturaleza engendra un sistema de narración que supera los índices cronológicos y territoriales. Gutiérrez nos informa sobre uno de los recursos que aplica este modelo transhistórico: elabora una *proyección* de los hechos reales inmediatos capturando su variedad, riqueza y dinamismo. Ahora bien, este procedimiento se modula conforme a otra regla principal. El realismo se ocupa de la existencia humana, signada por anhelos, conflictos e inquietudes perennes. Así pues, también procura representar estos fenómenos intemporales.

Las cuestiones anotadas impugnan el carácter propio y singular de los matices conferidos al realismo sucio. En primer lugar, revisemos la peculiaridad que le asigna Buford: el intento de abordar problemas universales narrando historias concretas. Según hemos visto, este anhelo inspira muchas versiones del código realista; pero, de manera central, sostiene las variantes concebidas en un momento clave para este registro, el siglo XIX. Esta idea nos interesa porque Gutiérrez reivindica sus lazos con tales formas. Así, postula:

Me parece que hablo de la realidad cotidiana del mismo modo que lo pudo hacer Balzac, o Chéjov, o Dostoievsky. Y es una crítica como, por ejemplo, la de Dostoievsky que criticó a los zares, o Balzac que criticó en su momento a Francia –criticó o expuso o analizó o dejó testimonio. Bueno, es eso lo que estoy haciendo. (...) La literatura (...) tiene que ser muy universal, muy intemporal. Yo quiero que dentro de cien años me puedan leer en Japón. Para eso tengo que trascender mi momento, tengo que ir a la psicología de las personas, a los dramas humanos.<sup>154</sup>

Este afán por reflejar “dramas” eternos invalida el otro criterio utilizado para distinguir la *literatura sucia*: el uso de figuras marginales y ambientaciones oscuras. Esta característica se muestra habitual en un estilo artístico que contempla sus temas desde varios ángulos, sin excluir las facetas ominosas y anormales. En tal sentido, numerosas corrientes realistas –grotesco, picaresca, naturalismo...– podrían ostentar el calificativo de *sucias*, puesto que investigan situaciones abyectas.

---

<sup>154</sup> Birkenmaier, Anke, “Transgresión no rima con revolución. Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez”. En *Quimera*, nº 205, Barcelona, Montesinos Editor, 2001, p.24.

El ansia por describir los niveles ocultos y subterráneos de la realidad genera una fórmula estética que puede aparecer en diferentes épocas y lugares. En el capítulo sexto *bautizamos* esta vía de larga duración recurriendo a un sintagma creado por Alfonso Sastre: *realismo ahondado*. Este rótulo permite designar modelos creativos distintos que comparten un rasgo fundamental, pues todos ellos intentan juzgar el mundo según pautas más fiables y certeras que las regidas por ideas convencionales.

Tal como se probará luego, la escritura de Gutiérrez halla sus fundamentos en el *realismo ahondado*. Este principio define con mayor justicia un patrón literario ambicioso, que busca exponer la *realidad genuina* rompiendo su envoltura institucional. Ligar esta vocación a un molde parcial y exclusivo resulta insuficiente. De hecho, esta posibilidad genera dos circunstancias negativas que intentaremos resumir a continuación.

Ante todo construye una *genealogía estética* limitada, pues afirma que Gutiérrez se inspira en modelos muy precisos. A este respecto, las proverbiales analogías con Bukowski enmascaran un fenómeno crucial: la inserción del cubano en una tendencia realista que posee numerosas ramificaciones. Esta filiación crea vínculos entre su propuesta y un buen número de formatos escriturales. Él mismo, incluso, establece algunas de las conexiones nombradas. Estas nociones las confirmará el análisis de sus obras que realizaremos después.

La circunscripción de Gutiérrez al realismo sucio presenta un segundo inconveniente. En cierta manera da por sentado que, sin realizar modificaciones intensas, el autor de *Trilogía...* copia un lenguaje narrativo estadounidense. Esta visión ha determinado que muchos lectores y críticos perciban dos marcas nefastas en su literatura: el impulso lucrativo y la trivialización de procesos históricos graves. Para describir este problema comenzaremos examinando un artículo de Claribel Terre. Esta breve noticia se apoya en una reflexión de Jorge Ferrer sobre la modalidad artística –el *cuban-dirty-tropical-realism*– que, supuestamente, cultiva Gutiérrez:

En la feria del libro de Miami, a mediados de diciembre, el ensayista y escritor cubano Jorge Ferrer evocaba a un Charles Bukowski entusiasmado, contándole a Sean Penn su lectura de Céline. El autor de *La máquina de follar* había comprado una caja de galletas Ritz y se pasó el día entero en la cama comiéndolas y leyendo a quien consideraba un maestro. Para Ferrer, es improbable que el ejemplo de Bukowski, el profeta literario del realismo sucio, cunda entre sus seguidores cubanos. “Los nuestros sólo piensan en la falta de galletas”, dijo Ferrer a *Cultura*. “Y cuando cobran sus adelantos, compran eso: galletas. No leyeron a

Céline ni lo harán nunca. El realismo sucio fue la subversión de la moral burguesa de las sociedades donde surgió. Es impropio llamarlo así en el caso cubano, donde no hay pulsión revulsiva, sino una intención orientada al mercado”.<sup>155</sup>

Los planteamientos manejados aquí confieren al realismo sucio una raíz ideológica precisa: Ferrer argumenta que constituye un modelo ligado a culturas de obvia inscripción burguesa. En estos medios, actúa como una reacción subversiva que impugna los sistemas de vida y pensamiento generalizados. De esta manera, considera fenómenos que las instituciones políticas y morales niegan o encubren, adquiriendo un valor discrepante.

Los razonamientos explicados permiten concluir que manejar esta fórmula artística en Cuba resulta *impropio*. Allí imperan criterios materiales y simbólicos muy diferentes a los que funcionan en las naciones capitalistas. Por tanto, las formas de actuar o existir que ataca el código literario estadounidense no ejercen un rol principal. En tal sentido, percibimos la inexistencia de un requisito clave: el bienestar financiero mayoritario, que favorece las opciones axiológicas homogéneas, suministrando un rango inquietante a lo periférico y subalterno. En una sociedad marcada por la miseria, el abordaje literario de situaciones abyectas o figuras marginales no implica transgredir lo *convencional*; bien al contrario, supone describir hechos arraigados que, incluso, representan lógicas habituales. Por este motivo, Ferrer opina que ningún remedo cubano de la *escritura sucia* manifiesta rasgos auténticos y pertinentes.

Esta creencia lo impele a sugerir que la *copia* de tal registro expresa una intención mercantil. Con esta mimesis, algunos escritores obtendrían un beneficio monetario de las tragedias que golpean el país caribeño. En consecuencia, el matiz *tropical* que porta su reinención de la modalidad anglosajona ofrece un valor negativo. Más en concreto, remite a un proceso que ya hemos estudiado: la ficcionalización publicitaria y lucrativa de los medios excéntricos. Este problema se analizó en el capítulo quinto, donde recogimos la visión del mismo que plantea Nicolás Rosa.

Según este pensador, en las metrópolis desarrolladas los ámbitos culturales que albergan connotaciones *bárbaras* y exóticas realizan tareas paliativas. Muchos individuos recurren a ellos para huir de su existencia cotidiana, racionalista y organizada. Así, efectúan viajes reales o ilusorios a tierras convulsas, donde la rutina

---

<sup>155</sup> Terre Morel, Claribel, “La Habana lúbrica...”, *loc.cit.*

diaria se transforma en una aventura. De esta forma, conocen lugares distintos y afrontan *experiencias límite*, pero este ejercicio no suele conllevar una inmersión absoluta que vulnere las propias referencias ontológicas.

Para Ferrer, las cuestiones anotadas dirigen a los imitadores caribeños del realismo sucio. Mediante la recreación artística, estos narradores forjan un hábitat seguro, que subraya el *atractivo turístico* de panoramas ruinosos y miserables. Con este juego satisfacen las expectativas de los receptores occidentales, que buscan motivos impactantes y novedosos. Ahora bien, su técnica requiere *traducir* a un lenguaje familiar los planos de mayor heterodoxia, que obstaculizarían el disfrute y la comprensión. Observando esta necesidad convierten un formato literario anglosajón, identificable y prestigioso, en instancia mediadora.<sup>156</sup> Este anclaje facilita recursos expresivos que tornan *legible* la ficción creada.

Las estrategias adoptadas por este modelo narrativo eliminan cualquier función transgresora. Desde luego, malversan el objetivo inherente a su plantilla, que combate la hipocresía burguesa. Incluso, parecen responder a un afán contrario, ya que validan el criterio de las epistemologías dominantes. Las premisas resumidas construyen una imagen desoladora: argumentan que varios escritores caribeños, Gutiérrez incluido, trivializan situaciones onerosas y falsean impulsos revolucionarios para vender sus libros.

Este análisis genera opiniones radicales y revela un peso teórico insuficiente. En primer lugar, la noción de *cuban-dirty-tropical-realism* se maneja con bastante ligereza. La reseña citada no aclara su origen ni demuestra que haya obtenido una vigencia concluyente. Tampoco fija un inventario de los creadores que la impulsan. Ferrer medita sobre la prosa cubana de forma genérica y no realiza precisiones, mientras que Terre sólo menciona un par de nombres, Pedro Juan Gutiérrez y Zoé Valdés. Esta información resulta pobre, ya que no testimonia el alcance y la presencia del movimiento juzgado. En suma: vemos que los razonamientos planteados no se justifican adecuadamente.

Ahora bien, otras lecturas del “Ciclo...” formulan dictámenes parecidos a los descritos enarbolando ideas más precisas. Estos juicios atestiguan bien los efectos que produce la circunscripción de Gutiérrez al *realismo sucio tropical*. Ante todo, esta inscripción fomenta el impulso de conferir a su literatura un simple valor mercantil. Las

---

<sup>156</sup> En el capítulo quinto definimos las instancias mediadoras como herramientas que fraguan vínculos entre imaginarios alejados. Estos mecanismos de asociación permiten al yo etnocéntrico digerir las culturas foráneas.

obras del narrador se consideran meros *best sellers*, que no expresan intenciones artísticas reales. Esta opinión se apoya en un dato crucial: la presunta ligazón del autor con el llamado *nuevo boom cubano*.

A finales de los años 90, diversos críticos y periodistas observaron un hecho llamativo: el interés que manifestaban los receptores occidentales por las escrituras cubanas. Para nombrar este fenómeno, Raúl Cremades y Ángel Esteban propusieron el sintagma recién mencionado.<sup>157</sup> En línea similar, aunque traduciendo la palabra inglesa, Amelia Castilla y Mauricio Vicent hablaron de una “explosión”.<sup>158</sup>

Ambas fórmulas se referían el mismo suceso: la venta copiosa de obras escritas por individuos que parecían seguir tendencias uniformes. Sus textos repasaban los dramas íntimos que había producido la crisis económica. En otras palabras: mostraban el impacto de la quiebra nacional sobre los ambientes cotidianos, esgrimiendo una mirada intrahistórica. Asimismo, definían los hechos terribles y abyectos que fomentaban el hambre o la miseria. Al contemplar estas directrices, Achi Obejas mantuvo que había irrumpido una generación literaria centrada en plasmar los aspectos irracionales y bárbaros del castrismo.<sup>159</sup>

El *nuevo boom cubano* presenta rasgos conflictivos que, muy pronto, le asignarán un carácter sospechoso. Este concierne a problemas que ya ocasionaron disputas en los años 60, cuando se vivió una realidad homónima. Como sucedió en aquel momento, el rótulo de *boom* genera un cierto malestar por remitir a dos circunstancias muy diferentes. Desde luego, indica que han surgido numerosas producciones literarias estimables y rompedoras; pero, de manera simultánea, alude al gran impacto mercantil que poseen dichas obras.

Así pues, el concepto de *boom* revela que se ha producido una simbiosis entre las formas artísticas y los principios económicos. Estas dos categorías no mantienen cuotas de influencia y autoridad equiparables. De hecho, aquí parece funcionar un principio que analizamos en los capítulos teóricos: la subordinación del trabajo estético al régimen capitalista. Manejando esta perspectiva, podríamos argüir que, para obtener una resonancia internacional, varios literatos caribeños diseñan escrituras comerciales.

---

<sup>157</sup> Cremades, Raúl y Ángel Esteban, “El nuevo boom de la narrativa cubana en España”. En *Leer*, nº 16, Madrid, junio del 2000, pp.48-51.

<sup>158</sup> Castilla, Amelia y Mauricio Vicent, “La explosión literaria de La Habana”. En *El País*, Madrid, 29 de diciembre de 1997, p.27.

<sup>159</sup> Obejas, Achi, “From Havana with Love: A New Generation Faces Cuba’s Dark Reality”. En *Village Voice Book Review*, Nueva York, febrero de 2001, pp.82-119.

Esta hipótesis conduce a percibir otro matiz dudoso en la situación que abordamos. Aunque finjan exhibir una condición globalizada, las mercancías intelectuales proyectan, sobre todo, creencias de raigambre occidental. En tal sentido, cabría pensar que el *boom editorial* refleja fenómenos de sujeción epistémica. Este planteamiento engendraría un claro diagnóstico: los narradores catapultados al éxito cumplen las normas de una idiosincrasia regente.

Las nociones planteadas incrementan su pertinencia debido a un proceso histórico muy ostensible: durante los años 90, Cuba se transforma en un mercado, que distribuye productos materiales y simbólicos de gran vigencia. Según Esther Whitfield, esta circunstancia viene dada por un ambiente social repleto de valores atractivos para el yo metropolitano. Por tanto hay un engarce favorable, ya que la situación del país latinoamericano se alinea con preferencias culturales dominantes.<sup>160</sup>

La estructura socialista preserva referencias ideológicas que los territorios liberales y democráticos excluyeron tiempo atrás. Aquí sobresale, principalmente, la implantación de normas políticas y existenciales fundadas en un *gran relato moderno*. La organización revolucionaria ostenta un carácter insólito y, por ello, sugestivo: mantiene vivo un idealismo ya inhabitual, que suscita paradojas fascinantes. Otros aspectos contribuyen a fortalecer la estampa de *antigüedad y regresión temporal*. Los desastres financieros y el aislamiento que instaura el gobierno castrista promueven un clima de parálisis. Este problema, que ralentiza los cambios materiales y cognitivos, engendra un orden inmovilista. En tal sentido, confiere validez a nociones y objetos que la sociedad occidental eliminó décadas antes.

La sensibilidad posmoderna aprecia los fenómenos expuestos, ya que se revela marcada por la nostalgia. Este sentimiento aparece como resultado del progresismo racionalista, que patrocina el cambio incesante. Conforme avanza el siglo XX, la búsqueda perpetua de transformaciones va originando un claro hastío. El individuo no quiere abandonar los beneficios que conlleva este modelo, pero demanda escenarios que contrarresten su dinamismo imparable. Debido a ello, busca estímulos recreativos en las formas que considera pretéritas. Así, lo que parece obsoleto dispensa vivencias relajantes y tranquilizadoras. Además, la incesante producción de *cosas nuevas* facilita

---

<sup>160</sup> Cfr. Whitfield, Esther, "Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*". En *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 36.2, Washington University, Washington, mayo de 2002, pp.335-337.



que categorías no muy remotas desarrollen un matiz vetusto. Esto justifica que Cuba, *muestrario de tiempos lejanos*, adquiera una condición fascinante.

El *espíritu* posmoderno revela otra necesidad que halla un sobrado cumplimiento en los paisajes caribeños: el ansia de contemplar fenómenos distintos. Al respecto, el sumario de ofertas que producen las tierras cubanas posee dos caras. Ante todo, incluye la opción idílica de conocer paraísos reales; es decir, culturas y lugares opuestos al extenuante racionalismo pragmático que rige la sociedad capitalista. Esta posibilidad la comercializa sobre todo el turismo, que manifiesta un notable crecimiento durante los años 90.

En paralelo, se da otra vertiente distópica que cumple una función ya explicada: colma el anhelo de visitar *territorios bárbaros* que sufren las *mentes civilizadas*. Las reacciones físicas y morales que provoca el hambre sacian este afán, creando imágenes truculentas. Por último, el país genera una impresión global de caos y ruina que, con frecuencia, resulta seductora. No en vano, satisface un instinto representativo del carácter posmoderno: la veneración de los espacios catastróficos, cuya impronta sublime o irreal se torna fascinante.

Según Whitfield, las ideas explicadas influyen sobre muchos protagonistas del *nuevo boom cubano*. Estos narradores adoptarían los principios del sistema comercial generado en su isla. En tal sentido, parecen dialogar con un fenómeno que tratamos en el capítulo tercero al exponer las teorías de Baudrillard. Este autor piensa que los mercados liberales moldean las presencias extrañas o diferentes para obtener un beneficio económico. Al domesticar y redefinir lo disímil garantizan su venta, ya que favorecen un hábito del yo etnocéntrico: la inclinación a relacionarse con el *otro* en un medio seguro, que no dañe las propias certezas axiológicas. Estas fórmulas podrían haber inspirado a los escritores caribeños que obtienen una repercusión editorial palmaria. Su literatura, entonces, intentaría producir una versión digerible y amena de las *heterodoxias tropicales*.

Ahora bien: en la *explosión literaria cubana* se reúnen títulos diversos, que no pueden juzgarse conforme a supuestos unívocos. Por su naturaleza mercantil, este fenómeno trasciende los encuadres y reparos teóricos asumiendo un radio de acción muy vasto. Dado que aprovecha el *tirón* de Cuba, convierte la simple nacionalidad en un criterio. Por este motivo, su *onda expansiva* repercute sobre literatos que forjan estéticas distintas: desde Gutiérrez y Valdés a Leonardo Padura, Abilio Estévez, Atilio

Caballero, Antonio José Ponte y Ena Lucía Portela. Incluso, ahora se recuperan libros de autores ya proverbiales, como Piñera o Lezama.

Observando esta realidad, los críticos plantean diferenciaciones y no siempre aducen la teoría del sometimiento al engranaje financiero. Sin embargo, aquí se origina un problema que nos atañe: muchas veces, las cribas excluyen a Gutiérrez, situado entre los individuos que materializan el rango mercantilista del *nuevo boom*. A continuación, revisaremos algunos ejemplos de este hecho.

Nanne Timmer piensa que Zoé Valdés, Daina Chaviano y el narrador centrohabanero revelan un dominio paradigmático de los artificios escriturales *lucrativos*. Conforme a esta premisa, ofrece la siguiente caracterización de sus textos:

Estas obras tienen en común cierto tono testimonial y cronista de la Cuba de los noventa, su pequeña dosis (o algo más) de *dirty realism* y otra de erotismo. La cantidad de ejemplares vendidos no miente. (...) Estos tres autores cubanos juegan estratégicamente con el interés del extranjero en la experiencia cubana y (...) (sus) novelas reclaman expresar la experiencia auténtica del período especial al mostrarse como productos “domésticos” para un mercado extranjero.<sup>161</sup>

Timmer sostiene que los creadores nombrados sacan provecho de dos realidades fomentadas por la economía transnacional. Ante todo, les favorece la pujanza que, con el capitalismo postindustrial, desarrollan los bienes y oficios intelectuales. Asimismo, rentabilizan el interés occidental por las culturas *exóticas*.

En sus respectivos análisis de *Trilogía...*, Francisco Leal y Esther Whitfield mantienen un dictamen parecido a este. Ambos críticos entienden que la obra utiliza diversos recursos orientados a potenciar su *gancho comercial*. Un primer ejemplo de este fenómeno lo encontramos en el manejo de la ficción autobiográfica. De forma virtual, este procedimiento cubre la necesidad que organiza los mercados: el afán de consumir. No en vano, permite *devorar* la vida de otro.

Además, Whitfield opina que en el registro confesional se proyecta una dinámica inherente al sistema mercantil surgido en Cuba durante los años 90. A su juicio, este promueve los negocios bilaterales, que conllevan un trato personal entre las figuras implicadas. Los escritores cubanos que anhelan triunfar en Occidente mimetizan este

---

<sup>161</sup> Timmer, Nanne, “De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual: Cuba y su vida literaria después de los noventa”. En *Sentidos dos lugares. Anais do Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Río de Janeiro, publicado en CD. El texto puede consultarse en <http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/> (13/01/2013).

rasgo, pues “just as tourists crave individual partners, for small-scale business deals and for sexual encounters, so nuevo boom readers seek personal contact with individual Cubans”.<sup>162</sup> Blandiendo esta idea cabe argüir que, con sus relatos en primera persona, Gutiérrez plantea un género *íntimo* de transacción. En tal sentido, realiza un gesto de obvia filiación económica: la venta de alicientes psicológicos y sensitivos. Así, oferta interacciones con un habanero –Pedro Juan– que nos deja *engullir* sus vivencias.

Esta versión imaginaria del consumo transgrede reglas éticas fundamentales. No en vano, al impulsar un ejercicio metafórico de antropofagia desafía tabúes primordiales. Leal opina que los aspectos mencionados también justifican el uso de motivos infames y aberrantes:

Esta misma idea de consumo caníbal que reverbera *Trilogía* en sus implantes autobiográficos se desliza también a otra abyecta forma de consumo: la coprofagia, o el consumo de excrementos. Los efectos narrativos de Gutiérrez no sólo llevan a leer y consumir (caníbalmente) su (supuesta) vida, sino que también dispone de su escritura como excremento para que sea consumida.<sup>163</sup>

Mediante los procedimientos reseñados, Gutiérrez satisfaría el *apetito de barbarie* que sufren las civilizaciones ultradesarrolladas. Esta idea remite a un hecho que irrumpe con gran fuerza durante las postrimerías del siglo XX: la conversión de los fenómenos marginales y heterodoxos en un bien lucrativo. Según Leal, *Trilogía...* establece dos recreaciones complementarias de este proceso.

En primer lugar, la obra confiere un protagonismo determinante a lo visceral e instintivo. Así pues, genera instantáneas del *caribe ardiente* para seducir a un destinatario metropolitano, lo que hace posible obtener riquezas tangibles –dinero– y simbólicas –popularidad–. Los objetivos mercantilistas que revela este procedimiento se anticipan en la construcción narrativa. De manera continua, esta describe operaciones financieras que giran en torno al cuerpo y la sexualidad. Vemos que los personajes *industrializan* su anatomía, obteniendo alguna retribución de las conductas físicas. Con esto, el autor muestra los designios económicos que rigen la *escritura sucia*. Para confirmar sus argumentos, Leal ofrece un ejemplo muy interesante:

---

<sup>162</sup> Whitfield, Esther, “Autobiografía sucia...”, *loc.cit.*, p.337. [Igual que los turistas buscan socios individuales para negocios a pequeña escala o para encuentros sexuales, los lectores del nuevo boom intentan obtener un contacto personal con individuos cubanos]. La traducción es nuestra.

<sup>163</sup> Leal, Francisco, “*Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez: mercado, crimen y abyección”. En *Taller de Letras*, n° 37, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005, p.56.

El vínculo entre Cuba y el sexo es conocido y Gutiérrez lo explota. La sexualidad desaforada que se escenifica en esta novela se dispone también sobre la plataforma del espectáculo. Sexo y show (con sus vértices comerciales) aparecen representados alegóricamente a través de un personaje apodado “Superman”. Este hombre cuenta cómo se ganaba la vida en un teatro ostentando su pene de 30 centímetros: solo en el escenario, “Superman” se masturbaba arrojando “unos chorros de leche tan potentes que llegaban al público de la primera fila”. Las analogías de este espectáculo y los efectos de la novela son evidentes. El sexo, casi siempre protagonizado por Pedro Juan, su comercialización y consumo como una imagen orgiástica de Cuba asoma (*sic.*) en *Trilogía* enmarcada en los límites del show. El “Superman” que cuenta su demostración sexual se reubica significativamente en la novela ya no como exhibicionista, sino desde otro sitio que también comercializa con el cuerpo, como monstruo, como freak (...).<sup>164</sup>

Aquí se afirma que las figuraciones grotescas de Gutiérrez ostentan un simple valor comercial. Por tanto, su mirada cancelaría el sentido de oposición y resistencia que, a menudo, adquieren estas formas. La incidencia en lo abyecto y sensual no aporta maneras de combatir una realidad ominosa; bien al contrario, refleja los métodos que utiliza el castrismo para combatir la crisis financiera. Esta idea nos permite considerar el otro juicio adverso que origina la circunscripción del narrador al realismo sucio.

Ciertos estudiosos piensan que Gutiérrez se vale de esta fórmula para llevar a cabo un ejercicio oportunista. Según ellos, aplicando un registro escritural foráneo descontextualiza los males cubanos y aminora su importancia. Así otorga un calibre sugestivo y fascinante a problemas reales, de notoria seriedad. Conforme a estas premisas, el autor recibe distintas acusaciones. Algunos creen que vulgariza los infortunios nacionales mostrando un claro desentendimiento. También la posición que adopta como intelectual recibe críticas negativas. En tal sentido, muchos recalcan que obvia los trastornos infligidos a su *cofradía* por el sistema gubernamental. Este último planteamiento gravita sobre la siguiente opinión de Celina Manzoni:

(...) Pedro Juan Gutiérrez construye la imagen de un narrador desenfadado y desprejuiciado que puede reírse de todo porque nada teme; se invierte la situación de intemperie en que se construyen no sólo los textos de Arenas, sino en otro espacio los de Guillermo Rosales o en la misma Habana, los de Antonio José Ponte. Si en estos textos, de modos diversos, se tematizan los riesgos y el peligro de la intemperie, el narrador y los lectores de Gutiérrez están a cubierto. (...) Esta preocupación (...), que afectó de manera especialmente dramática a los

---

<sup>164</sup> *Ibíd.*, p.57.

escritores cubanos (...), no parece ser (...) uno de los problemas que afecten a Pedro Juan Gutiérrez.<sup>165</sup>

Estas palabras remiten a un conflicto que ha marcado el orden literario cubano durante las últimas décadas. La disciplina cultural marxista emplea dos términos, absolutos e incompatibles, para definir a los escritores: revolucionarios y antipatriotas. Sin embargo, fuera del país rige un binomio diferente. Las figuras que plasman y denuncian los males causados por el gobierno revolucionario adquieren un gran prestigio; frente a ello, quienes parecen huir de las cuestiones políticas inspiran recelos.

A menudo, Gutiérrez soporta el impacto perjudicial de esta diferenciación. Algunos críticos y lectores lamentan su desapego, que lo impele a trivializar situaciones dolorosas; otros, más radicales, lo tienen por un emisario del gobierno castrista. Estas perspectivas influyen sobre la recepción de sus libros. Quizá, entonces, la ridiculización de los mismos responda a un objetivo extraliterario: el afán por *castigar* una interpretación de la realidad cubana que parece conformista y ambigua.

En suma, hemos intentado precisar los efectos que produce la visión de Gutiérrez como un *realista sucio caribeño*.<sup>166</sup> Ahora se comentarán los aspectos cuestionables y erróneos que observamos en esta imagen. En primer lugar, nos preocupa que la escritura del autor resulte infravalorada por su condición minimalista. Esta dinámica infringe uno de los principios que han consagrado las eras moderna y posmoderna: el concepto aperturista y novedoso de las creaciones o vivencias estéticas. Según ya vimos, en los siglos XIX y XX nacen fórmulas y experiencias culturales distintas, que cobran un peso innegable. Con esto, se replantean las nociones clásicas de aura y hermetismo, que incorporan valores nuevos.

---

<sup>165</sup> Manzoni, Celina, “Violencia escrituaria...”, *loc.cit.*, p.60.

<sup>166</sup> Recientemente, todas las polémicas que hemos comentado han vuelto a cobrar fuerza al estrenarse la adaptación cinematográfica de *El Rey de La Habana*, dirigida por Agustí Villaronga. Este cineasta ha sabido trasladar a la pantalla los ingredientes más significativos que conforman el mundo literario de Gutiérrez: grotesco, violencia, humor negro, exposición continua de hechos sórdidos y predominio de los personajes marginados que deben luchar sin descanso por sobrevivir. Casi todos los críticos cinematográficos han destacado la presencia de estos elementos en el *film* y han querido proponer una interpretación para los mismos. Sus ideas a este respecto nos permiten afirmar que se han creado dos facciones antagonicas. Para algunos, Villaronga sólo ha conseguido narrar una historia truculenta que, sin duda, satisfará el morbo de aquellos espectadores europeos que deseen contemplar el *espectáculo* de la miseria. Sin embargo, otros han declarado que, mediante su énfasis en lo crudo y abyecto, el director ha logrado retratar con valentía la Cuba del *periodo especial*. Por tanto, vemos que en la recepción de esta película se han reproducido los debates que suscita la obra de Gutiérrez. (Cfr. Villaronga, Agustí, *El Rey de La Habana*, España/República Dominicana, Pandora Cinema/Tusitala/Esencia Films, 2015).

En apariencia, los juicios reprobatorios del lenguaje *vulgar* y *sencillo* que maneja Gutiérrez ignoran este cambio. Cuando invocan su legibilidad para sentenciar que ofrece una *literatura de masas*, dichos exámenes aducen criterios ya obsoletos. En tal sentido, percibimos la injerencia de un hecho que se abordó en el capítulo cuarto. Según dijimos allí, ciertas élites o minorías necesitan ejercer un predominio intelectual, reivindicando su mayor potestad simbólica. Este anhelo puede suscitar reacciones ingenuas. Por ejemplo, se dictamina que las creaciones oscuras e intrincadas detentan un rango superior. Esta opinión encumbra los métodos artísticos que muestran niveles palmarios de complejidad y virtuosismo. Así pues, se olvida que la consecución de facturas *discretas* reclama esfuerzos ímprobos. En relación a este asunto, el propio autor expresa ideas muy significativas:

Desde que trabajé en la radio me marcaron mucho las exigencias de las agencias de noticias, las normas de redacción que allí tienes; un lenguaje muy directo, rápido... En esa época me leí una especie de consejos que da Hemingway por algún lugar, una suerte de normas de redacción periodísticas: escribir oraciones afirmativas, no hacer oraciones negativas, evitar las subordinadas, usar oraciones cortas con punto y seguido, etc. Eso sí lo estudié y llevé a la práctica de modo muy consciente, porque yo —y esto es un problema de decisión estética— detesto el barroquismo en la literatura (...). Mi rechazo al regodeo es un problema de decisión estética e incluso me gusta esconder lo que sé (...).<sup>167</sup>

Gutiérrez acentúa el sintagma “decisión estética”, gesto que traduce un interés por reivindicar los valores artísticos de su narrativa. De manera indirecta, recalca que no persigue ofrecer *trabajos ramplones* copiando la *escritura sucia*. Por tanto, habla de un programa creativo que se basa en operaciones laboriosas y meditadas.

Para fortalecer los argumentos indicados, quisiéramos emplear una reflexión de Andrés Neuman. Al meditar sobre las formas literarias que producen una sensación de llaneza y coloquialismo, este autor dice lo siguiente: “La imperfección tiene poco que ver con la negligencia. Ningún texto suena más fresco por corregirlo menos. Al revés, lo primero que surge es la idea consabida, la frase prefabricada. Igual que la naturalidad se logra puliendo, la espontaneidad suele ser fruto de la paciencia”.<sup>168</sup> Según veremos al

---

<sup>167</sup> Fowler, Víctor y Jorge Molina, “Soy un tipo...”, *loc.cit.*

<sup>168</sup> Neuman, Andrés, “Escribir mal”. Texto aparecido en su blog: [http://www.andresneuman.com/hemeroteca/revistaenie\\_detalle.php?recordID=16](http://www.andresneuman.com/hemeroteca/revistaenie_detalle.php?recordID=16) (21/02/2013).

comentar sus libros, estas ideas pueden aplicarse a las normas expresivas que sigue el cubano.

Las cuestiones analizadas en los párrafos anteriores nos llevan a formular una tesis clara. Gutiérrez se enfrenta a un problema que ha signado la recepción crítica de otros narradores. En un principio, los medios académicos rechazaron a distintos creadores por valerse de los mismos recursos que utiliza él: temas abyectos y lenguaje fácil. El mismo Bukowski, con quien tantas veces lo relacionan, fue víctima de esta situación; y, en América Latina, se dan los ejemplos paradigmáticos de Roberto Arlt, Guillermo Fadanelli o Fernando Vallejo. Con el tiempo, sin embargo, se ha modificado la impresión que originaron estos individuos. De hecho, han surgido mecanismos evaluativos que permiten valorar con justicia los registros escriturales *ordinarios* y *rústicos*.

Ahora bien, la censura del lenguaje sencillo que utiliza el cubano obedece a un segundo fenómeno. Según hemos visto, algunos críticos piensan que su estilo responde a un interés mercantil. Por ello, Gutiérrez ha negado en numerosas ocasiones la impronta comercial de su literatura. Un ejemplo de este hecho lo encontramos en el siguiente alegato:

Tengo una concepción del arte en general como la de un monje budista (...). Pienso que uno tiene que tener un distanciamiento de la realidad, de modo que si conviertes tu arte en una forma de negocio y te pones a buscar dinero con él, entonces no puedes concentrarte en lo que tienes que concentrarte, sobre todo no puedes tener distancia. El escritor necesita de una concentración casi absoluta en lo que hace.<sup>169</sup>

Estas opiniones justifican los criterios que aduce para explicar su alianza con Anagrama. Gutiérrez argumenta que esta relación, generadora de su éxito mundial, se basa en razones intelectuales y no financieras. Sostiene, así, que la editorial barcelonesa cumple dos requisitos fundamentales para un artista. Ante todo, reporta una vigencia que implica beneficios mayoritariamente simbólicos. Asimismo, respeta el carácter propio y la orientación creativa de los autores. Marianela González se hace eco de estas ideas:

La aceptación de la obra de Pedro Juan Gutiérrez en el viejo continente no ha dejado de cosechar ediciones; pero el escritor tiene claro que

---

<sup>169</sup> Fowler, Víctor y Jorge Molina, “Soy un tipo...”, *loc.cit.*

prefiere “vender tomates antes que escribir en contra de mi voluntad. Las editoriales se dividen como en tres: la comercial que te exige, mutila, censura, como Planeta; un grado intermedio que paga muchísimo menos, pero que es muy respetuosa –Anagrama, Lumen–; y la otra pequeñita que ni paga, ni vende, ni distribuye. Hay que tratar de estar en el intermedio, pues no son editoriales comerciales y sí tienen respeto, prestigio. Eso me alegra porque sigo trabajando en lo que quiero escribir, sin pensar en el lector, en el editor o en mi agente”.<sup>170</sup>

Fiel a estos principios, el cubano mantiene una interpretación muy clara de la excelente acogida que han recibido sus libros en los países occidentales. Esta visión recurre al tema de la preponderancia que adquiere el universo económico, pero le otorga un sentido muy diferente al que invocan los juicios adversos del “Ciclo...” Gutiérrez piensa que los engranajes consumistas han forjado un clima social inane, destruyendo las producciones artísticas valiosas. Esta situación torna fascinantes a los individuos que, como él, trabajan en una sociedad no capitalista. Su obra, entonces, interesa porque contiene los rasgos originales y rupturistas de la *buena literatura*. Este postulado también lo subraya González:

(...) La ansiedad del panorama editorial europeo por los títulos latinoamericanos, especialmente aquellos que provienen del estilo literario más descarnado, “sucio”, no escapa a sus reflexiones. Le inquieta especialmente a Pedro Juan Gutiérrez constatar que “en las últimas dos o tres décadas, la violencia ha entrado de un modo definitivo (a la literatura latinoamericana), yo diría que extremo. Todo esto narrado –dice– de un modo sencillo, directo, escueto, periodístico, sin que sobre ni una palabra”. Para él, la situación es “absolutamente diferente a lo que sucede hoy en la literatura europea, que atraviesa por el momento de mayor aburrimiento, grisura y apatía en toda su larga existencia. Nunca antes los escritores europeos tuvieron vidas tan aburridas y, por tanto, escriben del mismo modo en que viven: escriben sobre el aburrimiento. (...). Creo que esto explica por qué en Europa gana espacio la literatura latinoamericana y la literatura de Estados Unidos e Inglaterra, donde sí hay unos cuantos autores –no muchos, pero suficientes– que mantienen su actitud de reto ante el sistema y se atreven a escribir con capacidad de riesgo”. La clave de su propia inserción en ese panorama viene signada, según explica, por la universalidad de la que dice dotar su obra (...).<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> González, Marianela, “Páginas salvadas de Pedro Juan Gutiérrez: Voy, voy contigo y regreso”. En *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, n° 495, Año IX, La Habana, 30 de octubre al 5 de noviembre de 2010. En [http://www.lajiribilla.cu/2010/n495\\_10/495\\_24.html](http://www.lajiribilla.cu/2010/n495_10/495_24.html) (19/02/2013).

<sup>171</sup> *Ibíd.*



Impugnando ciertas visiones académicas, Gutiérrez asocia su fama con un valor prestigioso: el talento para contradecir las reglas morales y epistémicas que asumen los europeos. A estos les cautivan los libros que no tratan de colmar sus miras y pretensiones. Acusan, pues, los efectos dañinos que provoca la subordinación del oficio estético al mercado. El cubano afea este proceso y manifiesta que nunca se ha rendido al mismo:

(...) Es patético lo que está pasando (en las librerías europeas). Las mesas están llenas de esa porquería que es puro producto de consumo. Se escriben libros como otros hacen camisas o zapatos, sólo que los zapatos y las camisas son más útiles. Cuando tienes un concepto de la literatura como un medio de reflexión sobre tu tiempo, quieres dejar para cuando te mueras un testimonio elaborado sobre eso. Eso ha sido siempre la buena literatura, desde *La Iliada* y *La Odisea*. Quiero trabajar en esa misma línea.<sup>172</sup>

Para terminar, censura los empeños del artista comercial: “A mí me parece que hay un amodorramiento producido por el dinero, por estas sociedades del consumo que te esclaviza y te convierte en un productor-consumidor. Es decir, producir libros como sea para consumir, y esto te narcotiza al extremo de que tienes miedo de quedarte fuera del sistema”.<sup>173</sup> En resumen, Gutiérrez desprecia los mandatos que instituye la comercialización del arte y glorifica su libertad creadora. De algún modo, la permanencia en Cuba favorece estas acciones: en un territorio marginal, las tiranías y exigencias que fragua el consumismo resultan menos imperiosas.

Según hemos dicho, otra realidad promueve la fustigación del plan escritural que forja el autor: su mantenimiento de una posición equívoca y dudosa frente al régimen socialista. Los especialistas que subrayan este aspecto realizan un gesto paradójico. Para ellos, ningún artista debería transigir con un gobierno que oprime a los de su clase. Repudian, entonces, la propensión del castrismo a ideologizar el plano cultural. Sin embargo, les incomoda que Gutiérrez no efectúe un análisis meridiano de la gestión marxista. Así pues, cometen la misma injusticia que denuestan.

---

<sup>172</sup> Coca, César, “La literatura europea de hoy es muy aburrida”. En *El Diario Montañés*, Santander, 26 de septiembre de 2007. En <http://www.eldiariomontanes.es/20070926/cultura/literatura/literatura-europea-aburrida-20070926.html> (19/02/2013).

<sup>173</sup> Evers, Ute, “Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez: «El escritor debería ser la conciencia alerta y crítica de la sociedad»”. En *Literaturas.com*, España, 4 de noviembre de 2004. En <http://www.literaturas.com/v010/sec0411/entrevistas/entrevistas-03.htm> (19/02/2013).

Sin duda, aquí conviene manejar un planteamiento clave. Las ideas políticas que mantiene un creador pueden mostrarse ignominiosas, pero no determinan el valor artístico de sus obras. Por este motivo, hay que separar el juicio literario de los principios axiológicos inherentes a un panorama social concreto. Además, en el caso de Gutiérrez nunca debemos pasar por alto una realidad fundamental. El autor sigue viviendo en Cuba y la resonancia internacional que ha obtenido le impide camuflarse. Debido al espíritu receloso que manifiesta el castrismo, esta circunstancia origina riesgos importantes. A este respecto, y contra lo que opina Manzoni, el narrador se halla en una *situación de intemperie*. Por ello, cuando evalúa los acontecimientos nacionales prefiere asumir una actitud prudente. En relación a los temas descritos, él mismo puntualiza hechos que, con frecuencia, se olvidan:

Hay (...) sociedades donde hay una represión muy brutal. Lo que sucede es que a veces la represión se hace de manera silenciosa y discreta. Pero los intelectuales lo notan, saben que no pueden alzar demasiado la voz porque pueden ir a la cárcel o al exilio. Entonces, cada uno cuida su pellejo porque nadie quiere ir a la cárcel o al exilio por haber dicho algo. Y no estoy exagerando. Hoy en día en el mundo hay una cantidad tan grande de escritores o periodistas perseguidos, exiliados, encarcelados o asesinados en muchos casos. Y esto sencillamente te coloca entre la espada y la pared. ¿Y yo qué hago? Yo quisiera poder denunciar todo lo malo que está haciendo el gobierno de mi país. Pero por otro lado tienes miedo, eres un ser humano y no una máquina. Tienes miedo de que te encarcelen o te manden al exilio o, en otros casos, que te maten. Así que no es un tema que se pueda ver así teóricamente. Se sabe con escritores, como Günther Grass, por ejemplo, que es el inventor de la tesis de la conciencia crítica y alerta de la sociedad, un escritor puede ser crítico en sociedades donde haya garantías constitucionales y un respeto total a los derechos humanos. Pero hay otras sociedades donde no existe esta garantía elemental. Entonces: ¿Qué va a hacer uno?<sup>174</sup>

El cubano describe las técnicas de autoconservación que necesitan emplear los ciudadanos en un ambiente dictatorial. Cuando subraya el papel esencial que desempeñan esas tácticas, considera sus vivencias personales. Recordemos, en primer lugar, que lo han excluido del sistema literario nacional. En Cuba rigió durante muchos años una prohibición velada, pero eficaz, del “Ciclo...” Hoy en día, sólo *Animal...* y *El*

---

<sup>174</sup> *Ibíd.*

Rey... cuentan con ediciones patrias.<sup>175</sup> Este ligero cambio, además, no ha conllevado una legalización plena del autor. Él mismo le aclara este fenómeno a Ute Evers:

P.- El año pasado se presentó *Animal Tropical* en la Feria Internacional del Libro de La Habana por (...) Francisco López Sacha. ¿Supone esto una estimación y aceptación a alto nivel?

Pedro Juan Gutiérrez: No, en absoluto. Date cuenta que *Animal Tropical* es el tercer libro de la pentalogía de Centro Habana. Esta aceptación vendrá cuando se publiquen todos los libros. Yo les propuse empezar con la *Trilogía...*, pero me dijeron que no. Querían publicar *Animal Tropical*. Se presentó en la Feria del Libro del año pasado y después prácticamente no se distribuía, para no decir que no se distribuye. Yo me he ocupado de esto, pasé por todas las librerías preguntando por el libro. Fue además muy molesto porque cambiaron la fecha de la presentación tres veces. Es decir que hubo muchos problemas por detrás de esta edición.<sup>176</sup>

Gutiérrez ha observado expresiones claras del malestar que suscita en las instituciones políticas. Cree, no obstante, que abandonar el país implicaría “una tortura (...) tan grave como la cárcel”; de ahí, que tome continuas precauciones.<sup>177</sup> Su conocimiento de las medidas punitivas que aplica el socialismo también lo impele a adoptar un proceder cuidadoso. En relación a este punto, señala:

Cuando fui periodista sufrí mucho, yo siempre estaba buscando temas originales, temas novedosos sobre todo los últimos doce años que trabajé en una revista semanal, tenía más posibilidades para desarrollar temas para reportajes amplios y sufría mucho, muchísimo. Entonces, cuando ya me dedico además a la literatura y publico la *Trilogía sucia...* en España, me sacan del periodismo, me expulsan del periodismo, sin razón, sin nada de aviso, “toma, vete y adiós”, así me dejan en la calle. Digo bueno, muy bien. Ahora me voy a dedicar solo a la literatura y se acabó el periodismo.<sup>178</sup>

Este razonamiento aporta los criterios necesarios para ofrecer una interpretación de la responsabilidad ética y social que asume el cubano. Gutiérrez infringe las normas establecidas mediante los patrones artísticos. Por ello, emplea fórmulas creativas –neobarroco, *metakitsch*, realismo ahondado– que traducen un rechazo de las doctrinas

---

<sup>175</sup> Cfr. *Animal Tropical*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002 y *El Rey de La Habana*, La Habana, Unión, 2009.

<sup>176</sup> Evers, Ute, “Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez...”, *loc.cit.*

<sup>177</sup> Sabater, Miguel, “Quisiera que mis libros se publicaran en Cuba tranquilamente”. En *Palabra Nueva. Revista de la Arquidiócesis de La Habana*, nº 149, La Habana, febrero de 2006. En <http://www.palabranueva.net/contens/02/0001012-2.htm> (22/02/2013).

<sup>178</sup> Evers, Ute, “Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez...”, *loc.cit.*

opresoras. Ahora bien, siempre busca que sus críticas produzcan mensajes válidos para tiempos y espacios diferentes. Así pues, no desea que inscriban sus libros en marcos históricos unilaterales: ve la escritura como un terreno de libertad y autonomía que trasciende los hechos inmediatos.

Estas ideas guardan relación con un fenómeno que ha vivido Cuba en las décadas recientes. Allí, el control gubernamental de las disciplinas estéticas ha generado serias repercusiones. No en vano, detractores y partidarios del castrismo revelan un mismo afán problemático: la inclinación a privilegiar los temas políticos. Esta realidad justifica el proyecto de Gutiérrez. Convirtiendo la literatura en un medio protegido del *aquí y ahora*, el autor rompe con los *imperativos heterónimos*. Este procedimiento le suministra recursos de *autogobierno* y emancipación, pero también lo mueve a huir del plano circunstancial, fomentando su vocación de intemporalidad. Tal como él mismo señala:

A mí lo que me gusta es contar historias y como yo provengo del periodismo, lo que aprendí es a ahorrar tiempo y espacio. No estoy acostumbrado a la abstracción. Y en la ficción hago lo mismo que en el periodismo: no me pongo a filosofar, sólo cuento lo que pasa y espero por la complicidad de un lector que aporte sus reflexiones. Yo depuro mucho lo que escribo, elimino todo lo pedagógico, lo circunstancial, los excesos filosóficos, sólo me gusta dejar lo medular...<sup>179</sup>

Hasta ahora hemos examinado algunas ideas recurrentes que suelen aparecer tanto en las reseñas como en los análisis críticos de la literatura de Gutiérrez. Estos *lugares comunes* remiten a situaciones características de la posmodernidad que fueron investigadas en los apartados teóricos. En primer lugar, el autor sufre las consecuencias de una dinámica esencial: el sometimiento de los trabajos estéticos al orden capitalista. Debido a este proceso, el rango artístico de las obras que alcanzan un gran éxito mercantil inspira dudas y prevenciones. La polémica surgida en torno al objetivo real del “Ciclo...” ilustra bien estos hechos.

El segundo dilema que rige la percepción del narrador –su ambivalencia ideológica– también refleja controversias fundamentales. No en vano, conduce a priorizar un problema que ocasiona intensas disputas: la responsabilidad ética y social de los intelectuales. A este respecto la modernidad forja teorías contradictorias, luego ampliadas en los ambientes posmodernos. Muchas voces han reivindicado el impulso

---

<sup>179</sup> Grillo, Rafael, “Cita en la azotea...”, *loc.cit.*

anarquista del oficio creador, que transforma los vaivenes y contrasentidos ideológicos en un mérito. Paralelamente, otros afirman que un verdadero artista siempre formula propuestas cívicas. Esta opinión adquiere un relieve notorio en los países donde las instituciones políticas generan conflictos palmarios. Allí, la noción de un *arte comprometido* reúne valores más prestigiosos. Por tanto, la cuestión esbozada sigue originando importantes discordias. En este sentido, el caso de Gutiérrez hace visible la fuerza conservada por un litigio que marca nuestra historia cultural reciente.

El influjo negativo que han ejercido los temas descritos en la visión del cubano resulta comprensible. Desde luego, el autor muestra facetas que causan recelos. Reniega del *virtuosismo literario* y ha obtenido una popularidad extraordinaria que parece ratificar su intención comercial. Asimismo, la actitud con que juzga el castrismo no satisface a quienes demandan un veredicto incuestionable. Ahora bien, sus comportamientos admiten juicios que sobrepasan los reproches y vituperios tajantes. Apoyaremos esta premisa realizando unas consideraciones basadas en los términos de análisis que se establecieron en el capítulo quinto: relectura, pliegue y travestismo. Estas nociones se utilizaron para explicar las mudanzas que afrontan los *relatos unívocos* en Hispanoamérica. Ahora nos permitirán juzgar los criterios de una figura que, por su original trayectoria, lidia con varios paradigmas homogeneizadores.

Empezaremos recordando las ideas que sustentaron el capítulo quinto. Allí se vio que la cultura europea moldea los fenómenos distintos empleando sus herramientas cognitivas y lingüísticas. Este hábito dirige las formas de colonización que se implantan en América Latina. Sin embargo, el subcontinente invalida o transgrede las creencias occidentales. En un territorio cuya novedad se muestra irreductible, estos mecanismos integran contenidos que vulneran su filiación primaria. A este respecto, las crónicas de Indias ofrecen un ejemplo fundacional.

Los aspectos sintetizados mantienen un rol decisivo en la propuesta escritural que diseña Gutiérrez. El autor desea explorar un motivo –la vida cotidiana en Cuba– que muestra perfiles claramente anómalos. De esta manera, se impone un reto parecido al que asumen los antiguos cronistas. Así, intenta definir acontecimientos que, por su carácter raro y excepcional, parecen imaginarios. A este respecto, comenta su *alter ego* ficticio: “A veces es tan dura la realidad que la gente no te cree. Leen el cuento y te dicen: «No, no, Pedro Juan, hay cosas aquí que no funcionan. Se te fue la mano inventando». Y no. Nada está inventado. Sólo que me alcanzó la fuerza para agarrar

todo el masacote (*sic.*) de realidad y dejarlo caer de un solo golpe sobre la página en blanco”.<sup>180</sup>

El narrador quiere forjar un retrato verídico de su país, que traduzca experiencias y sensaciones propias. Por esta razón selecciona un medio enunciativo, la literatura, que sigue normas internas de coherencia y verosimilitud, trascendiendo el canon fijado al respecto. Este proceso guarda relación con hechos que valoramos en el capítulo quinto. Según explicamos allí, determinados lenguajes constituyeron, durante siglos, un vehículo de las certezas firmes. Esta cualidad recaía en las disciplinas que, supuestamente, organizaban el mundo: ciencia, historia y política. Con el tiempo, sin embargo, se apreció que estas materias producían simulacros virtuales, orientados a legitimar los parámetros de sus administradores.

La quiebra cultural que suscita el hallazgo de Hispanoamérica impulsa este cambio. Al ostentar numerosos vértices insólitos, las nuevas geografías cuestionan el rango semántico de los binomios irreal-posible y cierto-falso. De esta manera, contradicen las premisas ontológicas *universales* y prueban que los hechos empíricos admiten infinitas lecturas. Estas circunstancias motivan que los principios artísticos de fantasía y creatividad obtengan el fundamento necesario para expresar *verdades*.

Cuando se trata de juzgar el proyecto narrativo que forja Gutiérrez, los temas resumidos adquieren una pertinencia innegable. En su país, las contiendas por capitalizar lo genuino resultan de una extrema virulencia. No en vano, diversos agentes procuran instituir representaciones categóricas del panorama estatal. En lo referido a este problema, se tornan cruciales las teorías inequívocas que implanta el gobierno, pero también los enemigos de la gestión marxista divulgan opiniones absolutizadoras.

Para combatir esta situación, el autor de *Trilogía...* subvierte las reglas que fundan los juicios más generalizados acerca de Cuba. Con ello, presenta formas de actuación y existencia que no suelen figurar en estos análisis, circunscritos a ópticas ideologizadas. Por tanto, recupera *verdades ocultas* empleando una técnica que conocemos bien: la inspección arqueológica. Esta dinámica pulveriza los apriorismos que rigen las nociones totalitarias de congruencia y autenticidad, reflejando presencias invisibles.

Los hechos apuntados conducen a elegir un formato narrativo cuyo realismo se basa en la adopción de perspectivas flexibles y transgresoras. Gutiérrez no pretende

---

<sup>180</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, revolcador...”, *loc.cit.*, p.104.

suscribir axiomas institucionales ni fagocitar un molde literario canonizado. El patrón realista le fascina porque investiga con asepsia y objetividad los múltiples rasgos del carácter humano. De acuerdo con este principio, maneja un recurso transhistórico que, precisamente, se analizó en el capítulo quinto: la mirada grotesca.

Esta fórmula se distingue por su inclinación a generar enmiendas o relecturas de los preceptos y dogmas oficiales. Ofrece visiones abarcadoras del sujeto, neutralizando las coberturas morales que ignoran los matices raros y heterogéneos. Gutiérrez aprovecha sus mecanismos para examinar instintos vitales, aunque silenciados, de nuestra condición. En concreto, resalta el vigor y la preponderancia que poseen los impulsos primarios e irracionales. Por añadidura, el grotesco airea los fallos y carencias del discurso ideológico que se utiliza para explicar la realidad cubana. Aquí se hallan los cimientos del compromiso ético y social que asume el narrador: ahondando en situaciones ignominiosas, denuncia el utopismo acrítico que promueve la retórica socialista.

Los procedimientos reseñados evocan ideas que cobran una gran importancia en la posmodernidad. Este vínculo justifica que Gutiérrez haya gozado de una excelente aceptación en varios países metropolitanos. Sin embargo, su éxito acarrea un perjuicio, ya que lo ha convertido en objeto de intensas ficcionalizaciones. Así, le confieren un temperamento basado en adscripciones taxonómicas que difuminan su entidad real. Con esta reinención, participa de un proceso habitual en América Latina. Las culturas y medios excéntricos han inspirado equivalencias y homologaciones artificiosas, gestadas por un yo autorreferencial. Estas comparaciones uniformadoras imponen las reglas filosóficas que diseña Occidente. En relación a este fenómeno, el capítulo quinto señaló un ejemplo decisivo: el análisis fundado en categorías posmodernas de facetas que distinguen al subcontinente.

Los problemas descritos permiten valorar el impacto mercantil del “Ciclo...” sin establecer motivos que *culpabilicen* a Gutiérrez. La resonancia editorial no significa, necesariamente, que su obra pretenda complacer a un lector del *primer mundo*. Más bien, aquí se hace patente un cambio que signa los últimos años del siglo XX: con las teorías *post*, se aminoran los reparos que suscita lo distinto. No obstante, la evolución reseñada comporta riesgos, ya que muchas veces materializa el dualismo centro-periferia, generador de un intercambio asimétrico. De esta manera, el *otro* se ciñe a los rasgos distintivos que consigue advertir una mirada etnocéntrica.

A nuestro juicio, Gutiérrez es víctima de la situación anotada; de ahí que, con frecuencia, le atribuyan filiaciones preestablecidas, juzgándolo mediante paralelismos inexactos. Quienes critican su renombre también confieren un rango imperativo a los paradigmas occidentales: dan por sentado que esta notoriedad constituye un síntoma claro de subordinación al *pensamiento regente*. De cualquier forma, por tanto, se juega con principios alumbrados en las geografías rectoras.

Los enfoques presentados arrinconan un hecho capital: la inserción del narrador cubano en los modelos identitarios y expresivos que fragua Hispanoamérica. Observando este punto, descubrimos que asume la fisonomía del *intelectual periférico*. Esta figura, ubicada en contextos de sujeción, interioriza referencias que no ha elegido. Ahora bien, nunca perpetra ejercicios de mimesis y aquiescencia servil; al contrario, diseña relecturas de los engranajes impuestos que canalizan *su verdad*.

Las consideraciones aportadas remiten al segundo principio de análisis que se estableció en el capítulo quinto: la noción de pliegue. Al revisar este concepto partimos de una tesis básica. Durante siglos, Latinoamérica fue vista como un órgano ancilar cuyos gestos reproducían los dictados que instauraba Europa. Esta imagen sitúa el patrimonio cultural verdadero en las antiguas metrópolis colonizadoras, lo que origina una consecuencia preocupante: muchos intelectuales hispanoamericanos adoptan un rol subalterno y se circunscriben a esquemas necesarios para obtener la *bendición* de los receptores transatlánticos. Algunos críticos piensan que Gutiérrez sufre este problema. Así, dictaminan que planea su obra en función de las expectativas inherentes a los feudos geopolíticos.

Sin embargo, esta idea no define los criterios auténticos que utiliza el autor. Creemos que, más bien, sus libros reflejan un proceso de gran entidad: el hundimiento que sufren las disposiciones absolutizadoras en los planos marginales. Recordemos que, por naturaleza, cualquier ámbito excéntrico desafía los imperativos generalizadores. Al dialogar con las inflexibles narrativas europeas, Hispanoamérica realiza este gesto. Su originalidad muestra que dichos relatos albergan errores, vacíos y paradojas terminantes. Este diagnóstico prueba que ninguna forma de vida o pensamiento resulta sólida. Certifica, pues, que toda cosmovisión engendra una serie abierta de piezas dispares.

Los conceptos explicados rompen la disciplina eurocéntrica, que procura establecer *summas* jerarquizadas y homogéneas. Por ello, diversos artistas y pensadores latinoamericanos recurren a los mismos para enunciar su identidad plural. En el capítulo



quinto subrayamos las contribuciones palmarias que, a este respecto, efectuó Rubén Darío. El inventor del modernismo sugiere confeccionar perspectivas que traspasen las normas ordenadoras y favorezcan lo heterogéneo. Este planteamiento, que ha sustentado importantes líneas creativas y filosóficas, marca las conductas de Gutiérrez.

La negación de los principios uniformadores guía el talante con que aborda su realidad política. El narrador crea miradas oblicuas y distantes que fracturan los mensajes compactos del sistema revolucionario. Rastrea los niveles ocultos del armazón institucional, explorando fenómenos que contradicen su apariencia orgánica y equilibrada. En definitiva: busca los *pliegues* o *fragmentos* del panorama social que desafían las creencias instituidas y muestra su contenido.

Asimismo, huye de la estructura organizativa que divide a los intelectuales cubanos en dos facciones: patrocinadores y adversarios del castrismo. En relación a este pleito, mantiene una postura que fortalece su rango excepcional. Se ubica en los márgenes o intersticios, rechazando cualquier adscripción que imponga roles fijos. Por último, subraya el origen capcioso del binomio centro-periferia. En particular, impugna los estereotipos ingenuos que crean los idearios rectores con sus diferenciaciones unívocas. De este modo, ridiculiza los atributos legendarios que la imaginación europea le atribuye al subcontinente.

Los hechos comentados recuerdan varias ideas que se analizaron en el capítulo quinto. Allí explicamos las teorías de Macedonio Fernández, quien defiende un postulado radical: cualquier orientación epistemológica se apoya en juicios falibles y adulterados, de manera que resulta imposible conocer la verdad. Esta noción impele a renegar de los principios que fundan el racionalismo. Sin embargo, Macedonio no pretende generar una impotencia que favorezca los rencores y designios vengativos; al contrario, afirma que la sonrisa engendra un mecanismo idóneo para recibir los fenómenos inexplicables. Gutiérrez comparte las creencias resumidas. Sugiere aceptar con humor el rompimiento de nuestras certezas, muchas veces abolidas por las experiencias reales. Un relato de *Trilogía...*, “Aplastado por la mierda”, expresa con claridad esta visión.

El cuento habla de Superman, figura que ya conocemos. Durante los años 50, este individuo y su pene formidable protagonizaron un aplaudido número que ofrecía el cabaret Shangai. Sin embargo, Gutiérrez lo presenta en un momento muy diferente de su vida:

Se levantó una pequeña manta que le cubría los muñones. Ya no tenía pinga ni huevos. Todo estaba amputado junto con sus extremidades inferiores. Todo cercenado hasta los mismos huesos de la cadera. Ya no quedaba nada. Una manguerita de goma salía del sitio donde estuvo la pinga y dejaba caer una gota continua de orina en una bolsa plástica que llevaba atada a la cintura.<sup>181</sup>

De manera literal y simbólica, el anciano mutilado refleja los estragos que causa un quiebre o fragmentación. Así, ofrece un claro testimonio de las normas irreductibles y antojadizas que, con flagrante ironía, gobiernan el mundo. Por capricho, el cosmos destruye los atributos que originaron un ejemplar íntegro del *superhombre*: trunca lo ideal y grandioso para crear un engendro incompleto.

Ahora bien, la situación descrita no da lugar a un escenario lacrimoso. El paradigma de la virilidad encara su tragedia con alegría, sin mostrar resentimientos. Por ello, dice: “Azúcar alta. Se fueron gangrenando las dos piernas. Y poco a poco me las fueron amputando. Hasta los cojones. ¡Ahora sí soy un tipo *descojonao*! Ja ja ja (*sic.*). Antes era un tipo *encojonao*. ¡El Superman del Shangai! Ahora estoy jodío, pero a mí que me quiten lo bailao”.<sup>182</sup>

Al contemplar esta reacción flemática, Pedro Juan comenta: “(...) Se reía con deseos. Nada irónico. Me llevaba bien con aquel negro duro y viejo que sabía reírse a carcajadas de sí mismo. Eso es lo que yo quiero: aprender a reírme a carcajadas de mí mismo. Siempre, aunque me corten los huevos.”<sup>183</sup> La historia narrada plantea una forma general de asumir los giros inesperados y las extirpaciones agresivas. Esta solución muestra cómo asimilar los cercenamientos que ha sufrido el orden castrista.

Igual que la estrella del Shangai, el socialismo ha perdido su apariencia deslumbrante y exhibe trazas grotescas. Gutiérrez propone digerir esta realidad con templanza, invocando un lema crucial: cualquier *gran relato* se funda en paradojas que, antes o después, lo mutilan. También indica el valor de las porciones ruinosas que forja un todo al desintegrarse. Examina los resquicios mellados y plasma su heroísmo en tanto vestigios que prueban el carácter fugaz de la perfección. En consecuencia, procura desdramatizar los errores y fracasos, adoptando un espíritu jovial. Este aspecto reduce las cuotas de angustia que provoca un clima social *hecho pedazos*. Por tanto, la inflexión vivaz y socarrona que maneja el autor responde a un objetivo trascendente.

---

<sup>181</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Aplastado por la mierda”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.63.

<sup>182</sup> *Ibíd.* Las cursivas son del texto.

<sup>183</sup> *Ibíd.*, p.64.

Nos falta revisar un tercer principio de análisis que se estableció en el capítulo quinto: la noción de travestismo. Para definir este concepto, nos apoyamos en una teoría que formula Héctor Daniel Dei. Según este pensador la posmodernidad constituye un *gran relato* más, que justifica los criterios y las doctrinas occidentales. En concreto, garantiza el dominio y la vigencia mundial que asumen los imperativos del capitalismo. Ahora bien, la nueva ideología rectora disfraza su rango impositivo mediante una operación engañosa. Finge apreciar los méritos de las cosmovisiones distintas, pero tal mecanismo le sirve para encubrir gestos de absorción. Así, *traviste* las culturas foráneas empleando lenguajes y plantillas que acreditan el imaginario de un yo etnocéntrico. Por tanto, crea subterfugios reales y simbólicos que favorecen los ejercicios de imperialismo.

El problema descrito ha signado la recepción internacional de Gutiérrez. En muchos casos, aparece una visión legendaria y efectista de su temperamento que lo ficcionaliza. Aquí existe un fenómeno de travestismo que origina consecuencias negativas: la estampa oficial del narrador, convertido en un artista lujurioso y *bárbaro*, invoca términos que actualizan el binomio centro-periferia.

Sin embargo, Gutiérrez no actúa como un objeto pasivo de la tergiversación explicada. Juega con las ficciones impuestas, decidido a subvertir o rehacer los parámetros en que se basan. A este respecto, se da un hecho significativo. El autor certifica su imagen publicitaria con una vehemencia que, por excesiva, inspira recelos. Apoyan esta impresión las fotografías incluidas en los testimonios *públicos* que ofrece: libros, entrevistas y noticias periodísticas. En las instantáneas mencionadas observamos a un hombre cuyas expresiones y vestimentas recalcan los atributos de rareza o marginalidad. Este individuo luce tatuajes, collares de santería y ropas *kitsch* o miserables.

La iconografía descrita implica un abigarramiento que parece movilizar segundas intenciones. El cubano genera versiones hiperbólicas de una semblanza que otros le han conferido. Con ello señala que esta fisonomía posee un valor teatral, vinculado a exageraciones fraudulentas. Dicho en otras palabras: intenta reflejar el origen vacío de unas creencias mostrando su proyección más literal y caricaturesca. Por tanto, se burla de quienes lo reducen a un bosquejo pintoresco.

Asimismo, las cuestiones anotadas podrían relacionarse con un tema que abordamos en el capítulo quinto: los actos de la poeta Delmira Agustini. La uruguaya se fotografía exhibiendo actitudes o indumentarias que plasman iconos literarios. Asume

los estereotipos femeninos que reivindica el modernismo para infundir tranquilidad, enarbolando un aspecto reconocible. Por tanto, crea *referencias ópticas* que favorecen su ingreso en un medio –la escritura– perteneciente a los varones. De esta forma, se hace oír una voz que infringe las convenciones. Salvando las distancias lógicas, Gutiérrez acoge una determinación parecida. En apariencia, cumple las reglas que dicta un sistema etnocéntrico; pero, manejando este ardid, se infiltra en círculos gregarios y remueve sus pilares.

El juego analizado crea relecturas de los roles y *máscaras* que impone la mentalidad oficial. Con ello, facilita que las inscripciones normativas porten ideas rompedoras. Siguiendo esta línea, Gutiérrez procura que una invención espuria confirme uno de los rasgos que mejor lo definen: la asunción de un credo vital y literario que huye de los emplazamientos institucionales. Por este motivo, encarece la reputación de marginado y superviviente nato que muchos le atribuyen. Así, en unas declaraciones a Natalia Gnecco resume las experiencias que marca su vida del siguiente modo: “(...) Hambre, sin dinero, lujuria, desespero, impotencia, promiscuidad total, noches de alcohol y tabaco”.<sup>184</sup> Otro ejemplo de su actitud lo encontramos en el documental que rodaron Frank Rodríguez y Pedro Ruiz. En este reportaje, titulado *Animal Tropical a Montréal*, el cubano *interpreta* con habilidad el papel de *artista-lumpen*.<sup>185</sup>

Los hechos descritos alinean el mundo creativo y la biografía de Gutiérrez; pero, también, justifican el aprovechamiento de las construcciones imaginarias que lo circundan. No en vano, el autor realiza una acción que distingue al *pícaro*: saca partido tanto de los *negocios* rentables como de las debilidades ajenas. Conociendo las expectativas del yo metropolitano, resuelve adoptar imposturas que lo satisfagan. Esta medida potencia el triunfo de su obra en las zonas con mayor preeminencia cultural y financiera. En consecuencia, obtiene ganancias materiales y simbólicas explotando las restricciones o flaquezas de un pensamiento inamovible.

Para terminar, el travestismo expresa convicciones filosóficas de gran relevancia. El narrador cubano utiliza simulacros para describir su verdadera ontología, plural y dinámica. En tal sentido, retoma un estilo de vida que asumieron varios creadores hispanoamericanos modernos: el dandismo. Según vimos en el capítulo quinto, esta

---

<sup>184</sup> Gnecco, Natalia, “Instantes con un animal tropical”. En *Natalia Gnecco Blog*: [http://www.eltiempo.com/blogs/natalia\\_gnecco\\_blog/natalia-gnecco/2012/09/\(16/03/2013\)](http://www.eltiempo.com/blogs/natalia_gnecco_blog/natalia-gnecco/2012/09/(16/03/2013)).

<sup>185</sup> Rodríguez, Frank y Pedro Ruiz, *Animal Tropical a Montréal. Un documentaire sur Pedro Juan Gutiérrez, l'écrivain Cobain controversé*, Canadá/Cuba/Venezuela, No Borders Video, 2007.

fórmula permite asumir una identidad que se basa en mezclas transgresoras. Al tiempo, muestra que los engaños y fingimientos crean el marco idóneo para desvelar certezas revolucionarias. Fiel a estos principios, Gutiérrez logra que las conductas del dandi y el travesti proyecten su originalidad.

A lo largo de estas páginas, hemos abordado cuestiones relacionadas con Hispanoamérica. Esto nos permitirá introducir un fenómeno que también ha signado la recepción del “Ciclo...” Varias de las exégesis que inspira esta serie conllevan un afán por descubrir su filiación territorial. En lo referido a este punto, se da una circunstancia significativa, pues muchos críticos afirman que Gutiérrez no emplea modelos narrativos considerados propios de América Latina. Belén Ginart realiza un comentario pionero de *Trilogía...* que ilustra bien esta situación. En su análisis, la autora plantea que esta obra destaca por alejarse del “realismo mágico o maravilloso”.<sup>186</sup> Este juicio utiliza premisas reduccionistas, triviales para un lector informado acerca de las numerosas opciones literarias que hallamos en el subcontinente. Quizá, entonces, vaya destinado a individuos *legos*, que posean unas competencias limitadas. Sin embargo, también obedece a un ejercicio muy habitual en la percepción metropolitana del autor excéntrico: el dar por hecho que ciertas formas y rótulos traducen las reglas expresivas inherentes al *otro*.

Esta noción conduce a proyectar una mirada sobre los autores latinoamericanos que sigue pautas férreas y apriorísticas. Gutiérrez tiene en cuenta la vigencia de este recurso, pues describe su identidad como escritor mediante comparaciones llamativas:

Creo que tengo poco o nada que ver con la literatura hispana en general, que conozco muy bien. Tuve que estudiarla en la Universidad y fue muy bueno para saber que no me interesa. Sí me gustan algunos autores concretos, como Cortázar, Rulfo, algo de Borges (...); pero lo demás, no. García Márquez lo estudié, pero no me interesa ese carnaval del idioma. Yo, si algo lo puedo decir en tres páginas, lo hago en éstas y no en quince. Mi vocación es la de ser minimalista (...), trato de utilizar la menor cantidad de elementos posibles y facilitar la lectura.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Ginart, Belén, “Gutiérrez retrata los bajos fondos de La Habana en un libro”. En *El País*, Madrid, 25 de noviembre de 1998. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario\\_ES\\_El%20País%20%28Trilogía%29.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_El%20País%20%28Trilogía%29.htm) (05/01/2013).

<sup>187</sup> Coca, César, “La mía es una generación muy defraudada”. En *El Correo Digital*, Bilbao, 22 de enero de 2006. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista\\_ES\\_El%20correo%20digital%20\(2006\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_El%20correo%20digital%20(2006).htm) (11/01/2013).

Aquí se citan nombres que pertenecen a un *canon* surgido tras el *boom*, pero el cubano apunta que los creadores inscritos en este sistema ostentan un carácter paradigmático. Considerando esta idea, sostiene que su literatura *no parece latinoamericana*, pues se distancia voluntariamente de modelos que han alcanzado una fama extraordinaria. En consecuencia, nos encontramos frente a una estrategia de posicionamiento. Gutiérrez prefiere no asumir el rango de *prosista hispanoamericano*, ya que este ha forjado un vínculo directo con las escrituras complejas y abigarradas.

Los fenómenos explicados remiten a un acto que siempre ha marcado la historia del arte: el parricidio simbólico. Para diferenciarse como autor, Gutiérrez desdeña los rasgos de algunas tradiciones literarias que ostentan un claro prestigio. Ahora bien, su rechazo de la impronta cultural y geográfica encierra un paso más, pues también juzga con escepticismo las propuestas que buscan modificar el paradigma instaurado en los años 60. En lo referido a este punto, comenta:

Yo creo que la literatura hispanoamericana después del *boom* no es una literatura muy fuerte. En estos momentos la literatura más fuerte que se está haciendo es la anglosajona. En Australia, en Inglaterra y en Alemania están surgiendo también escritores jóvenes muy fuertes, agresivos en el sentido de llevar a sus personajes al límite, ser despiadados con ellos, no cuidarlos.<sup>188</sup>

El centrohabanero relaciona su escritura con una tendencia implantada en las zonas de habla inglesa. Se arroga, entonces, lo que cabría denominar un *perfil extranjero*. Sin embargo, las declaraciones que acabamos de citar nos permiten advertir un hecho paradójico, ya que el afán de Gutiérrez por *aislarse* lo circunscribe a su contexto espacio-temporal. En este sentido, vemos que su actitud resulta muy similar a la asumida por otros narradores latinoamericanos de los años 80 y 90. Estos autores desean contemplar el mundo que los rodea mediante ópticas nuevas. Por este motivo, todos ellos adoptan posturas reveladoras que los vinculan entre sí. En primer lugar, se oponen a los *grandes relatos* que articulan visiones míticas o legendarias del subcontinente. Frente a esto, crean personajes antiheroicos y describen facetas de la realidad hispanoamericana que muestran una condición abyecta. Por último, reivindican el uso de un lenguaje crudo, directo e implacable. En consecuencia, estos creadores defienden las mismas nociones ideológicas y creativas que fundamentan el “Ciclo...”

---

<sup>188</sup> Franco, José Javier, “Resistencia y escritura...”, *loc.cit.*

Sabemos que Gutiérrez aprecia este fenómeno, pues dicta una ponencia en Casa de las Américas donde lo examina con atención. Aquí, el cubano postula que las corrientes narrativas en castellano siempre han incluido un estilo básico, “la escritura de la violencia”. Esta modalidad, en la que se ubicarían sus obras, posee dos rasgos complementarios. Resulta crucial para los autores que se forman en contextos posteriores al *boom*; pero, al tiempo, canaliza y sostiene tradiciones muy arraigadas en las literaturas hispánicas. En palabras del autor:

Algunos estudiosos hablan de mis libros como escritos en la corriente del realismo sucio, una corriente desarrollada en Estados Unidos, cuya cabeza descende de Raymond Carver y Richard Ford. Sin embargo, hay otra línea más cercana a nosotros: la línea de la literatura violenta. [...] Me quedé sorprendido al comprobar la enorme cantidad de escritores del *posboom* –o, si prefiere, de los últimos 20 a 30 años– que desarrollaron su obra en un contexto literario de violencia. Desde Fernando Vallejo, Guillermo Arriaga, Guillermo Rosales... el inventario es muy extenso. Creo que siempre hubo algo de violencia puntual en nuestra literatura continental: recordemos a Horacio Quiroga o Carlos Montenegro, por ejemplo. Pero quiero suponer que son escrituras muy específicas y localizadas, nunca como ha sucedido en las últimas dos o tres décadas, cuando la violencia ha entrado de un modo definitivo, yo diría que extremo. No puede ser de otro modo en un continente esencialmente violento, marcado a lo largo del siglo XX y en lo que va de este –dejemos atrás los contextos de violencia animal, propios de los tiempos de la colonia– por dictaduras sanguinarias, guerrillas de todo tipo, un narcotráfico brutal y sádico y un grado de pobreza asfixiante y excesiva. Todo eso se conjuga para generar violencia en la vida cotidiana, de un modo permanente: secuestros, asesinatos, miedo, incertidumbre, exilio... Sobre todo en las ciudades mayores. Ningún escritor inventa nada, solo elabora lo que conoce. Y lo que mejor se conoce es la vida propia y la de la gente que nos rodea: familias, amigos, vecinos. Por supuesto, la violencia viene mezclada con otros muchos componentes: sexo, expuesto de un modo descarnado y sin los conceptos cristianos y obsoletos de pecado; un lenguaje juguetón; personajes desquiciados y rebasados por las circunstancias extremas que viven; (...) en general comportamientos de una psicología cercana a la picaresca española, es decir, una ética flexible que se adapta y readapta continuamente como si fuera de goma, de acuerdo con las circunstancias. Una ética de todo vale y todo es para vender.<sup>189</sup>

Gutiérrez parece hablar de un modelo transhistórico al que ya nos referimos en el capítulo sexto: la estética realista que ahonda en los fenómenos abyectos para describir

---

<sup>189</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Apuntes sobre literatura de la violencia en América Latina”. Transcripción de la conferencia para el espacio “Páginas Salvadas” dictada en Casa de las Américas el 27 de Octubre de 2010. En *La Jiribilla...*, *loc.cit.*: [www.lajiribilla.cu/2010/n495\\_10/495\\_19.html](http://www.lajiribilla.cu/2010/n495_10/495_19.html) (21/03/2013).

con rigor un ambiente social determinado. Esta fórmula, que tiene una presencia muy destacada en las narrativas hispanoamericanas, se torna fundamental durante los últimos años del siglo XX, cuando escritores tan notables como Celorio, Bolaño, Vallejo, Malca y Fadanelli recurren a ella. Por tanto, el novelista centrohabanero percibe con bastante nitidez cuál es la tradición literaria del subcontinente que mejor lo define. Luego habrá ocasión de confirmar esta idea.

Por ahora, volvamos al tema que se trata en este análisis. Según hemos visto, Gutiérrez procura distanciarse de los estilos y movimientos que han adquirido una condición paradigmática en el campo de las literaturas hispanoamericanas. Esta circunstancia determina que también renuncie a la posibilidad de presentarse como un narrador cubano. Así, declara: “Pienso que yo tengo muy poco que ver con la literatura cubana, es decir, con su tradición. No me identifico con ella ni en cuanto a temas, ni en cuanto a tratamientos ni en cuanto a utilización del lenguaje. Ese exceso de barroquismo, de palabrería que a veces utilizan los escritores cubanos: cuatro páginas de palabras y ¿qué han contado? Yo no hago eso”.<sup>190</sup>

El centrohabanero opina que casi todos los escritores cubanos siguen las pautas del modelo neobarroco forjado por Lezama y Carpentier. Por ello, considera que su literatura, basada en el uso de un lenguaje claro y sencillo, no se ajusta a este *patrón nacional*. Sin embargo, su postura con respecto a esta cuestión muestra algunos matices en los que debemos fijarnos. Ante todo, el hecho de que prefiera romper con los principios instaurados por Lezama y Carpentier no le impide apreciar las cualidades de estos grandes autores. En este sentido, afirma:

Yo admiro muchísimo a Lezama y a Carpentier. Sobre todo a Carpentier, de quien creo que me conozco su obra bastante bien. Pero cuando admiras mucho a un escritor, debes ponerlo en un altar y no imitarlo. Para mí, Alejo Carpentier es inimitable. Yo siempre lo tuve muy claro, que nunca podría escribir como Alejo, ni me interesaba. Como Lezama Lima mucho menos. Lezama era un tipo muy críptico... Él vivía aquí a cuatro cuadras de mi casa, en la calle Trocadero. Lezama vivía en el centro del barrio de las putas de La Habana y parece que le aterraba tanto ese mundo... Él era homosexual, no tengo nada contra eso, tengo grandes amigos homosexuales, no se trata de eso, de lo que sí creo que se trataba es del miedo que le tenía él a la vida, veía tanta vulgaridad a su alrededor

---

<sup>190</sup> Bobes, Marilyn, “Animal literario...”, *loc.cit.*



que vivía encerrado en su casa, en su biblioteca. Sólo hacía literatura a partir de la literatura, de los griegos, de los romanos, de los latinos.<sup>191</sup>

Estas palabras nos descubren el verdadero motivo por el que Gutiérrez rechaza la tradición del neobarroco. Su actitud se basa, fundamentalmente, en un afán por negar el principio de autoridad. Así, no acepta que un estilo determinado se convierta en el paradigma de la *expresión cubana*. En relación a esto, dice: “(Carpentier y Lezama) son como etiquetas, aquí hay escritores que se llaman a sí mismos lezamianos”.<sup>192</sup> También piensa que la preponderancia alcanzada por ciertos códigos literarios resulta negativa, pues obstaculiza el hallazgo de fórmulas estéticas novedosas. A este respecto, comenta:

Yo creo que esa tradición de literatura exquisita, a la larga, ha hecho daño a la literatura cubana, porque fueron dos escritores tan enormes (Lezama y Carpentier) que marcaron a una o dos generaciones de escritores cubanos. Me atrevo a decir que puede suceder lo mismo con García Márquez en Colombia o con Vargas Llosa en Perú, quizá con Borges en Argentina. Acaso lo mismo pasa en México con Octavio Paz, que hizo hasta su pandilla, su grupo... Creo que con uno o dos grandes escritores definitivos se jode toda una tonga de gente (...).<sup>193</sup>

En definitiva: Gutiérrez no desprecia el patrón literario que ha adquirido un claro protagonismo en su país. Sin embargo, cree que una escritura sencilla puede mostrarse capaz de reflejar la identidad caribeña. Por consiguiente, lamenta que se haya establecido una conexión directa entre *lo cubano* y el modelo neobarroco.

Ahora bien, estas convicciones no le impiden adoptar estrategias propias del Barroco. Recordemos que esta corriente supera con creces la mera inclinación a privilegiar unos cuantos artificios estilísticos: sobre todo, propone una visión de la realidad que se fundamenta en ideas complejas. Estos últimos elementos cobran una gran importancia en la literatura de Gutiérrez. Por ejemplo, el autor utiliza nociones y símbolos de clara estirpe barroca para describir La Habana. El comentario de sus obras nos permitirá ahondar en esta última cuestión. Por ahora, nos limitaremos a señalar que algunos temas y recursos presentes en el “Ciclo...” revisten la impronta del neobarroco hispanoamericano. Tal hecho permite hablar de una influencia ejercida por Carpentier y Lezama, referentes básicos para este movimiento literario.

---

<sup>191</sup> Franco, José Javier, “Resistencia y escritura...”, *loc.cit.*

<sup>192</sup> *Ibíd.*

<sup>193</sup> *Ibíd.*

Además, con el primer escritor mencionado Gutiérrez mantiene otros vínculos importantes, de los que tenemos noticia gracias a un proyecto que auspició *La Gaceta de Cuba*. Este boletín formuló a diversos literatos hispanoamericanos una pregunta: “¿Cuál es su deuda con la novelística de Carpentier?” Invitado a participar en esta encuesta, el centrohabanero responde con una larga reflexión en la que plantea varias ideas cruciales. En primer lugar, subraya cómo el autor de *Los pasos perdidos* le enseñó que la creación literaria exige un trabajo firme y organizado:

Me quedé maravillado cuando (...) Carpentier explicó de qué modo absolutamente escrupuloso y milimétrico preparaba durante años una novela. Era algo mágico, pero al mismo tiempo matemático y geométrico. Gracias a sus consejos comprendí que yo también quería escribir de ese modo tan orgánico y meticuloso. Sólo nos diferenciaba algo esencial: Carpentier se esforzaba por hacer literatura bien marcada dentro de los cánones de “lo literario”. Aceptaba *a priori* el canon europeo sobre qué es literatura y qué no es literatura. Yo apuntaba y sigo apuntando en dirección opuesta: quería desmontar todo y trabajar tan metido dentro de mis personajes que yo mismo sería un personaje más. Quería confundir al lector, sorprenderle y cambiarle las reglas del juego.<sup>194</sup>

Un segundo mérito de Carpentier que destaca Gutiérrez se refiere a los temas:

Otro aspecto fundamental en el mundo carpenteriano también me seduce: hablar de lo nuestro latinoamericano. En mi caso es hablar de lo cubano, más específicamente. En una conferencia que ofreció en agosto de 1966 por Radio Habana Cuba (...), decía: “Ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo –todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto– para situarlo en lo universal. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal”. Después de acercar la sardina a su brasa y hablar de un “realismo barroco”, decía casi al final de aquella estupenda conferencia: “Lo cierto es que si ayer hubo verdades que señalar, hay, en nuestros días, nuevas verdades, mucho más complejas (...), que toca al novelista apuntar en dimensión mayor”. No quiero coger el rábano por las hojas –que Dios y el Diablo me libren– pero esta idea de Carpentier es esencial y la repetía continuamente:

---

<sup>194</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Carpentier en los otros”. En *La Gaceta de Cuba*, nº 6, La Habana, noviembre-diciembre de 2004. En [http://www.pedrojuanguitierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_PJ\\_Sobre%20Carpentier.htm](http://www.pedrojuanguitierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Sobre%20Carpentier.htm) (15/04/2013).

hablar de lo nuestro y situarnos hoy y aquí. Si se hace con un estilo barroco o minimalista ya el escritor sabrá cuál es el más eficaz.<sup>195</sup>

El centrohabanero reconoce como suya la intención fundamental que guía los trabajos del *maestro*. No en vano, declara que ambos pretenden reflejar las características fundamentales de su contexto geográfico y temporal. Por consiguiente, estos autores persiguen un mismo objetivo, ya que intentan plasmar la realidad hispanoamericana en sus obras.

A lo largo de estas páginas, hemos analizado la mirada que proyecta Gutiérrez sobre dos grandes pilares del campo literario cubano: la representación neobarroca de lo nacional y el rango paradigmático que asumen Lezama y Carpentier. En su visión de estos temas se manifiesta un desapego que, sobre todo, remite a los mecanismos escriturales. Así, el autor rechaza los formatos *hiperartísticos* para mostrarse partidario de una expresión literal y sobria. No obstante, bajo esta actitud también subyacen algunas discrepancias ideológicas muy importantes.

En el “Ciclo...” se hacen presentes algunos fundamentos del neobarroco pero, habitualmente, Gutiérrez niega el valor simbólico que Carpentier y Lezama les confieren a estos principios. Estos creadores emplean técnicas e ideas propias del siglo XVII para describir Hispanoamérica como un lugar *mágico* y fascinante, que desafía todas las creencias occidentales. Gutiérrez ignora esta fórmula para seguir un camino distinto. Desde luego, opina que en el subcontinente se producen numerosas situaciones anómalas e insólitas. No obstante entiende que, a menudo, estos fenómenos extraños presentan características horribles y monstruosas. Así pues, descarta los *relatos heroicos* que generan interpretaciones míticas de las heterodoxias. Frente a esto, utiliza el Barroco para mostrar hechos atroces y grotescos, que provocan sentimientos de incomodidad o repugnancia.

Sin duda, esta opción podría revelar una influencia de los planteamientos que sostienen Arenas y Sarduy. Ahora bien, cuando se trata de Gutiérrez nunca es fácil confirmar un parentesco literario que ponga de manifiesto su nacionalidad. De hecho, cabría pensar que apenas le interesan los escritores nombrados. Al preguntarle Carrillo qué relación mantiene con el novelista de Oriente apunta: “(...) Yo no tengo influencia alguna de ningún cubano; puede haber algún punto de contacto, pero no influencia”.<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> *Ibíd.*

<sup>196</sup> Carrillo, Francisco, “Pedro Juan abandona...”, *loc.cit.*, p.55.

Y, a propósito de Sarduy, mantiene con Birkenmaier un diálogo mínimo pero significativo: “-Lo que me cuentas del mundo de los travestis me recuerda a Severo Sarduy. ¿Lo has leído? En Cuba prácticamente no se ha editado, hay un solo librito de él: *De donde son los cantantes*. -Tengo nada más que ese librito de él entonces...”<sup>197</sup>

El centrohabanero se atribuye una originalidad absoluta y, para ello, recurre a medios un tanto radicales; incluso, rentabiliza el problema de la censura oficial que sufren muchos escritores cubanos. Sin embargo, resulta innegable que Gutiérrez establece un vínculo con Arenas y Sarduy, pues emplea varias de las tácticas e ideas utilizadas por estos autores. El análisis de sus textos nos permitirá corroborar esta afirmación.

Ahora estudiaremos un fenómeno que muchas veces pasa inadvertido: Gutiérrez sí ha brindado indicios que ponen de manifiesto sus conexiones con la literatura cubana. No obstante, dos circunstancias impiden apreciar este hecho con la suficiente claridad. En primer lugar, nunca se alinea claramente con otros prosistas autóctonos, lo que dificulta el establecimiento de su *linaje* como escritor. Asimismo, reivindica obras y figuras instaladas en *rincones ocultos* del sistema literario nacional.

Para abordar estos temas, vamos a apoyarnos en las siguientes declaraciones del autor:

La tradición literaria cubana es excelente. Pero yo estoy más cerca de los narradores norteamericanos del siglo XX. Hay momentos en la historia de nuestra literatura en que aparecen autores que se deslindan de esa tradición, como Carlos Montenegro, con su obra poco conocida. Después hay otros (...). Ahora, (...) en Miami, Guillermo Rosales con una novela que en España se conoce como *La casa de los locos...*, una novela fascinante que te la recomiendo sin temor de que vayas a perder tu tiempo.<sup>198</sup>

Gutiérrez menciona a dos escritores con los que, sin duda, puede sentirse identificado. Para empezar habla de Montenegro, novelista que se muestra próximo a él en varios sentidos. Este autor se radica en ambientes *bajos* y desempeña oficios que no guardan ninguna relación con las actividades intelectuales. Tal como indica Leonardo Depestre:

---

<sup>197</sup> Birkenmaier, Anke, “Transgresión no rima...”, *loc.cit.*, p.21.

<sup>198</sup> Sabater, Miguel, “Quisiera que mis libros...”, *loc.cit.* Gutiérrez comete un pequeño error al citar la obra de Rosales. Esta lleva por título *La casa de los naufragos*, no *La casa de los locos*.

(...) Tuvo una infancia y adolescencia muy activas, en las que se ganó el sustento en diversas latitudes, fuera ya en Argentina, en México o en Estados Unidos, en labores que entrañaban largas jornadas, esfuerzo físico y no exentas de riesgos. Fue minero, obrero, marino, estuvo preso de resultas de una riña en que murió su oponente. Digamos que la escuela de la calle lo curtió tempranamente.<sup>199</sup>

En esta semblanza biográfica contemplamos la imagen de un hombre intrépido, que gusta de los actos peligrosos. Esta figura pertenece a realidades marcadas por una ley de subsistencia que favorece las conductas temerarias e, incluso, criminales. En consecuencia, descubrimos la misma opción existencial que adoptan Gutiérrez y sus personajes. Esta coincidencia se justifica porque ambos narradores frecuentan los ámbitos marginales, espacios donde, para sobrevivir, tendrán que adoptar estilos de vida heterodoxos.

Por otra parte, conviene resaltar que la estancia en prisión de Montenegro da origen a hechos cardinales: allí se decanta por el oficio literario y concibe los temas que desarrollará en sus obras. En esta situación, el arte desempeña una serie de tareas peculiares. Ante todo restituye la voz personal en un medio donde los individuos no tienen derecho a expresarse. La penitenciaría borra el yo de quienes, conforme a una legalidad oficial, mantienen hábitos *inacceptables*. Frente a esta circunstancia negativa, el trabajo artístico permite reflejar las vivencias del cautivo; e, igualmente, da cuenta de los ultrajes y abusos que produce la negación de su entidad social. Por último, la literatura brinda un parapeto defensivo, pues genera técnicas de ocultación y ensimismamiento que hacen posible olvidar la penosa realidad inmediata.<sup>200</sup>

En el capítulo sexto, vimos que las actitudes y experiencias comentadas resultan propias de un tipo humano específico: el *intelectual-lumpen*. Voluntariamente o debido a situaciones trágicas, este sujeto queda inmerso en contextos miserables y precarios.

---

<sup>199</sup> Depestre Catony, Leonardo, “Carlos Montenegro, autor de una novela de todos los tiempos”. En *Cubaliteraria*: <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=5981&idseccion=35> (29/04/2013).

<sup>200</sup> En América Latina encontramos a otros escritores que, como Montenegro, descubren que *las palabras* del creador literario pueden ejercer una función subversiva y redentora en los contextos donde se niega el derecho del individuo a existir y a hablar con libertad. Tal sería el caso de Carlos Liscano quien, precisamente, defiende esta idea en su artículo “Una vida sin objeto(s)”, publicado en el volumen colectivo *Univers répressifs. Péninsule ibérique et Amérique latine*. En esta misma obra, Raúl Caplan también reflexiona sobre el poder transgresor que adquiere la literatura en los espacios de represión, donde se amordaza y encarcela al sujeto. (Cfr. Liscano, Carlos, “Una vida sin objeto(s)” y Raúl Caplan, “Espaces oppressifs-espaces transgressifs dans la dramaturgie de Mauricio Rosencof”. En Caplan, Raúl, Marie-Lucie Copete y Isabelle Reck (eds.), *Univers répressifs. Péninsule ibérique et Amérique latine*, París, L’Harmattan, 2001, pp.15-26 y 91-104).

Montenegro y Gutiérrez asumen esta fórmula identitaria, por lo que sus respectivas maneras de entender la literatura muestran un claro parecido.

La obra del primero que más influye al segundo, *Hombres sin mujer*, confirma esta idea.<sup>201</sup> Dicho libro se inspira en las peripecias como recluso que vivió su autor, abordando una temática proscrita y silenciada. A través de este recurso se hace patente el afán crítico del narrador, que pretende mostrar las vilezas orquestadas por una minoría rectora. El prólogo deja clara esta intención:

(...) Considero un deber ineludible describir en toda su crudeza lo que viví. El que acuse estas páginas de inmorales, que no olvide que todo lo que dicen corresponde a un mal existente, y que por lo tanto es este y no su exposición lo que primeramente debe enjuiciarse. El gusto contrariado o el pudor ofendido que no traten de pedirme cuentas por lo escrito, sino que se las exijan a los que hacen posible, en plena civilización, la existencia de estos antros que gentes ingenuas o criminalmente despreocupadas insisten en llamar reformatorios. No me interesa quien se sonroje o indigne por la lectura de estas páginas (...): a su agitada moral de superficie opongo, en la medida de mi capacidad, el propósito auténticamente moral de desenmascarar la ignominia que supone arrojar al pudridero a seres que, más tarde o más temprano, han de regresar al medio común, aportando a este todas las taras adquiridas; opongo también la desesperación de esos seres, su dolor humano y su inevitable regresión a la bestia; opongo el interés mismo de la humanidad.<sup>202</sup>

El autor señala que conoce bien la forma institucional del oprobio. Recurriendo a este aprendizaje, busca mostrar la “ignominia” que produce una ley considerada bienhechora. Por tanto, el marginado intenta que la sociedad perciba sus abominaciones y cuestione los principios vigentes. Asimismo, describe hechos repugnantes para *vengarse* por los agravios que ha soportado. En fin, Montenegro mantiene una idea clara acerca de la responsabilidad ética que debe asumir el novelista. En este punto coincide con Gutiérrez, quien proclama:

Hay que bajar al infierno (...), hay que transitar por el fuego como parte de este camino mágico y misterioso que es la vida. Si uno es escritor, está en la obligación de descender al infierno, enfrentar a los monstruos y después escribir y arrastrar a los lectores. En esencia, fue lo que hizo Homero y a partir de ahí, toda la literatura es un *remake* continuo. Después, cada uno decidirá si debe quedarse para siempre en el infierno

---

<sup>201</sup> El autor de *Trilogía...* declara su admiración por esta novela en la entrevista que mantiene con Grillo (Cfr. Grillo, Rafael, “Cita en la azotea...”, *loc.cit.*).

<sup>202</sup> Montenegro, Carlos, *Hombres sin mujer*, Barcelona, Red ediciones S.L., 2012, p.9.

o, en cambio, necesita una recuperación espiritual a partir de la religión o por medios propios, sean los que sean (...).<sup>203</sup>

Las cuestiones explicadas también determinan que los métodos escriturales utilizados por Gutiérrez y Montenegro resulten similares. Para estos creadores, una obra literaria debe plasmar el carácter de los fenómenos que aborda. Por este motivo, la naturaleza brutal de lo narrado adquiere un reflejo técnico: ambos destacan por emplear un lenguaje crudo y directo, que huye de los eufemismos. Esta práctica vuelve sus textos incómodos y desagradables, pero la *deontología* que adoptan les muestra que no cabe otro recurso. En consecuencia, deciden valerse de un estilo *indigesto* y provocador.

Montenegro verbaliza este propósito en la introducción a *Hombres...*: “Debo decir, antes que nada, que no es mi objetivo el logro de un éxito literario más o menos resonante, ya que para ser leído con complacencia hubiera tenido que sacrificar demasiado la realidad (...)”.<sup>204</sup> Por su parte, Gutiérrez defiende una visión muy parecida a esta:

(...) El escritor verdadero, el artista verdadero, lo menos que pretende es entretener a su público. Yo sé que mis libros son entretenidos, pero ese no es mi objetivo esencial: solo quiero coger al lector por el pescuezo y sumergirlo en la mierda social, en los basureros de la ciudad. Ven, ten valor, ven conmigo para que veas los límites últimos a los que puede descender un ser humano. (...) Ese es mi objetivo, hacer que el lector piense y reflexione.<sup>205</sup>

La proximidad intelectual que mantienen estos autores genera otra coincidencia entre ambos, pues los dos tratan de forma semejante cuestiones idénticas. De hecho, Gutiérrez aborda la temática principal que se desarrolla en *Hombres...*: el mundo carcelario. Podemos apreciar este fenómeno en *Trilogía...* y *El Rey...*, ya que los respectivos protagonistas de estas obras afrontan condenas penitenciarias.

Al igual que Montenegro, el autor del “Ciclo...” opina que la prisión engendra contrasentidos nefastos. Teóricamente, busca establecer un correctivo para los gestos *desviados*, pero la represalia infligida se concreta en actos de violencia; es decir, aplica los mismos instrumentos que dieron pie a la reclusión. En consecuencia, la dicotomía

---

<sup>203</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Apuntes sobre literatura...”, *loc.cit.*

<sup>204</sup> Montenegro, Carlos, *Hombres...*, *op.cit.*, p.9

<sup>205</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Apuntes sobre literatura...”, *loc.cit.*

bien-mal, que justifica el castigo, pierde su valor: sólo existen manifestaciones vetadas y lícitas de la iniquidad.

Un relato de *Trilogía....*, “Con Basilio en la misma celda”, ilustra bien estas nociones. Aquí, Pedro Juan nos habla de los ultrajes y las experiencias deshumanizadoras que se producen en el correccional:

Al principio lo pasé mal. Me dio un ataque de claustrofobia y perdí el control. Cuando me vi encerrado creció la furia dentro de mí y empecé a gritar y a soltar espuma por la boca. Golpeé a dos guardias que intentaron amarrarme y allí mismo me dieron una paliza hasta dejarme inconsciente. Cuando desperté fue peor: me habían encerrado en una leonera. Son unas jaulas pequeñas, con barrotes por los seis lados. Uno no puede pararse ni acostarse cuan largo es. Hay que estar encogido siempre. Están en la azotea del edificio de galeras. Y allí me quedé a sol y sereno muchos días. No sé cuántos. Me sacaron desmadejado, casi muerto. Lo cuento rápido porque no quiero recordar los detalles. Me da miedo saber que somos bestias y que odiamos a quien lo dice en voz alta.<sup>206</sup>

Esta última frase nos recuerda un planteamiento que Montenegro aduce con insistencia: más que corregir al sentenciado, la prisión acentúa sus facetas irracionales. El cuento citado subraya este problema reflejando la involución experimentada por los prisioneros, que adquieren rasgos animalescos. Veamos, por ejemplo, la presentación del coprotagonista: “Basilio está sentado en su litera rascándose los dedos de los pies. Apestan. A cada rato se huele las manos. Se rasca el zicote y se huele. Le gusta y lo hace cada tarde, antes de bañarse”.<sup>207</sup>

En *El Rey...* encontramos ideas muy semejantes a las recién comentadas. Esta obra muestra cómo un reformatorio para jóvenes no cumple en absoluto la función que le corresponde. En este lugar, Rey termina de adquirir una condición ruin y marginal pues, con tan sólo trece años, comprueba que ha perdido la oportunidad de alcanzar un estatus visible y legítimo. Incluso, constata que jamás verá respetados sus derechos como ser humano.

Una experiencia *iniciática*, su envío al “calabozo de castigo”, lo reafirma en estas conclusiones. Gutiérrez describe este episodio de la siguiente forma: “Oscuridad absoluta, casi sin espacio para moverse, humedad permanente, ratones y cucarachas.

---

<sup>206</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Con Basilio en la misma celda”. En *Trilogía sucia....*, *op.cit.*, p.221.

<sup>207</sup> *Ibid.* La forma “zicote” presenta una ortografía irregular, ya que suele aparecer con s. El D.R.A.E. recoge la voz *sicote*, característica de los países antillanos: “Cochambre del cuerpo humano, especialmente de los pies, mezclada con el sudor” (Real Academia Española, *Diccionario....*, vol. II, *op.cit.*, p.2060).



Perdió la noción del tiempo. No sabía si era de día o de noche. Cuando ya no aguantaba más el hambre y la sed, le trajeron un jarrito de agua y un plato de aluminio con un poco de arroz y chícharos en caldo. Le repitieron esa dieta cuatro o cinco veces”.<sup>208</sup> El sistema punitivo destruye la humanidad del muchacho, empujándolo a bestializarse. Por este motivo, el narrador señala: “Al fin lo sacaron (...). Volvió a sentirse una persona, porque (...) ya olía a cucaracha, pensaba y se sentía igual que una cucaracha”.<sup>209</sup>

Por otra parte, el clima generalizado de violencia que impera en el correccional provoca que Rey se vuelva nihilista y agresivo. Este hecho se aprecia con suma claridad en el siguiente fragmento de la obra:

(...) Sin darle vueltas al asunto, pensó directamente cuál era la regla del juego: “Entonces, aquí hay que ser durísimo pa’ que no me cojan el culo, pero sin que este tipo (el instructor) se entere. Okey, voy adelante”. (...) A partir de ahí jamás se rió con nadie ni tuvo amigos. Aprendió a hacer tatuajes, mirando a un blanquito ganso que sabía dibujar. (...) Le sacó punta y filo a un cepillo de dientes y lo tenía bien escondido en la colchoneta. A veces lo sacaba y comprobaba su punta. Con eso podía taladrarle el corazón al que viniera a abusar. (...) Él era un tipo durísimo. (...) Por las noches se botaba una paja pensando en la mulatica jinetera y cuando soltaba la leche se decía: “Te voy a coger el bollo, puta, te voy a coger. Yo salgo de aquí”.<sup>210</sup>

Como vemos Gutiérrez coincide con Montenegro, pues demuestra que los presidios hunden al individuo en la abyección. Asimismo, en el pasaje citado se hace referencia a uno de los temas básicos que aborda *Hombres...* Hablamos de la conducta homosexual, que mantiene una importante significación en los presidios. Muchas veces, este comportamiento se constituye en una vía que permite humillar y someter al otro, privándolo de su masculinidad. El correccional es una *jungla* donde los *más fuertes* emplean la violación para afianzar su poder. *El Rey...* se ocupa de este asunto:

A los tres o cuatro días de estar allí, un negro dos años mayor que él, fuerte y grande, le mostró la pinga en las duchas. Una pinga grandísima. Se le acercó abanicándose aquel animal con la mano derecha:  
-Mira, mulatico, ¿te gusta este animal? Tú tienes unas nalgas lindas.  
Rey no le dejó terminar. Le fue arriba a piñazo limpio. Pero el cabrón negro estaba enjabonado y los piñazos resbalaban. Los otros los rodearon y empezaron a apostar.  
-¡Voy cinco al negro! El mulato está perdido.

---

<sup>208</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.18.

<sup>209</sup> *Ibíd.*

<sup>210</sup> *Ibíd.*, pp.18-19.

-Voy tres al mulato, voy tres al mulato.<sup>211</sup>

En suma: hemos intentado poner de manifiesto los vínculos que pueden establecerse entre Montenegro y Gutiérrez. Las coincidencias observadas nos permiten descubrir los métodos que emplea este último para situarse dentro del campo literario cubano. El prosista centrohabanero se alinea con figuras o tendencias que ostentan un carácter excéntrico y, sin duda, el autor de *Hombres...* asume esta condición. Concibe su obra en los años treinta del siglo XX, mientras Lezama y Carpentier diseñan fórmulas que instituyen pautas dominantes. Frente a ellos, forja una prosa cruda y verosímil que muestra rincones ocultos de la sociedad. Esta ruptura define la personalidad que adopta como intelectual: es un *artista-lumpen*, cuyo lenguaje da expresión a lo marginal.

Esta identidad se aprecia en otro de los narradores cubanos más admirados por Gutiérrez, Guillermo Rosales. Por diferentes motivos, este novelista se convierte en un tipo raro e incomprendido. Ante todo, sufre trastornos psiquiátricos desde muy joven, hecho que lo fuerza a cargar con un estigma integral. Asimismo, unas circunstancias políticas determinadas contribuyen a agravar sus problemas. En principio, se adhiere al proyecto revolucionario e, incluso, colabora con el gobierno castrista. Sin embargo, no tarda en chocar con este régimen autoritario, motivo por el que debe exiliarse a Miami. Este cambio de residencia no pone fin a sus desgracias, sino que lo hunde todavía más en la abyección. Insolvente y perturbado, se refugia a menudo en *boarding homes*, lugares que caracteriza de la siguiente forma: “(...) Casas que recogen la escoria de la vida. (...) No son casas del gobierno. Son casas particulares que cualquiera puede abrir siempre que saque una licencia estatal y pase un curso de paramédico”.<sup>212</sup> La historia de Rosales termina de forma trágica en 1993 cuando el autor se dispara un tiro en la cabeza. El suicidio pone fin a una existencia signada por el desarraigo y la marginación.

---

<sup>211</sup> *Ibíd.*, p.17.

<sup>212</sup> Rosales, Guillermo, *La casa de los naufragos*, Madrid, Siruela, 2003, p.12. Según vemos, el título de la novela fue cambiado íntegramente. Ernesto Hernández Busto afirma que un “prejuicio provinciano” contra el inglés dio lugar a esta medida (Hernández Busto, Ernesto, “Historia y despojo”. En *Letras Libres*, “Cine sin límites”, nº 28, Madrid, Letras Libres Internacional, enero de 2004, p.67). Sin embargo, creemos que el cambio pudo deberse a otro motivo: los editores de Siruela entendieron que una locución extranjera no conseguiría captar el interés de los lectores hispanohablantes. De todas maneras, conviene tener en cuenta un hecho fundamental. Rosales utiliza el sintagma *boarding home* como una fórmula regional, propia de Miami. En este sentido, cabe afirmar que resulta difícil comprender el título de su obra.

Estos principios también definen la suerte corrida por sus obras que, en general, se han visto ignoradas.<sup>213</sup>

Teniendo en cuenta lo dicho, entendemos que Rosales se presente como un individuo escéptico y nihilista. De este modo, afirma: “Mi mensaje ha de ser pesimista, porque lo que veo y vi siempre a mi alrededor no da para más. No creo en Dios. No creo en el Hombre. No creo en ideologías”.<sup>214</sup> Estas ideas marcan *Boarding Home*, novela de la que Gutiérrez se confiesa admirador.<sup>215</sup> A continuación, estudiaremos brevemente las características principales de esta obra.

Para empezar, Rosales nos traslada a una hostería mugrosa en la que se alojan individuos anormales y proscritos. La voz narrativa subraya el carácter vil de este *gueto*, inventado para recluir a los que originan *molestias*: “La casa decía por fuera «boarding home», pero yo sabía que sería mi tumba. Era uno de esos refugios marginales a donde va la gente desahuciada por la vida. Locos en su mayoría. Aunque, a veces, hay también viejos dejados por sus familias para que mueran de soledad y no jodan la vida de los triunfadores”.<sup>216</sup>

El tema central de la novela motiva que, como Gutiérrez, Rosales nos presente verdaderas *teratologías*, describiendo a criaturas espantosas que provocan temor y repulsión. Este hecho se aprecia con suma claridad en el siguiente pasaje del texto:

Allí estaban todos. René y Pepe, los dos retardados mentales; Hilda, la vieja decrepita que se orina continuamente en sus vestidos; Pino, un hombre gris y silencioso, que sólo hace que mira al horizonte con semblante duro; Reyes, un viejo tuerto, cuyo ojo de cristal supura continuamente un agua amarilla; Ida, la gran dama venida a menos; Louie, un yanqui fuerte de piel cetrina, que aúlla constantemente como un lobo enloquecido; Pedro, un indio viejo, quizás peruano, testigo silencioso de la maldad del mundo; Tato, el homosexual; Napoleón, el enano; y Castaño, un viejo de noventa años que sólo sabe gritar: “¡Quiero morir! ¡Quiero morir! ¡Quiero morir!”.<sup>217</sup>

---

<sup>213</sup> Él mismo, además, coronó este olvido pues, en un raptó de locura, hizo desaparecer casi toda su producción.

<sup>214</sup> Citado por Ivette Leyva Martínez en “Guillermo Rosales o la cólera intelectual”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nos. 26-27, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 2003, p.100.

<sup>215</sup> Esta novela obtuvo el premio “Letras de Oro”, lo que parecía constituir una oportunidad de redención para su creador. Sin embargo, sólo apareció una edición de *Boarding Home* (Barcelona, Salvat Editores, 1987), que no alcanzó la relevancia merecida.

<sup>216</sup> Rosales, Guillermo, *La casa...*, *op.cit.*, p.11.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.12.

Mediante su inmersión en una realidad truculenta, el autor plantea ideas que ya conocemos. Así, demuestra que el ostracismo no rehabilita a las personas *taradas* o anormales, pues sólo genera escenarios inicuos en los que estas ven acentuados sus rasgos abyectos. Para confirmar este postulado, nos muestra a unos personajes que viven y actúan como los animales, dejándose llevar por sus instintos más bajos:

De repente, hay una gran algarabía en el portal. Las mesas caen, las sillas crujen, las paredes de tela metálica se estremecen como si un elefante enloquecido chocara contra ellas. Corro allá. Son Pepe y René, los dos retrasados mentales, que pelean por un pedazo de pan untado con mantequilla de maní. Es un duelo prehistórico. Es la pelea de un dinosaurio contra un mamut. Los brazos de Pepe, enormes y torpes como los tentáculos de un pulpo, descargan golpes ciegos sobre el cuerpo de René. Éste usa sus uñas, grandes como garras de cernícalo, y las hunde en la cara de su adversario. Caen al suelo, abrazados por el cuello, soltando espumarajos por la boca y flemas de sangre por la nariz.<sup>218</sup>

Finalmente, Rosales se vale de una estrategia que resulta clave para Gutiérrez: la reinención de materiales autobiográficos. El autor se crea un *alter ego* ficticio, William Figueras, que comparte varias características esenciales con Pedro Juan. El narrador y protagonista de *Boarding Home* también se presenta como un tipo atormentado por sus fantasmas interiores, que no puede respetar las normas sociales aceptadas ni establecer vínculos duraderos con otros seres humanos. Por ello, afirma: “No soy un exiliado político. Soy un exiliado total. A veces pienso que si hubiera nacido en Brasil, España, Venezuela o Escandinavia, hubiera salido huyendo también de sus calles, puertos y praderas”.<sup>219</sup>

Por otro lado, tanto este individuo como el *alter ego* de Gutiérrez son escritores. Esto da lugar a que se establezca otra conexión entre ambos, pues los dos aparecen como intelectuales marginados. Además, se transforman en *parias* debido a motivos políticos, ya que el castrismo les adjudica la condición de personas *non gratas*. En *Boarding Home*, Figueras hace referencia a este hecho:

Hace veinte años terminé una novela en Cuba que contaba la historia de un romance. Era la historia de amor entre un comunista y una burguesa, y acababa con el suicidio de ambos. La novela nunca se publicó y mi romance nunca fue conocido por el gran público. Los especialistas literarios del gobierno dijeron que mi novela era morbosa, pornográfica y

---

<sup>218</sup> *Ibíd.*, p.28.

<sup>219</sup> *Ibíd.*, pp.11-12.

también irreverente, pues trataba al Partido Comunista con dureza. Luego me volví loco. Empecé a ver diablos en las paredes, comencé a oír voces que me insultaban, y dejé de escribir. Lo que me salía era espuma de perro rabioso.<sup>220</sup>

Como vemos, los escritores y sus personajes muestran una serie de rasgos fundamentales. En principio se adhieren ilusionados a la revolución, que promete una libertad sin cortapisas. Pronto, sin embargo, comprueban que la *oferta* no rige para muchas ideologías y formas de vida. De hecho, al expresarse topan con unas instituciones dogmáticas que los criminalizan. Así pues, se enfrentan a un menosprecio que les provoca sentimientos de frustración y rencor. Esta realidad, sin embargo, también origina la principal diferencia entre ambos: Pedro Juan asume un discurso más optimista, pues entiende que los placeres físicos alivian su tragedia existencial.

Para terminar, un comentario en torno al estilo de *Boarding Home*. Rosales emplea un lenguaje claro y narra hechos completamente verosímiles. Con estas fórmulas, no sólo se distancia del grupo literario en el que, habitualmente, lo incluyen: también se aleja de códigos muy arraigados en su país. Hernández Busto reflexiona sobre estas cuestiones:

Decíamos que el estilo de Rosales desconfía de las metáforas omnicomprensivas; precisemos ahora que esa desconfianza lo distingue de sus compañeros de la llamada “generación del Mariel”, cuyo representante más conocido es Reinaldo Arenas. (...) Siempre que la literatura cubana ha intentado mostrar el horror de su historia reciente acaba por refugiarse en mundos alegóricos. En *El color del verano* Arenas llevó al paroxismo el poder carnavalesco de la alegoría cubana presentándonos un asilo tan represivo como irreverente, un irónico “jardín de las delicias”. [...]. *Boarding Home* no es metáfora de nada. Al contrario: lo que nos descubren estas cien páginas es que a la literatura cubana le sobra metáfora (...).<sup>221</sup>

Como vemos, Gutiérrez y Rosales coinciden en declararse partidarios de una literatura que muestre la realidad tal cual es. Por este motivo, ambos huyen de las estrategias formales barrocas para ofrecernos una descripción cruda y objetiva del mundo que los rodea.

Finalmente, quisiéramos mencionar a otro autor cubano con el que Gutiérrez puede sentirse identificado: Virgilio Piñera. Rebelde por naturaleza, el miembro

---

<sup>220</sup> *Ibíd.*, pp.13-14.

<sup>221</sup> Hernández Busto, Ernesto, “Historia y..., *loc.cit.*”, p.68.

levantisco de *Orígenes* se negó a acatar las reglas morales y artísticas que imperaban en su contexto histórico. El propio autor de *Trilogía...* se refiere a este hecho: “Virgilio Piñera, que tenía otra línea un poco más «vulgar», nunca fue tomado en cuenta. Era un tipo más loco, era un gay desmesurado que siempre andaba por la calle buscando muchachitos, era un tipo que vivía su vida, que hacía lo que le salía de los cojones o del güevo o del culo...”<sup>222</sup>

Gutiérrez elogia rasgos de Piñera que también lo distinguen a él como individuo y como escritor: independencia, ruptura con los valores establecidos y rechazo de las poses elitistas. Comprobamos, entonces, que las personalidades de estos autores resultan afines. Esta circunstancia se pone de manifiesto en sus literaturas, dado que ambos utilizan recursos parecidos. Así, describen universos clandestinos o marginales empleando un lenguaje diáfano, aséptico y desprovisto de artificios ornamentales. Ahora bien, pese a estas coincidencias el narrador centrohabanero señala: “Yo he leído muy poco a Virgilio Piñera, sí tú supieras. Tengo una especie de prejuicio contra la literatura cubana”.<sup>223</sup>

Estas declaraciones podrían invalidar todo el análisis que acabamos de ofrecer. No obstante, los comentarios que realiza Gutiérrez a propósito de sus vínculos con otros escritores deben ser cuestionados. De hecho, aquí se ha demostrado que el autor reconoce la implantación en Cuba de programas literarios cercanos al suyo. Por esta razón, precisamente, reivindica la importancia de Montenegro, Rosales y Piñera. Esto prueba que el novelista se identifica con un linaje *subalterno* de intelectuales *furtivos*, situados en los márgenes tanto de la sociedad como del campo literario.

Con todo, el centrohabanero prefiere rechazar la etiqueta de *narrador cubano*, pues observa que, en su nación, el ámbito literario se halla muy condicionado por las injerencias del socialismo. Por tanto, al renegar de la inscripción geográfica se guía por un criterio básico. De esta manera señala que no admite las directrices impuestas a los creadores por un régimen político autoritario. A continuación, veremos que esto nos permite relacionarlo con otros autores de su época y país.

Para empezar, necesitamos definir varios cambios que se producen en la escena literaria cubana durante los años 80 y 90. A este respecto, Nanne Timmer ofrece una serie de consideraciones productivas. Según esta autora, los preceptos revolucionarios intentan erigir una “ciudad letrada” oligárquica. Por ello, idean mecanismos para

---

<sup>222</sup> Franco, José Javier, “Resistencia y escritura...”, *loc.cit.*

<sup>223</sup> Fowler, Víctor y Jorge Molina, “Soy un tipo...”, *loc.cit.*

sentenciar qué formas literarias recibirán el adjetivo de cubanas, obteniendo legitimidad.<sup>224</sup> Esta concesión recae sobre las propuestas que validan los dictados gubernamentales. En consecuencia, los restantes discursos que puedan surgir carecerán de visibilidad. Una imagen nítida de esta privación la generan los expatriados, cuya voz se silencia y censura, pero el boicot afecta igualmente a los que no dejan Cuba. Por último, las modificaciones que se realizan en este sistema también suelen obedecer a criterios politizados. Por ejemplo, se reconoce a los discrepantes una vez muertos; es decir, cuando ya no resulta posible que causen *daños*.

Las realidades expuestas dan origen a un problema cardinal: el sintagma *literatura cubana* refleja procesos negativos, vinculados a un totalitarismo. Su contenido institucional presenta *lugares vacíos*, en los que se ponen de manifiesto fenómenos de ostracismo y represión. El propio Gutiérrez se refiere a este asunto:

(...) Hay una gran dispersión en la literatura cubana, eso es lo que hay que ver, una gran diáspora. Cuando se van muriendo estos grandes escritores que están fuera, entonces en Cuba son reivindicados. Se murió Severo Sarduy, entonces se hizo un coloquio en Casa de las Américas, se publicó un librito de él, pero su obra no está publicada y pueden ser 8 o 10 libros fascinantes. Reinaldo Arenas se murió de SIDA en Nueva York y nunca se ha publicado nada en Cuba. Hay una novela excelente de Guillermo Rosales, que se llama *Boarding Home* (...). Tampoco se conoce, nadie sabe nada de eso. Yo mismo, que escribo, mis libros no se publican aquí. (...) Y es una situación muy prolongada, son cuarenta y pico de años manteniendo esta situación... Los escritores que están fuera de Cuba no se publican, aquí se publica nada más a los clásicos, que están muertos ya y son muy convenientes... (...) Hay gente escribiendo cosas muy interesantes aquí en Cuba en este momento, no sólo en La Habana, sino en Pinar del Río, que conozco alguna gente... Escribiendo en esta línea de realismo, de indagación, de búsqueda, de desprejuiciamiento, de mostrar el racismo y el machismo... (...) Estos muchachos, escritores de 20 a 30 años, están escribiendo con fuerza, pero no logran publicar, apenas un cuentecito por aquí, por allá, es una cosa casi subversiva escribir aquí en Cuba (...).<sup>225</sup>

Sin embargo, durante los años 80 y 90 aparecen planteamientos novedosos, que persiguen remediar estas injusticias. Muchos escritores postulan que existen numerosas literaturas cubanas, diversas pero imbricadas. Según ello, esta fusión de lo múltiple

---

<sup>224</sup> Timmer, Nanne, "De la ciudad letrada...", *loc.cit.*

<sup>225</sup> Franco, José Javier, "Resistencia y escritura...", *loc.cit.*

rompería con las cortapisas territoriales y sociopolíticas. La vigencia que adquieren sus ideas responde a tres factores.

Ante todo, resulta beneficioso el hecho de que, en este momento, las instituciones castristas flexibilicen sus pautas ideológicas.<sup>226</sup> También desempeñan un papel notable los principios de alcance internacional que difunde la posmodernidad. No en vano, este pensamiento reformula el concepto de nacionalidad, anulando sus facetas unívocas. Por último se tornan influyentes los *mass media*, que disuelven las fronteras reales y simbólicas. Las circunstancias resumidas promueven cambios que Timmer juzga del siguiente modo: “(...) El espacio cultural se está desplazando (...). La ciudad letrada se está convirtiendo en espacio virtual. (...) El campo cultural ha buscado y está buscando cierta válvula de escape que al sistema político le es difícil de cerrar”.<sup>227</sup>

Los escritores que promueven estas nuevas situaciones comparten un ideal rotundo. Todos quieren forjarse una identidad abierta sin renunciar a su condición de autores cubanos, motivo por el que superan las visiones ideologizadas del carácter nacional. Así desafían los preceptos *heterónimos*, de corte socialista, que oprimen la cultura isleña. Gutiérrez adopta estos valores, ya que dice:

Yo creo que hay una literatura cubana escrita por cubanos. Los cubanos somos obsesivos con algunos temas, ¿no? Y se reconoce (...). Yo sé que en la práctica sí que existe lo cubano, pero me molesta reconocerlo de una manera tan chauvinista. Yo creo que sí que existe una sola literatura cubana, aunque se escriba en Londres, París o Miami. Existe una sola literatura y una sola plástica. Tenemos nuestras propias obsesiones quizás por ser caribeños pienso yo. Todo esto influye en nuestra forma de escribir o de pintar o de cantar. Es decir, en ese sentido más serio se puede hablar de lo cubano. Pero no perseguir lo cubano de manera absurda como una propaganda de lo cubano.<sup>228</sup>

Según vemos, el autor rechaza los principios identitarios unilaterales. De esta forma se opone al castrismo, que persigue ejercer un control férreo sobre los intelectuales; pero, también, desprecia toda visión manipuladora que anhele fagocitar lo cubano. Gutiérrez piensa que la intransigencia encona y desune a los escritores, creando segregaciones ridículas. Frente a esto, el centrohabanero apuesta por evaluar sin prejuicios las diversas herramientas con que los mensajes literarios plasman el carácter nacional. Esta idea nos permite relacionarlo con varios narradores cubanos que se

---

<sup>226</sup> Analizamos esta situación en los dos primeros epígrafes del presente capítulo.

<sup>227</sup> Timmer, Nanne, “De la ciudad letrada...”, *loc.cit.*

<sup>228</sup> Franco, José Javier, “Resistencia y escritura...”, *loc.cit.*



ubican más o menos en su línea temporal. Congregados bajo la etiqueta de *novísimos*, estos autores pretenden llevar a cabo grandes reformas ideológicas, objetivo que comporta un empleo de ciertos mecanismos similares a los que maneja Gutiérrez. Resulta conveniente, entonces, que nos detengamos en esta cuestión.

Para empezar, citaremos el retrato de los novísimos que ofrece Martín Sevillano:

Este grupo generacional apareció en la escena literaria cubana a finales de los años ochenta y en la década posterior monopolizó la dinámica literaria casi por completo. Nacidos entre 1959 y 1970, aproximadamente, se forman ya dentro de los principios instituidos por la Revolución; inician su producción a partir de 1987, los mayores o los más precoces, aunque el grueso del corpus surge en los años noventa.<sup>229</sup>

Como vemos, Gutiérrez y la *prole* novísima pertenecen al mismo contexto histórico. De por sí, esto nos permitiría sospechar que existe alguna relación entre ellos; pero, desde luego, aquel no parece interesado en alinearse con sus compatriotas. A este respecto, hemos encontrado un testimonio que nos parece significativo en la web *Literaturacubana*. En 2003, el autor del “Ciclo...” accedió a ser entrevistado por los usuarios y visitantes de esta página. Aquí nos interesa el modo en que respondió a una pregunta concreta que le formuló uno de los internautas:

Pregunta: Yo creo que Ena Lucía Portela es la mejor escritora de los llamados novísimos (o de los últimos escritores aparecidos en Cuba, incluyendo los que están fuera de los novísimos). ¿Podría comentar algo sobre sus novelas y cuentos?

Respuesta: Yo no soy un estudioso de la literatura. Me alegra que le guste la obra de Ena, quien, además, es mi amiga.<sup>230</sup>

Gutiérrez emplea una estrategia que ya conocemos de sobra, pues se muestra ignorante o *desinformado* para reivindicar su originalidad. Teniendo en cuenta este hecho, creemos que da una respuesta evasiva porque sabe que, como escritor, mantiene algunos vínculos importantes con los novísimos. A continuación, trataremos de probar esta idea.

---

<sup>229</sup> Martín Sevillano, Ana Belén, *Cuento cubano...*, *op.cit.*, p.7.

<sup>230</sup> Pregunta del lector Carlos Uxó y respuesta de Pedro Juan Gutiérrez. En “Hoy conversamos con: Pedro Juan Gutiérrez”, *Literaturacubana.com*, Estados Unidos, noviembre de 2003. Actualmente la web no funciona, pero el diálogo se cita en [http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista\\_ES\\_Literaturacubana.com.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_Literaturacubana.com.htm) (30/05/2013).

Partamos de los rasgos que Salvador Redonet le atribuye a este grupo de escritores: “(...) El predominio de «lo periférico» y «lo no central»; distintos matices de la sexualidad y la sensualidad; el cuestionamiento de utopías y mitos lexicalizados; una profunda indagación de las deformaciones de nuestro presente”.<sup>231</sup> Estos principios coinciden con los fundamentos del mundo literario que forja Gutiérrez. Tal coincidencia se justifica porque las obras novísimas y el “Ciclo...” reflejan unos mismos fenómenos históricos. Todas estas creaciones analizan los dramas sociales que genera el colapso del régimen castrista asumiendo perspectivas críticas. En particular, suelen describir los problemas que acarrear tanto la crisis económica de los años 90 como su legado. Igualmente, a la hora de abordar estas cuestiones prefieren centrarse en los ámbitos privados y subjetivos. Así, los autores se fijan en la realidad cotidiana de unos ciudadanos que deben luchar sin descanso por sobrevivir.

Por tanto, vemos que Gutiérrez y los escritores novísimos trabajan con unos materiales parecidos. A este respecto, Birkenmaier subraya un dato clave: “Lo que tienen en común (...) es sobre todo el tema de la marginalidad, el hecho de que (...) aparezcan figuras antes estigmatizadas como, por ejemplo, los homosexuales y travestis”.<sup>232</sup> Cabe hablar, entonces, de una fascinación compartida por las actitudes y conductas excéntricas: nihilismo, crimen, drogadicción y vivencias proscritas de la sexualidad.

Asimismo, la presentación de comportamientos ilegales o atípicos desempeña dos tareas fundamentales ya que, por una parte, refleja el fracaso de los principios establecidos y, por otro, muestra cómo las personas se rebelan contra un orden social ineficaz. Este último hecho determina que los autores novísimos promuevan un cambio revolucionario. Los registros narrativos anteriores defendieron las formas de vida marginales, pero su acción no vulneró la ideología castrista. Tal como señala Birkenmaier:

(...) Ha sido un anhelo de la Revolución incorporar la historia de las minorías, y sobre todo de los negros, a la literatura. El género del testimonio y la llamada “literatura de la violencia” de finales de los años sesenta se deben a este impulso dado por Fidel Castro en sus “Palabras a

---

<sup>231</sup> Redonet, Salvador, “Bis repetita placent (Palimpsesto)”. En *Para el siglo que viene: (Post) novísimos narradores cubanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, p.11.

<sup>232</sup> Birkenmaier, Anke, “Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez”. En *Cuban Studies*, nº 32, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2001, p.40.

los intelectuales” de 1961 para dar voz en la literatura a las clases sociales oprimidas hasta la fecha.<sup>233</sup>

Los novísimos le confieren rasgos nuevos al arquetipo del sujeto marginado. En sus obras, este no aparece como víctima de una jerarquía rectora, ya que la otredad rige una filiación existencial, guiada por el aborrecimiento de cualquier valor instituido. Por tanto, nos encontramos con tipos excéntricos que desprecian las oportunidades de *redención* que les ofrece el socialismo. De esta forma, su historia no encierra una moraleja política, puesto que se radican en los espacios descentrados voluntariamente. Según Amir Valle, a través de este acto se expresa un ostracismo inapelable o “fatal” que lleva a repudiar “los dogmas”.<sup>234</sup>

La visión *esencialista* de lo marginal conduce a emplear recursos característicos. Estos autores utilizan enfoques introspectivos, centrándose en las experiencias mentales y anímicas. Así, exponen la vida interior de unos personajes malquistos y arrinconados. Esta operación traduce su compromiso moral, pues les permite dar voz a criaturas heterodoxas que son maltratadas; pero, igualmente, conlleva un rechazo de las tareas propagandísticas que el gobierno socialista les impone a los escritores. Por consiguiente, estos narradores critican el sistema revolucionario en lugar de fortalecer su autoridad.

Los principios que acabamos de explicar también desempeñan un papel fundamental en el “Ciclo...” Por este motivo, cabe afirmar que Gutiérrez y los novísimos mantienen una concepción similar del oficio literario. Para estos últimos, la escritura debe funcionar como un aguijón demoledor, que impugne y transgreda las creencias instauradas. Según Redonet, este hecho demuestra que intentan erigir una conciencia “desmitificadora y desacralizante”.<sup>235</sup> Frente a un orden político cerrado crean *polifonías* en las que se mezclan voces dispersas y heterogéneas, asumiendo una vocación “interrogadora, provocadora y contestataria”.<sup>236</sup> Gutiérrez adopta una actitud semejante a esta, ya que proclama:

(...) El escritor está obligado a correr con cada libro (...) un poquito la frontera del silencio. Yo esto lo tengo muy claro desde hace muchos años, desde que practicaba el periodismo (...). Uno tiene que tener una

---

<sup>233</sup> *Ibíd.*

<sup>234</sup> Valle, Amir, *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*, La Habana, Extramuros, 2000, pp.108-109.

<sup>235</sup> Redonet, Salvador, “Para ser lo más breve posible”. En *Los últimos serán los primeros*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p.14

<sup>236</sup> Redonet, Salvador, “Bis repetita...”, *loc.cit.*, p.6.

cierta capacidad de riesgo, una cierta capacidad de audacia porque en cada época y en cada sociedad hay una frontera de silencio colocada por las convenciones sociales, religiosas y políticas de ese momento y de ese grupo social. El escritor corre el riesgo de atreverse a decir algo incorrecto para sus contemporáneos. (...) Por tanto un libro es, creo, una máquina generadora de ideas, promueve la duda, promueve el asombro dentro de los otros.<sup>237</sup>

El cubano defiende las mismas convicciones que enarbolan los narradores más punteros de su tiempo. Como ellos menosprecia los paradigmas impuestos, revisando las grietas del andamiaje social. Además, no quiere ofrecer soluciones unilaterales para los problemas que aborda, sino plantar en sus lectores la semilla de un inconformismo radical.

Hemos relacionado a Gutiérrez con el círculo de autores que adquiere un mayor protagonismo en su entorno geográfico y temporal. No obstante, el centrohabanero presenta rasgos que lo separan claramente del grupo literario mencionado. A continuación, nos centraremos en analizar este último fenómeno, poniendo de relieve sus diversos matices.

Existe una regla básica para Gutiérrez con la que rompen diversos escritores novísimos: la verosimilitud. El primero se adscribe al realismo, pues narra hechos que, en términos generales, no traspasan las fronteras de lo considerado posible. Frente a ello, varios miembros de la *comunidad novísima* rechazan abiertamente estos principios.<sup>238</sup> Así, describe sucesos extraños y fantásticos, aduciendo el magisterio de Piñera.

Sin embargo, aunque resulte muy llamativa, la diferencia explicada no da pie a que se produzca un desacuerdo radical entre Gutiérrez y los novísimos. Todos estos narradores intentan describir un país caótico, que ha perdido el rumbo. Este objetivo los une claramente, pues hablan de una realidad que desafía las expectativas y creencias normales. En este sentido, es habitual que las historias del “Ciclo...” también nos parezcan insólitas. Incluso, y según ya vimos, el propio Gutiérrez afirma que lo acusan de fantasear implacablemente.

---

<sup>237</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Vidas y....”, *loc.cit.*

<sup>238</sup> Conviene notar que sólo algunos de los novísimos recurren a esta fórmula. Sobre este asunto véanse Arango, Arturo, “Los violentos y los exquisitos” (en *Letras Cubanas*, nº 9, La Habana, Letras Cubanas, julio-septiembre de 1988, pp.9-14); López Sacha, Francisco, “Current tendencies in the Cuban Short Story” (en *South Atlantic Quarterly*, vol. 96.1, Durham, Duke University Press, 1994, pp.181-197) y Uxó, Carlos, “Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución” (en *Letras Hispanas*, vol. 7, San Marcos, Texas State University, 2010, pp.186-198).

La segunda cuestión que abordaremos también posee un carácter dual; es decir, implica divergencias y semejanzas. Carlos Uxó apunta que los novísimos suelen llevar a cabo juegos metaficcionales: “La creación literaria (y en ocasiones la de otras artes plásticas, en especial la pintura) pasa a ser uno de los temas que con más asiduidad se frecuentan, dando lugar a (...) una insistente reflexión sobre el hecho mismo de escribir”.<sup>239</sup> En idéntica línea, Emmanuel Tornés Reyes apunta que estos autores muestran una “disposición lúdica [...] para problematizar (...) su acto narrativo, llegando incluso a la tematización, velada o expedita, del mismo”.<sup>240</sup>

A menudo, estos fenómenos determinan que la escritura de los novísimos vea reducida su inteligibilidad, tornándose compleja y hermética. Por tanto se advierte una diferencia innegable con Gutiérrez, partidario de una literatura clara y accesible. No obstante, bajo esta oposición subyace un parecido clave dado que, en ambos casos, la reflexión acerca del trabajo creativo adquiere mucha importancia. Así, y tal como veremos luego, la metaficción se constituye en un ingrediente nuclear del “Ciclo...”

Nos falta considerar un hecho ya mencionado. En principio, varios autores novísimos revelaron sentimientos de unidad que los impulsaron a establecer camarillas. Tal como señala Uxó:

(...) Aparecen desde mediados de los ochenta varios grupos que, con diversa fortuna, tratan de abrir nuevos caminos en la narrativa cubana. Cronológicamente, el primero en surgir fue el autodenominado Seis del Ochenta, constituido formalmente en 1984 en Santiago de Cuba y primer antecedente directo de lo que serían los Novísimos. El grupo, formado por seis jovencísimos escritores entre los que destacan Amir Valle (que por aquel entonces tenía 17 años), Alberto Garrido (18) y José Mariano Torralbas (22), se proponía tanto llevar a cabo una “búsqueda estilística” como “realizar un trabajo novedoso y arduo en temas hasta el momento vírgenes en nuestra literatura”. (...) Con propuestas en cierta manera similares a las de Seis del Ochenta, nace en 1987 el grupo denominado El Establo, al que pertenecieron Ronaldo Menéndez (17 años), José Miguel Sánchez (18), Karla Suárez (18), Verónica Pérez Kónina (19), Ricardo Arrieta (20), Raúl Aguiar (25) y Sergio Cevado (31), además de ser frecuentado por otros narradores como Daniel Díaz Mantilla o Ena Lucía Portela. Aun cuando sus propuestas presentaban ciertas similitudes con las de Seis del Ochenta, les distinguía una temática centrada en la marginalidad y un afán de ruptura más radical en lo formal. Junto a ellos, el colectivo Diáspora(s), constituido en 1993, aunque existente “como

---

<sup>239</sup> Uxó, Carlos, “Los Novísimos cubanos...”, *loc.cit.*, p.190.

<sup>240</sup> Tornés Reyes, Emmanuel, “Apuntes sobre la mirada autoconsciente en la novela cubana actual”. En *La Letra del Escriba*, nº 17, La Habana, Centro Cultural Dulce María Loynaz, abril de 2002. En *Cubaliteraria*: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n17/articulo-1.html> (22/06/2013).

fenómeno” desde 1986 o 1987 estaba integrado entre otros por Rolando Sánchez Mejías –líder indiscutible del grupo–, Carlos Alberto Aguilera, José Manuel Prieto, Antonio José Ponte, Rogelio Saunders y Gerardo Fernández Fe, así como poetas y artistas plásticos.<sup>241</sup>

Según ya vimos antes, Gutiérrez piensa que las confederaciones artísticas impiden mostrar libremente los rasgos personales; de ahí que no le interesen los grupos y las etiquetas unificadoras. En paralelo, el cubano se distancia de otro principio que ha servido para unir a los novísimos. Estos creadores tienen la conciencia de haber impulsado cambios revolucionarios en su país. Por ello, se presentan como emblemas de innovaciones que transformaron el campo literario nacional. Esta postura justifica que hayan publicado antologías u obras conjuntas para reflejar el nuevo capítulo de la prosa cubana que inauguran como generación. Frente a esto, el autor del “Ciclo...” nunca ha querido asumir un estatus *representativo*. Teniendo en cuenta este detalle, Birkenmaier afirma: “El propósito desenfadado de Gutiérrez no encaja dentro de la joven promoción cubana porque no se deja subsumir bajo el lema de la literatura nacional. Gutiérrez, por lo tanto, no figura en ninguna de las muchas antologías hechas desde Cuba u otros lugares sobre la cuentística cubana. Tampoco parece, de hecho, que quiera ser incluido”.<sup>242</sup>

Ahora bien, las últimas ideas mencionadas presentan matices que no deben ignorarse. Para empezar las realidades que, teóricamente, convierten a los novísimos en un grupo literario se muestran bastante heterodoxas. La propia nomenclatura pretende englobar en su marco estilos variados y heterogéneos, que resultan muy distintos entre sí. También posee un alcance cronológico excesivo –20 años–, hecho que rompe la homogeneidad. Los narradores atraviesan etapas diferentes, por lo que sus programas literarios van experimentando cambios. Estas circunstancias provocan que muchos de ellos cuestionen las nociones utilizadas para definirlos como un colectivo. Por ejemplo, José Miguel Sánchez declara: “Siempre terminan diciéndonos los novísimos narradores frikis. Y ya no somos tan jóvenes, ni tan novísimos, ni, en general, tan frikis”.<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> Uxó, Carlos, “Los Novísimos cubanos...”, *loc.cit.*, pp.187-188.

<sup>242</sup> Birkenmaier, Anke, “Más allá del realismo sucio...”, *loc.cit.*, p.41.

<sup>243</sup> Sánchez, José Miguel (Yoss), *Seis sesentaiséis* (cuento inédito). Citado por Iván Rubio Cuevas en “La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos”. En Alemany Bay, Carmen, Remedios Mataix, Pedro Mendiola Oñate y José Carlos Rovira (eds.), *La Isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos/Universidad de Alicante, 2001, p.553.

Hay otro fenómeno en el que conviene fijarse, pues rige la evolución del grupo. Durante los años 90, la intelectualidad cubana rechaza cualquier patrón uniformador y se dispersa. En lo referente a esta dinámica, Timmer señala:

Si al principio de los noventa todavía se hablaba de “grupos literarios” (como Seis del Ochenta, El Establo, Nos-y-Otros y Diáspora(s)) y de una “generación novísima y postnovísima”, estos se van desintegrando a medida que avanza la década. Los años 90 oscilan entre la actividad de los proyectos culturales que intentan buscar una apertura en el sistema cubano de finales de los ochenta (años de convulsión política marcados por el caso Ochoa, la perestroika, la desintegración de la Unión Soviética, la caída del muro de Berlín) y la pasividad a finales de los noventa por la extrema dolarización de la cultura. Este desarrollo de un lado a otro marca el contexto cultural en que fueron escritos los textos literarios. (...) También Rafael Rojas opina que “hablar hoy (...) en Cuba de una ciudad letrada es aferrarse a una ficción estéril”.<sup>244</sup>

El fracaso de los principios culturales defendidos por la ideología castrista motivó que el concepto de *identidad nacional* entrara en crisis. Ante esta situación, los escritores buscaron herramientas novedosas que los ayudaran a definirse como cubanos. A este respecto las teorías posmodernas, llegadas en los años 80, se tornaron cruciales pues, tal como indica Hernández Busto, vinieron “a ocupar el lugar de un pensamiento disidente que razonara el cambio de gobierno”.<sup>245</sup>

Según este crítico, la nueva mentalidad permitió que los intelectuales cubanos se enfrentaran de una manera distinta a dos problemas muy arraigados en la isla: el totalitarismo y la *sovietización* de cualquier proceso humano. De este modo, auspició transformaciones importantes, pues condujo a percibir mejor las grietas de los parámetros *universales* que imponía el socialismo y, con ello, desautorizó las normas políticas que regían los medios culturales. En suma, brindó “la coartada perfecta para un malestar (...) que desbordaba los límites epistemológicos de la filosofía del compromiso, ese omnipresente *engagement* que durante décadas había sido el «enfoque oficial» de las relaciones entre los intelectuales y el Estado”.<sup>246</sup>

La sensibilidad *post* hace factible que los escritores puedan jugar con varias filiaciones identitarias. Gracias a esto, el sintagma *literatura nacional* experimenta una resignificación, pues se vuelve capaz de abarcar las propuestas diversas que fraguan

---

<sup>244</sup> Timmer, Nanne, “De la ciudad letrada...”, *loc.cit.*

<sup>245</sup> Hernández Busto, Ernesto, “Recuerdos (cubanos) de una vida dañada”. En *Letras Libres*, “El viejo y el mal”, n° 67, México D.F., Letras Libres Internacional, julio de 2004, p.37.

<sup>246</sup> *Ibíd.*

autores muy heterogéneos. Gutiérrez participa de esta nueva situación, por lo que al insistir en su originalidad se presenta como un autor cubano.

El contexto que analizamos posee otra característica significativa. Los escritores no quieren asumir filiaciones categóricas; pero, al mismo tiempo, emplean fórmulas que ponen de manifiesto su identidad cubana y su inscripción generacional. Así, en los años 80 y 90 surgen varias tendencias unificadoras que responden al objetivo de abordar un hecho primordial: el fracaso de la utopía revolucionaria. Debido a esta circunstancia, triunfan los géneros narrativos, que atraen por su interacción más directa con la realidad. Tal como señala Timmer:

Es precisamente la ficción que se ha escrito a inicios de los noventa la que nos provee de más información sobre la vida extratextual. Ella se ocupa de contar la vivencia subjetiva de determinados acontecimientos (...) para llenar los silencios de la prensa oficial y contar lo no-representado. Sin pretender ser Historia, ese conjunto de ficciones contribuyen a archivar la memoria colectiva (...).<sup>247</sup>

Los narradores describen hechos reales acallados por el gobierno castrista; de ahí que sus personajes ostenten una condición excéntrica. Sin embargo, estas figuras marginales reflejan la esencia de un ambiente histórico preciso, volviéndose paradigmáticas. Resulta obvio que Gutiérrez aprovecha estos principios. Incluso, crea un *alter ego* que los encarna de modo perfecto, pues tal como él mismo señala: “Pedro Juan es un poco prototipo de mi generación. Los que ahora tenemos entre 45 y 60 años somos una generación muy defraudada, un poco triste, un poco melancólica. Nos entregamos muchísimo a un proyecto y en este momento todo se ha convertido en sal y agua”.<sup>248</sup> Por tanto, nos encontramos con un antihéroe cínico y desarraigado a través de cuyas experiencias se muestran fenómenos representativos de toda una época.

Finalmente, numerosos autores cubanos de los años 80 y 90 se distinguen por estudiar las conductas que promueve la crisis económica. Así, estos creadores muestran cómo el instinto de supervivencia provoca que los seres humanos caigan en la abyección. Con este acto, recuperan dos tradiciones que gozan de un sólido arraigo en las literaturas hispánicas: la picaresca y el grotesco.

Las características analizadas se hacen presentes en narradores que adoptan estilos muy diversos. Por tanto, nos hallamos frente a unas tendencias compartidas que

---

<sup>247</sup> Timmer, Nanne, “De la ciudad letrada...”, *loc.cit.*

<sup>248</sup> Coca, César, “La mía es...”, *loc.cit.*



ostentan dos cualidades especiales. Unen a escritores que poseen rasgos culturales homogéneos y revelan inquietudes análogas; pero, al tiempo, posibilitan que cada uno de estos autores exprese con libertad sus elecciones propias. Esta situación general permite valorar el caso de Gutiérrez, que aprovecha las directrices uniformadoras recién comentadas. Sin menoscabo para sus facetas distintivas, esto puede atestiguar que mantiene una relación evidente con el campo literario nacional.

Hasta ahora, hemos determinado la influencia que ejercen sobre Gutiérrez varias circunstancias contextuales. Completaremos esta reflexión analizando los vínculos que establece con la posmodernidad. A este respecto, conviene partir de algunas premisas fundamentales. Hablamos de una mentalidad cuyos valores se forjan en los países adscritos al llamado *primer mundo*. Por ello, su adopción en las *geografías marginales* puede dar lugar a que se creen paralelismos inadecuados. Para Hernández Busto, este problema define lo que sucedió en Cuba: “La curiosa paradoja según la cual la postmodernidad conseguiría igualar la realidad política cubana con (...) las exhaustas democracias occidentales tenía mucho de pirueta generacional; era, para decirlo con la jerga de aquella época, una estrategia de legitimación”.<sup>249</sup>

Por otra parte, Gutiérrez no indica qué importancia le otorga a este pensamiento. Sin embargo, responde a una pregunta de Birkenmaier con un razonamiento que nos parece ilustrativo: “-(...) ¿Cuál es tu propia relación con la modernidad? -No creo que haya ninguna. Date cuenta que la obra mía está muy anclada en la sociedad cubana contemporánea. Creo que la sociedad cubana todavía no ha llegado a la modernidad y soy incapaz de adelantarme veinte años”.<sup>250</sup> Para el autor, la modernidad se presenta como el fruto de unos procesos determinados que todavía no han tenido lugar en su contexto histórico. Por tanto, parece lógico pensar que no puede sentirse cercano a la posmodernidad.

No obstante, sin obviar lo expuesto demostraremos que Gutiérrez asume ideas y actitudes propias de esta cosmovisión. Para ello, vamos a recuperar las nociones básicas que han fundamentado este trabajo. Aquí se ha defendido que la posmodernidad rebasa los planos teóricos, pues crea maneras de actuar y vivir favorecidas por giros que trastocan la *episteme* oficial. Estos cambios se gestan en el *primer mundo*, pero la globalización provoca que sus consecuencias afecten a los territorios excéntricos. Tal hecho permite que la posmodernidad se vaya *infiltrando* en los ámbitos periféricos.

---

<sup>249</sup> Hernández Busto, Ernesto, “Recuerdos (cubanos)...”, *loc.cit.*, p.38.

<sup>250</sup> Birkenmaier, Anke, “Transgresión no rima...”, *loc.cit.*, p.24.

Ahora bien, estos lugares nunca se limitan a *copiar* el sistema importado: forjan enmiendas del mismo, empleando recursos imaginativos de aclimatación.

Este fenómeno muestra el rango camaleónico de un pensamiento adaptable y móvil. Para describir esta cualidad, hemos utilizado los conceptos de relectura, pliegue y travestismo. Estos términos expresan relaciones dinámicas que poseen múltiples valencias. Así pues, resultan idóneos para describir el vínculo flexible y no categórico que mantiene Gutiérrez con la posmodernidad.

En su origen, la mentalidad posmoderna *relee* tradiciones anteriores, práctica que afecta, sobre todo, al vanguardismo histórico. Este movimiento resulta atractivo porque muestra dos vertientes que, al mismo tiempo, se oponen y se complementan entre sí. Por un lado, defiende conceptos radicales o extremos y, por otro, rechaza las creencias unívocas, de modo que adquiere una versatilidad considerable. Como vimos en el capítulo segundo, la reinterpretación de los ideales vanguardistas da lugar a una contracultura juvenil que marca los años 60 del siglo XX. Esta corriente recupera los fundamentos paradójicos de las escuelas vanguardistas. Ante todo, apuesta por solucionar los fallos inherentes al pensamiento burgués, manifestando una rebeldía que puede calificarse de constructiva. A este respecto, afirma que el poder de los sentimientos y de la imaginación permitirá crear una sociedad utópica. Sin embargo, la contracultura también revela facetas destructivas. Sus representantes enarbolan actitudes pesimistas, pues consideran que viven en una realidad precaria e injusta. Por esta razón, precisamente, llevan a cabo actos de violencia contra el orden instituido.

Estos principios sustentan el ideario que construyen los herederos de las utopías modernas: *hippies*, *beatniks*, rockeros y neovanguardistas. Gutiérrez se identifica con varios de los planteamientos que reivindicaron estas figuras. Como ellas, reverencia el arte y le otorga un valor trascendente, proclamando: “En mi vida hay muy pocas cosas sagradas. La literatura es una de ellas”.<sup>251</sup> También asume otra idea representativa de la contracultura, pues opina que, por naturaleza, los creadores deben adoptar un carácter subversivo. Por ello, afirma: “Un escritor (...) siempre (...) está en contra del poder establecido (...). Cualquier escritor es un crítico en potencia, no queda otro remedio”.<sup>252</sup>

El cubano también participa del fatalismo que distingue a las corrientes afloradas en los años 60. El “Ciclo...” prueba este hecho ya que, continuamente, nos presenta

---

<sup>251</sup> Bobes, Marilyn, “Animal literario..., *loc.cit.*”

<sup>252</sup> Gómez Bravo, Andrés, “Mi escritura es un strip-tease”. En *La Tercera*, Santiago de Chile, 16 de abril de 2002. En <http://tercera.copesa.cl/diario/2002/04/16/16.36.3a.CUL.STRIP.html> (10/07/2013).

escenarios *apocalípticos*. En estos, se materializa el mismo fenómeno que engendró los rasgos pesimistas de la contracultura: el fracaso de un *gran relato* cuya intransigencia suscita pérdidas terribles. Pedro Juan es quien suele describir y analizar esta situación; de ahí que posea algunas características reveladoras.

Este individuo nos recuerda a los *beatniks*, pues aparece como un intelectual *desahuciado*, que se radica en zonas lúgubres y sórdidas. Asimismo, su postura frente al mundo se revela marcada por la ira que le provocan unas reglas culturales opresoras. Él mismo se refiere a esta cólera en un cuento de *Trilogía...* que lleva por título “Amos y esclavos”: “Todo me salía mal. Hacía tiempo que era así. Y la furia no aflojaba. Ya tenía demasiada furia dentro. Estaba sin rumbo, navegando a la deriva. Navegando furiosamente hacia ningún sitio”.<sup>253</sup> Con respecto a las razones que causan este furor, el *alter ego* de Gutiérrez dice:

Es así de cabrona la vida. Si tienes un carácter fuerte, eres intransigente y despreciativo. (...) Sólo los débiles son sumisos y parasitarios. Y necesitan del fuerte. Y lo sacrifican todo esperando alguna migaja. Sacrifican su dignidad. Ya sé que es engorroso decirlo en voz alta, pero lo cierto es que unos mandan y otros obedecen. Yo no puedo obedecer a nadie. Ni a mí mismo. Y me cuesta caro. Pago bien caro.<sup>254</sup>

Como vemos, Pedro Juan cree que las relaciones humanas se basan en mecanismos de subyugación y dominio. En consecuencia, no quiere formar parte del orden social establecido porque desea mantener su libertad a toda costa. Debido a esto, se convierte en un tipo peligroso e indeseable para los que “mandan”, pues cuestiona su autoridad y desobedece sus normas.

Hemos comprobado que Gutiérrez se vale de una estrategia que resulta fundamental en la posmodernidad: la recuperación del espíritu contestatario que mostraron los vanguardistas históricos. En este sentido, conviene resaltar un dato que apoya nuestra argumentación. Durante los años 80 y 90, muchos intelectuales cubanos sacan partido de las ideas vanguardistas, pues utilizan estas nociones para forjarse una postura rebelde y transgresora. Prueban esta dinámica los autores novísimos quienes, según Luis Manuel García, organizan “una cultura friqui (neo hippie)” cimentada en “la

---

<sup>253</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Amos y esclavos”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.207.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p.210.

drogadicción, la sexualidad como alucinógeno, la inadaptación, el *heavy rock* y la alienación”.<sup>255</sup>

Los aspectos que nombra García permiten alcanzar un *modus vivendi* opuesto a la *normalidad*. Esto favorece su arraigo en Cuba, pues generan medios que contrarrestan el socialismo, agobiante y uniformador. El gobierno castrista se basa en los principios negativos que engendraron las corrientes más inflexibles del pensamiento moderno: totalitarismo y afán por manejar verdades unívocas. Por ello, crea fórmulas de conducta que oprimen al ciudadano.

La contracultura se torna atractiva porque desprecia estos cánones y promueve las acciones emancipadoras. Este modelo emplea recursos *fáciles* —música, vestimenta, hábitos extravagantes— para originar técnicas de afirmación subjetiva. También aboga por un hedonismo que reivindica los criterios de la imaginación. Para terminar, ensalza los modos de ser y pensar que desafían las convenciones sociales aceptadas. Gutiérrez saca partido de estas propuestas utópicas, mostrando un claro afán por cuestionar las normas y creencias instituidas. En este sentido, su actitud se revela influida por algunas ideas típicas de la posmodernidad. A continuación, trataremos de corroborar este postulado.

El cubano entiende que cada lector extrae un aprendizaje íntimo de sus obras. De esta manera, afirma: “(...) Tú solo te fortalecerás y llenarás tu corazón de amor y compasión, fuerza, coraje y piedad, porque entonces sabrás que no merece la pena vivir como una bestia (...). Y lo tienes que hacer tú solo, porque, lamento decirte, no hay nada fuera de ti: todo está en tu interior, la luz y la oscuridad”.<sup>256</sup> Estas nociones pueden relacionarse con el utopismo característico de la contracultura. Como ya sabemos, este movimiento se opone a los *metarrelatos*, que proyectan una mirada generalizadora sobre el mundo real, para encumbrar las *causas pequeñas*.

Debido a su contexto nacional, Gutiérrez valora mucho estas acciones. Diariamente, comprueba el carácter dañino que adquieren los imperativos *universalistas* del socialismo. Frente a esto, asume una responsabilidad moral que conlleva dos ejercicios indicativos. En primer lugar, explora un tema que conoce bien, como es la existencia cotidiana de los habaneros. Asimismo, a la hora de tratar este asunto evita los enfoques tendenciosos. No aporta juicios ni análisis destinados a guiar la interpretación

---

<sup>255</sup> García, Luis Manuel, “Crónica de la inocencia perdida. La cuentística cubana contemporánea”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 1, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 1996, p.125.

<sup>256</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Apuntes sobre literatura...”, *loc.cit.*

de lo que narra; al contrario, intenta que hagamos nuestra propia reflexión acerca de sus textos. Él mismo describe esta forma de actuar:

Yo no soy un hombre vacío, yo no me puedo evadir de los problemas que me rodean, de mi barrio... Eso me trae problemas, porque escribo de manera tan evidente de las vecinas que me ha traído algunos disgustos, pero eso es como una factura que te pasa la literatura por escribir de esta manera y tienes que enfrentarlo, sabes que tienes que pagar. En mi caso, el peaje es mayor, porque eres el pesado, el que está poniendo el dedo en la llaga. Tú jamás encontrarás en la prensa cubana o en la televisión cubana un reportaje hecho aquí en estos barrios. Esto no existe para la prensa cubana. Para la mayoría de los escritores que quieren escribir como Lezama o como Carpentier, tampoco existe esto. Ellos escriben desde El Vedado para Miramar, o desde Miramar para España, Alemania... Y esto lo ignoran *ex profeso* para no machacarse los huevos. Yo sí he decidido machacarme los huevos y hablar de esto (...). Cuando me muera, creo que me muero con mucha tranquilidad porque lo que me tocaba hacer a mí, creo que lo estoy haciendo. No pretendo cambiar realidades, un libro es una mierda, un libro no puede cambiar nada. Pero por los menos estoy diciendo algo y la gente, el día de mañana, quizás me lea y diga “Ah, coño, mira cómo era esto y todavía cien años después, mira, sigue siendo la misma mierda”.<sup>257</sup>

La contracultura también sostiene que resulta preferible luchar contra problemas que nos afecten o incumban de un modo personal. Este postulado permite que los artistas utilicen razones íntimas o emocionales para definir su compromiso. Así huyen de la coerción que implica seguir un dogma externo. Gutiérrez aprovecha este rasgo para tornar visible lo que omiten las instituciones castristas:

(...) En esencia, soy un hombre muy sentimental. Incapaz de (...) alejarme de lo mío. Me parece que es una especie de traición. Esta gente de aquí del barrio... Yo escribo, ellos no saben escribir. De algún modo, te puede parecer un poco petulante esto, pero de algún modo, yo soy como la voz de los que no tienen voz... Yo, Leonardo Padura o Amir Valle, que también vive aquí cerca y escribe sobre esto mismo, somos un poco la voz de los que no tienen voz. ¿Voy a irme a vivir a una favela en Río de Janeiro? Eso que lo haga Paulo Lins, que lo hizo muy bien con *Ciudad de dios*. Él lo hizo ahí porque conocía donde vivía. Yo lo hago aquí, porque lo conozco y es de esto de lo que tengo que escribir.<sup>258</sup>

Hemos visto que Gutiérrez adopta nociones típicas de la contracultura. Estas lo empujan a crear una literatura con la que pretende cuestionar el orden sociopolítico

---

<sup>257</sup> Franco, José Javier, “Resistencia y escritura...”, *loc.cit.*

<sup>258</sup> *Ibíd.*

establecido. No obstante, la valoración de su objetivo se ve condicionada por un hecho que nos interesa, pues también perjudicó al neovanguardismo. Para influir sobre la vida real este movimiento se apropió de medios *antiartísticos* que obtuvo en dos fuentes: el paisaje urbano y la cultura de masas. Con ello, perseguía originar instrumentos de cambio fructíferos y asequibles para todos. Sin embargo, la mentalidad imperante convirtió esta opción en una forma de suprimir los redados utópicos. Aquí cooperó la esfera mercantil, que absorbería creencias y productos revolucionarios eliminando sus facetas ideológicas.

Los fenómenos resumidos dan lugar a que se establezca una conexión polémica entre el capitalismo y las esferas artísticas. Generalmente la economía gobierna esta unión, privilegiando sus directrices utilitarias. Gutiérrez se ve afectado por este problema, que ya resultó catastrófico para las obras rupturistas de los años 60. Los recursos de *marketing* empleados por las compañías editoriales distorsionan sus intenciones; y, asimismo, la notoriedad pública que alcanza le granjea un rechazo de los especialistas. En este sentido, muchos niegan que diseñe propuestas éticas y literarias *verdaderas*.

Estas últimas ideas remiten al concepto de travestismo, analizado en el capítulo cuarto. Con este término, nos referimos a una circunstancia que marca la posmodernidad: el cambio que afrontan los parámetros del juicio estético. Este hecho, suscitado por la comercialización de los bienes culturales, invalida los criterios metafísicos que sirvieron para valorar el arte. Por añadidura, engendra fórmulas nuevas de categorización –*kitsch*, *camp*, cultura de masas– que van legitimándose.

Para evaluar la situación de Gutiérrez, conviene tener en cuenta los aspectos reseñados. No en vano, este autor muestra dos características reveladoras, ya que cosecha un éxito notable y se aparta de las estéticas prestigiadas. Estas peculiaridades han condicionado la visión de su literatura en los medios académicos. Aquí debemos recordar un tema que se abordó en el capítulo cuarto. Para hacer frente al colapso del rasero que establece el valor simbólico, las minorías *ilustradas* diseñan estrategias defensivas. Así, condenan las obras que satisfacen los gustos mayoritarios aduciendo razones morales y estilísticas.

Gutiérrez ha sido víctima de las prácticas mencionadas. Por ejemplo, algunos especialistas le achacan dos *vicios* terribles: fin lucrativo y padrinazgo de un totalitarismo. Estos mismos críticos afirman que promueve tópicos negativos acerca de Cuba. Igualmente, muchos piensan que juega con las técnicas perversas y ramplonas del

*kitsch*, empleando procedimientos narrativos ideados para generar sensaciones manidas, tales como escándalo, intriga o recreo.

Sin embargo, ya sabemos que las realizaciones artísticas *plebeyas* toleran otras lecturas. En primer lugar, reflejan una seria transformación de naturaleza sociológica, ya que definen a nuevos grupos humanos que no aceptan las jerarquías convencionales y rompen con el modelo clasista. Asimismo, el *kitsch* ejerce dos tareas beneficiosas, pues protege al ciudadano de un sistema económico que aborrece la creatividad y se convierte en una herramienta expresiva para los colectivos marginados.

Observando estas dinámicas, notorios artistas y pensadores modernos reivindicaron el *kitsch*. Para ellos, además, esta modalidad resultaba atractiva porque subvertía los preceptos clásicos, mezclando plantillas heterogéneas. El pensamiento *post* refuerza este aprecio por la *cultura barata*, que invalida los cánones artísticos tradicionales.

Las cuestiones apuntadas nos permiten valorar con justicia el uso que hace Gutiérrez del *mal gusto*. Esta noción le proporciona ópticas y materiales que amplían los méritos de su literatura. Recurriendo a elementos *kitsch* –melodrama, pornografía, sensacionalismo– logra describir facetas neurálgicas de la sociedad cubana que permanecen silenciadas. Igualmente, adopta estilos *vulgares* para cumplir uno de sus mayores propósitos: evitar los artificios que disminuyen el potencial comunicativo del idioma. Por último, aprovecha la condición transgresora del *arte barato*, pues utiliza modelos *bajos* para diseñar fórmulas estéticas novedosas.

El análisis de los textos nos permitirá corroborar estas ideas. De cualquier modo, nuestra explicación prueba que Gutiérrez ostenta un rango emblemático, pues en las controversias que inspiran sus libros se materializa una realidad posmoderna crucial: la crisis que sufren los fundamentos del juicio artístico.

Nos falta recordar los argumentos que planteamos en el capítulo tercero. Allí se incidió en un logro básico de la posmodernidad, como es el hallazgo de los aspectos negativos y sombríos que mostró su antecesora. Esta cometió serias equivocaciones, ocasionadas por el afán violento y malsano de arrogarse un valor incontestable. Así, la modernidad tendió a negar los fenómenos raros y paradójicos que impugnaban sus convicciones. Para solucionar este fallo, la nueva mentalidad redefine los principios de sujeto, razón e historia.

Gutiérrez asume la visión posmoderna de los conceptos nombrados. En lo referente al primero, sostiene que la personalidad constituye una suma plural y caótica

de ingredientes variados. Además, los individuos que poseen rasgos considerados anormales y monstruosos adquieren un gran protagonismo en sus obras. Con ello, actúa en favor de las personas distintas y marginadas, que transgreden lo establecido.

En cuanto al racionalismo ilustrado, la posmodernidad señala que este modelo emplea dos medios injustos para ceñir lo existente a sus dogmas. Ante todo, reprime las fuerzas emocionales y descarta los placeres gratuitos. Además, juzga lo real empleando una concepción intransigente de la dicotomía legítimo-irregular. Este binomio genera un par de categorías opuestas: las posibilidades *correctas* y los casos *abominables*. En consecuencia, provoca que numerosas formas de vida y pensamiento se vean rechazadas.

Gutiérrez le atribuye los fallos mencionados al gobierno marxista instaurado en Cuba, vástago del racionalismo totalitario. El autor plantea que este régimen, izado para ennoblecer la sociedad, actúa como bastión de un sistema dictatorial y asfixiante. De este modo, demuestra que la *teoría* revolucionaria se concreta en *prácticas* inaceptables, a menudo dañinas para los seres humanos. Para reflejar esta situación, describe la existencia cotidiana de los centrohabaneros, marcada por ignominias terribles.

Con respecto a la historiografía moderna, el ideario *post* sostiene que esta disciplina crea relatos centrados en validar los empeños de sus artífices. Frente a esto, la nueva sensibilidad propone hacer una reconstrucción arqueológica de voces y episodios negados. Gutiérrez aborda su tema nuclear –la Cuba de los años 90– conforme a este principio. Así, lleva a cabo una revisión del contexto nacional que desautoriza las ideas establecidas por el castrismo. Para ello, fragua un *dossier intrahistórico* en el que da cuenta de realidades oportunamente solapadas. Por consiguiente, utiliza el ámbito literario para subsanar los vacíos de las *crónicas* oficiales.

Existe otra implicación del juicio a los metarrelatos en la que debemos fijarnos. Muchas tendencias *post* afirman que, debido a su condición inflexible, la modernidad provoca que los recursos lingüísticos experimenten un grave deterioro. Estos medios se destinan a legitimar postulados unilaterales, con lo que abandonan su misión principal: facilitar que las personas y el mundo establezcan un diálogo. Gutiérrez se muestra influido por estas nociones posmodernas, pues declara que “las palabras deben desnudar la realidad, no maquillarla”.<sup>259</sup> Conforme a esta creencia, el cubano se vale de un

---

<sup>259</sup> Guntín, José Luis, “Las palabras deben desnudar la realidad, no maquillarla”. En *El Castellano. La página del idioma español*: <http://www.elcastellano.org/ns/edicion/ultima/Gutiérrez.html> (07/08/2013).



lenguaje comprensible y evita forjar discursos crípticos o alambicados que le impidan describir los hechos reales tal cual son.

A lo largo de estas páginas hemos analizado las relaciones que establece Gutiérrez con su entorno histórico. A este respecto, hemos procurado insistir en la condición atípica del escritor; pero, al tiempo, hemos constatado que numerosas facetas de su originalidad se tornan emblemáticas, pues reflejan todo un ambiente cultural y sociopolítico. Por tanto, cabe afirmar que el autor cubano se presenta como un ejemplo claro de la tesis principal que defendemos en este trabajo: lo raro y excepcional puede adquirir un sentido canónico. A continuación, queremos estudiar su literatura partiendo de estas mismas nociones.

### **7.3 Tres claves para leer a Gutiérrez: realismo, barroco y metakitsch.**

En este apartado utilizaremos como guía el capítulo sexto. Allí, los conceptos de relectura, pliegue y travestismo nos sirvieron para examinar tres modelos estéticos: realismo, barroco y *metakitsch*. En Hispanoamérica estas fórmulas alcanzan una relevancia notable, puesto que contribuyen a difundir las ideas modernas y posmodernas. Ahora, determinaremos qué influencia ejercen sobre Gutiérrez con el propósito de cumplir dos objetivos. En primer lugar, pretendemos evidenciar que la propuesta literaria del cubano resulta muy original, pues combina estilos heterogéneos; pero, igualmente, mostraremos que su obra sigue pautas culturales y artísticas representativas de toda una época. Para ejemplificar nuestros razonamientos, acudiremos a tres libros: *Trilogía sucia de La Habana*, *El Rey de La Habana* y *Animal Tropical*.

#### **7.3.1 Los realismos del “Ciclo...”**

Como autor, Gutiérrez manifiesta dos intenciones básicas. Quiere transmitir mensajes válidos para tiempos y espacios diferentes; pero, simultáneamente, postula que un escritor ha de trabajar con el *aquí y ahora*. Estos principios demuestran que, sobre todo, se interesa por la condición humana en su doble faceta universal e histórica. Por ello, adopta un modelo narrativo realista que origina, en gran medida, la riqueza y complejidad de su literatura.

Los misterios que plantea la realidad siempre han constituido una preocupación fundamental para el ser humano. Tal hecho justifica que el concepto de realismo ostente

una polisemia notoria, incluyendo acepciones muy variadas. En primer lugar, designa las teorías filosóficas que persiguen dos objetivos esenciales. Por un lado, intentan descubrir las características que distinguen a una ontología verdadera. Al tiempo, examinan los rasgos propios de nuestra intelección, ejercicio con el que hacen patentes dos puntos básicos. Para empezar, los realismos filosóficos muestran cómo la racionalidad, que fragua mediaciones abstractas, nos aleja del universo natural, sometido a principios inmanentes. La humanidad nunca percibe los acontecimientos reales tal cual son: obtiene impresiones dirigidas por la mente, que utiliza criterios artificiales. Este fenómeno da origen a una sensación de aislamiento y extrañeza. No obstante, la inteligencia determina que adquiramos ventajas únicas, pues sus hallazgos nos permiten introducir seres nuevos en la realidad: tecnologías, manufacturas, productos científicos...

Por otro lado, el adjetivo *realista* define las corrientes artísticas que ansían representar el mundo tangible. Estos movimientos gozan de continuidad y reputación ya que, tradicionalmente, la experiencia sensible ha generado materiales fructíferos para el arte. Ahora bien, sus implicaciones causan fuertes polémicas pues, como productos intelectuales, participan de los filtros que maneja el raciocinio. Dichos tamices acarrear interferencias que solapan los datos empíricos y, en consecuencia, les impiden lograr el fin que ambicionan. Asimismo, las estéticas realistas encaran otra dificultad porque generan *criaturas* independientes: las obras de arte. Por tanto, se establece una distancia ontológica entre la creación que proponen y sus modelos, ligados al plano físico. Aunque se muestran irresolubles, estos problemas no desgastan el valor de los realismos artísticos; al contrario, provocan que estas fórmulas se renueven y enriquezcan de una manera continua.

En todas sus versiones, las tendencias realistas conocen numerosas mudanzas por un motivo: van plegándose a giros que alteran los mecanismos epistémicos y las doctrinas humanas. De esta forma, se asientan en momentos, culturas y espacios diversos, hecho que les confiere un carácter idóneo para experimentar relecturas. Sin embargo, pese a los cambios que sufren también se revelan capaces de abordar cuestiones transhistóricas. Por ejemplo, se ocupan de binomios que siempre han resultado conflictivos para el ser humano: verdad-mentira, espíritu-carne y poder-subordinación.

La polisemia inherente al realismo establece un rasgo básico del “Ciclo...”, pues Gutiérrez aprovecha las diversas acepciones que posee este concepto. Con ello, diseña

un estilo sincrético que intentaremos describir utilizando algunas ideas planteadas en el capítulo sexto. Allí se consideraron tres modelos realistas diferentes: natural, crítico e integral. Estas fórmulas corresponden a periodos históricos distintos, ya que materializan, respectivamente, los idearios clásico, moderno y posmoderno. A continuación, veremos que Gutiérrez aplica estrategias de todas ellas. En tal sentido, las observaciones que planteemos deberían resultar no excluyentes. Así, procuraremos descubrir los fundamentos de una miscelánea en la que se conjugan fórmulas heterogéneas o, incluso, antagónicas.

### **7.3.1.1 Tres formas de unir el arte con la vida.**

Los antiguos pensadores griegos fundaron el análisis de las incógnitas ontológicas. Para solucionar estos *misterios*, transformaron las etapas y leyes biológicas en indicios de autenticidad. Según ellos, la existencia real implicaba enfrentar un conjunto de situaciones inmutables: nacimiento, cambios evolutivos del organismo y muerte. Además, dictaminaron que las criaturas verdaderas experimentaban una sujeción inevitable a los reclamos del cuerpo. Estas premisas engendran un realismo natural o fisiológico. El individuo reconoce lo fehaciente usando las experiencias y necesidades materiales como prueba. Su racionalidad puede articular nociones imaginarias; pero, finalmente, sólo da por cierto el código sempiterno que instituye la madre naturaleza. Estos principios se vuelven *clásicos* porque subrayan un hecho inalterable: el sometimiento de los entes corpóreos al ciclo de la vida.

Las teorías descritas ejercen una potente influencia sobre Gutiérrez, hecho que intentaremos probar a continuación. Ante todo, el cubano entiende que la representación de los instintos básicos engendra una verosimilitud arrolladora. Por ello, analiza lo que comunican estos atavismos para forjar recreaciones literales y objetivas de la verdad. *El Rey...* nos ofrece un ejemplo claro de este procedimiento. Esta obra narra las peripecias de un joven pobre y desclasado que lucha por sobrevivir en la Cuba de los años 90. Por tanto, su tema central resultaría idóneo para llevar a cabo un estudio teórico de la marginalidad. Sin embargo, el autor prefiere concentrarse en la esfera de los impulsos primarios. En este sentido, las motivaciones y conductas de los personajes vienen dadas, normalmente, por imperativos físicos: sobrevivir, alimentarse y responder a estímulos carnales.

En consecuencia, la novela se vale del realismo natural pues, como principio, asume que la biología posee el grado más intenso de fiabilidad. La siguiente opinión del

protagonista confirma este punto: “¿Para qué nace la gente? ¿Para morir después? Si no hay nada que hacer. No entiendo para qué pasar todo este trabajo”.<sup>260</sup> Estas nociones dan pie a un ordenamiento discursivo preciso que Francisco López Sacha explica de la siguiente manera:

Trama y argumento se extienden a lo largo, (...) hasta crear un mapa anecdótico que al ser visto después, en conjunto, dibuja un raro tapiz, la existencia miserable de seres (...) cuyos únicos resortes son, sin dudas, las ambiciones inmediatas de la supervivencia o la complacencia de sus apetitos sexuales. Esta manera de caracterizar tiene una intensidad creciente y acumulativa, en la que cada acto intensifica la naturaleza del personaje, y solo eso, pues sus reacciones, sus impulsos, sus deseos, no obedecen a un plan.<sup>261</sup>

Estos principios recuerdan un postulado inherente al pensamiento helénico: la cognición más realista se produce cuando captamos el acto puro de *vivir*. Esta inmanencia sólo puede advertirla nuestra percepción sensorial, que ofrece datos parciales, pues extrae informaciones aisladas y concretas de la realidad. Por tanto, las impresiones que obtenemos de manera empírica revelan un carácter paradójico. Sin duda, poseen un alcance limitado pero, al tiempo, fraguan el mayor venero de conocimiento.

Gutiérrez planifica su novela conforme a estas ideas, pues va uniendo estampas que privilegian lo material en dos niveles complementarios. Para empezar, los instintos básicos desempeñan un papel crucial pues, a través de ellos, se expresan los hechos y las ideas más importantes que nos presenta el texto. Apreciamos este fenómeno cuando el protagonista logra huir del correccional para menores donde ha permanecido encerrado tres años:

Salió a la carretera. Pasaron dos camiones a descargar en el basurero y le soplaron polvo en el rostro. Iban aprisa. Detrás venía un carro de patrulla de la policía. Lo vio cuando ya era tarde para esconderse. Del susto le dieron ganas de cagar, pero pasaron velozmente por su lado. Respiró aliviado. Dos segundos después la policía interceptó los camiones. Él se internó entre los matorrales para cagar. Tenía un poco de estreñimiento y

---

<sup>260</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.25.

<sup>261</sup> López Sacha, Francisco, “Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez”. En *Revista Temas*, n° 54, La Habana, Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (CITMA), abril-mayo de 2008, p.155.

le dolió el culo. Hacía días que no cagaba, así que le vino bien el susto. Se limpió con un pedazo de la camisa (...).<sup>262</sup>

Todo lo que siente y piensa el personaje se materializa en un acto biológico: la defecación. Esta reacción instintiva muestra con suma claridad el temor que experimenta Rey al tropezarse con la policía. Por tanto, el narrador se abstiene de ofrecer más detalles acerca de esta situación.

Por otra parte, Gutiérrez pretende que nuestros sentidos físicos se vean involucrados en la lectura de su obra. Este objetivo lo conduce a describir sonidos, texturas, olores y sensaciones de una manera increíblemente gráfica. Para corroborar estas afirmaciones, veamos el siguiente fragmento de la novela:

(...) (Magda y Rey) templaron como dos salvajes, amándose como nunca les había sucedido, orgasmo tras orgasmo hasta el amanecer. Entonces se quedaron dormidos, así, bien puercos, embarrados de sudor y semen y mugre y hollín. Durmieron como dos marranos felices sobre aquel jergón asqueroso. Magda tenía ladillas y se las pegó a Rey. (...) Estuvieron tres días encerrados, en una locura desenfundada de amor, pasión y sexo. (...) Se alimentaron con ron, marihuana, cigarros, cervezas. Al cuarto día tenían una resaca abominable, estaban agotados, con calambres en los músculos. Magda creía que podía estar embarazada. A Rey le ardía la cabeza de la pinga (...). A Magda le sucedía lo mismo en el bollo y en el culo. Las ladillas habían procreado exitosamente con tanto calor y humedad y se los comían vivos. Tenían los estómagos asados y con gastritis (...).<sup>263</sup>

Gutiérrez ahonda en la condición que manifiestan los cuerpos de ambos personajes. Para ello, recurre al vigor expresivo de los términos “puerco”, “marrano”, “embarrado” y “asqueroso”. Por añadidura, explica con detalle las molestias físicas que experimentan Magda y Rey: agotamiento, calambres, picor genital... Con estas fórmulas, crea un relato que produce sensaciones viscerales. En particular, sus descripciones nos provocan un sentimiento de asco y repugnancia que triunfa sobre cualquier idea abstracta.

En síntesis: para forjar una escritura realista, el cubano adopta los fundamentos del materialismo clásico. Asimismo, tiende a seguir las normas artísticas que instauró esta corriente, pues suele manejar los conceptos aristotélicos de mimesis y verosimilitud. En su *Poética*, el filósofo griego señala cómo deben aplicarse estas

---

<sup>262</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, loc.cit., p.27.

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp.119-120.

nociones para gestar un arte valioso. No se trata de *copiar* entes observados; más bien, los autores buscarán reproducir las conductas del universo natural. Así, presentarán imágenes o argumentos que no devengan irreales por vulnerar el orden cósmico. Estas recomendaciones obedecen a los criterios de utilidad y provecho: los receptores nunca obtendrán beneficios de una creación si esta les parece incoherente.

Gutiérrez acata estos principios, tal como prueban las siguientes declaraciones:

Me veo obligado a reducir la realidad para hacerla creíble, que es la condición *sine qua non* de la literatura: tiene que ser creíble. La realidad no tiene ese problema. La realidad puede ser increíble. De todos modos es realidad. Pero la literatura es otra cosa. La literatura está obligada a ser total y absolutamente creíble. De lo contrario el lector cierra el libro en la página dos y dice: “Este escritor es un imbécil más”.<sup>264</sup>

Hemos comprobado que, para Gutiérrez, los instintos constituyen un pilar básico de la existencia humana. Sin embargo, el autor no se limita a mostrar fenómenos relacionados con los procesos fisiológicos: también aprovecha los fundamentos del realismo crítico. Esta fórmula, típicamente moderna, se basa en los planteamientos de Kant.

Este autor provoca un giro revolucionario en la filosofía occidental al crear el concepto de *razón pura*. Esta noción define la posibilidad de rehacer la experiencia sensitiva convocando medios intelectuales autónomos. Los griegos dictaminaron que todo saber manaba de impresiones obtenidas por la vía sensorial. El filósofo alemán, sin embargo, plantea que las tácticas propias del raciocinio generan otros caminos. Estas técnicas proyectan sobre la realidad expectativas y moldes *apriorísticos*, que mueven a rediseñar los hechos en función de las aspiraciones humanas. La persona funge como jueza y administradora de lo existente, ya que impone sus reglas. Además, el intelecto

---

<sup>264</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Verdad y mentira en la literatura”. Ponencia presentada en Northern Arizona University el 11 de octubre de 2001. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_PJ\\_Verdad%20y%20mentira.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Verdad%20y%20mentira.htm) (17/09/2013). Si tenemos en cuenta las teorías que plantean los críticos estadounidenses conocidos como neoaristotélicos de Chicago, cabe afirmar que Gutiérrez también hace suyo otro de los principios establecidos por el gran filósofo griego. Según ya hemos visto, el narrador cubano piensa que las estrategias retóricas y literarias nunca deben usarse como un fin en sí mismas ni como *adornos huecos*, destinados a cumplir meras funciones ornamentales. Así, entiende que cualquier recurso técnico empleado por el escritor ha de contribuir a la transmisión eficaz de las ideas principales que se expresan en su obra. Precisamente, la Escuela de Chicago sostiene que Aristóteles aboga por esta manera de concebir y utilizar los procedimientos retóricos. Para comprender los postulados que defiende esta corriente resulta imprescindible acudir a dos textos esenciales: García Rodríguez, Javier, *La Escuela de Chicago: historia y poética*, Madrid, Arco/Libros, 1998 y García Rodríguez, Javier (comp.), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid, Arco/Libros, 2000.

capta seres no físicos a los que pueden otorgar validez. Esta dinámica se halla en la base de muchos avances científicos; pero, también, da origen a un gran número de producciones culturales y sociológicas.

Kant redefine teorías ontológicas centrales y establece un modo nuevo de conocimiento. En primer lugar, dictamina que la inteligencia es un artífice básico de lo llamado real. Con esto, amplía el significado que poseen los adjetivos *cierto* y *creíble*. Asimismo, el filósofo alemán señala que conviene tratar un problema esencial: la responsabilidad ética que debe asumir el individuo en tanto *gerente* supremo del universo.

Las ideas expuestas favorecen el surgimiento de un patrón literario que alcanza su máximo apogeo en el siglo XIX. Este modelo cobra una relevancia extraordinaria porque cuenta con dos ventajas: adquiere un importante peso teórico y sienta los fundamentos de la novelística moderna. Así logra presentarse como el formato realista por excelencia. Esto justifica que Gutiérrez acuse la influencia de sus promotores. A este respecto, ya se comprobó que invoca el magisterio de Balzac y Dostoyevski en su literatura. Veamos ahora un comentario que subraya el influjo de otra personalidad crucial en este sentido:

Antón Chéjov lo definió de un modo magistral y sintético: un químico no puede sentir asco por nada de lo que existe en la capa de la Tierra. Un escritor tiene que ser tan objetivo como el químico. Supongo que Chéjov, que ejerció siempre la medicina general en los campos de la Rusia zarista, sabía muy bien las correspondencias que existen entre el bisturí del cirujano y el bisturí social del escritor.<sup>265</sup>

El cubano menciona los objetivos principales del realismo decimonónico. Este movimiento busca reflejar circunstancias verdaderas con pureza o asepsia. Así, toma un espacio real y lo *diseciona*, creando radiografías pormenorizadas del mismo. Estas acciones exigen obviar los prejuicios que reducen la imparcialidad. Por tanto, quedan excluidas las reticencias morales y sociopolíticas. López Sacha nota que Gutiérrez asimila estos principios, recuperando una lección de Stendhal: “La novela es un espejo que se pasea por el camino. Si el camino está roto o tiene baches, la culpa no es de

---

<sup>265</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Verdad y mentira...”, *loc.cit.*

quien lleva el espejo, sino del camino, o en todo caso, del inspector de caminos”.<sup>266</sup> El autor del “Ciclo...” comparte estas ideas, por lo que afirma:

(Comprendo) a algunos de mis lectores que se asombran, se asquean, se repugnan, se sienten ofendidos, detestan mis libros y los consideran obscenos, morbosos y desagradables en grado máximo. Es la realidad que yo exploro la que es intensamente obscena, morbosa y desagradable. Cuando me odian los comprendo perfectamente. [...] Por supuesto, en todas partes y en todos los tiempos, existen personas que no quieren enterarse de nada que pueda alterar sus conciencias. Son ese tipo de personas que viven encerradas en su pequeño mundo y que no quieren amargar sus existencias. Prefieren creer que todo termina en la portadilla de su jardín. Entonces se crean un muro de protección alrededor. Un muro impenetrable. Supongo que aplican con deleite aquel refrán español: “Ojos que no ven, corazón que no siente.” Y cuando aparece un libro como *El Rey de La Habana*, por ejemplo, aseguran con toda tranquilidad que yo exagero y que es imposible que algo así pueda suceder.<sup>267</sup>

En otro lugar, incluso, Gutiérrez habla de la metáfora stendhaliana recién evocada: “Es una forma muy bonita de decir cómo se hace una novela, y muy sencillita, aunque en verdad sea un proceso mucho más complicado; pero el hecho (...) es que vas así, con ese espejo, y todo se va reflejando ahí: los baches, la suciedad, los mojones de los perros... Todo eso entra en la literatura”.<sup>268</sup>

Llegados a este punto, conviene recordar una teoría de Ian Watt que analizamos en el capítulo sexto. Este crítico asegura que los realistas del XIX asumen un planteamiento innovador, muy arraigado en la modernidad: nunca olvidan que, para nombrar el mundo, las personas utilizan medios arbitrarios. Esta circunstancia justifica que comparen el producto literario con un espejo. Este utensilio parece calcar objetos perceptibles; pero, claramente, no *es* lo que proyecta. El idioma sigue un mecanismo parecido a este, ya que todo significante mantiene un vínculo *gratuito* con la realidad que designa.

Estos hechos se vuelven fundamentales para los narradores que consideramos aquí. Su manera de acometer la escritura muestra un tinte *agónico* por la terrible paradoja que afrontan: quieren captar evidencias mediante un filtro de gran opacidad. Este propósito implica luchar contra los rasgos del artilugio expresivo que manejan. Por

---

<sup>266</sup> López Sacha, Francisco, “Una aproximación...”, *loc.cit.*, p.140.

<sup>267</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Verdad y mentira...”, *loc.cit.*

<sup>268</sup> Fowler, Víctor y Jorge Molina, “Soy un tipo...”, *loc.cit.*



ello, tratan de fraguar nexos inmediatos entre las palabras y las cosas, lo que da origen a sus tendencias formales distintivas. En primer lugar, confieren un protagonismo claro a los enunciados referenciales o descriptivos. Asimismo no emplean recursos artísticos que, por su alto grado de sofisticación, puedan afectar a la inteligibilidad de los textos.

Estos principios también marcan la escritura de Gutiérrez, quien trabaja con ahínco para forjar una expresión literal, sencilla y depurada. A este respecto, señala: “Jorgito Aguiar (...) me ha dicho «tú nunca vas a ser un estilista», y entonces yo digo, «pues entonces el estilo mío es perfecto, porque nadie se da cuenta del trabajo que me da escribir como escribo».<sup>269</sup> El autor lleva a cabo un gran esfuerzo para conseguir que la lengua, dispositivo cifrado y abstracto, represente con fidelidad hechos tangibles. En consecuencia debe renunciar al *estilismo*, pues esta fórmula provocaría que sus textos se volvieran herméticos.

En suma, Gutiérrez aplica medidas consustanciales al realismo del siglo XIX. Como este movimiento, investiga los dilemas que plantea el binomio *lenguaje-naturaleza*. Además, procura que la obra literaria cree un ámbito de reconciliación para estas dos categorías. Debido a su éxito en este sentido, muchos lectores creen que narra historias verídicas, hecho que subraya el propio autor:

Desde que en octubre de 1998 presenté en Barcelona la primera edición de *Trilogía sucia de La Habana*, me han preguntado cientos de veces: “¿Todo eso es cierto? ¿Todo lo que usted escribe es verdad?” Estoy seguro que es la pregunta que me formulan con más frecuencia en todas partes. Siempre respondo más o menos del mismo modo: “Un escritor lo único que puede hacer es coser una gran pieza con trozos de realidad y trozos de ficción. La gracia consiste en que no se vean las costuras. Con esa respuesta simple y nada original salgo del aprieto. Después, cuando me quedo solo, pienso: ¿Por qué el lector es tan ingenuo? ¿Cómo van a creer que todo lo que escribo es cierto?”<sup>270</sup>

La metáfora del *zurcido invisible* expresa cómo actúa un escritor realista. Este fusiona dos principios, vida y creación, que responden a leyes ontológicas distintas. Por ello, intenta que esta combinación se torne lo menos artificial posible. Revela, pues, un afinado entendimiento del soporte comunicativo que utiliza. Gutiérrez confirma este punto al decir: “Mis libros son novelas y cuentos, de ningún modo periodismo,

---

<sup>269</sup> *Ibíd.*

<sup>270</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Verdad y mentira...”, *loc.cit.*

sociología o antropología. (...) Es ficción”.<sup>271</sup> Estas palabras nos permitirán abordar otra cuestión importante.

Por su carácter ficticio, la literatura no debe someterse a los estrictos criterios de naturalidad y certidumbre que utilizan otros lenguajes humanos. Por ejemplo, el principio de constatación empírica que se impone en las ciencias naturales no rige para ella. Debido a esta cualidad, logra alterar el significado convencional que poseen antinomias como cierto-falso y efectivo-imaginario. En este sentido, una obra literaria es capaz de reflejar verdades ocultas, ignoradas o transgresoras. Puede otorgar visibilidad a entidades que desafían las creencias establecidas y los mecanismos de conocimiento habituales. Asimismo, cuenta con la posibilidad de mostrar que no existe un sistema infalible para descubrir y aprehender las certezas.

Los realistas decimonónicos aprovechan estas nociones en varios terrenos. Para empezar, atienden con especial respeto a la psicología, pues suelen ofrecer cuidadosos análisis de experiencias mentales y emotivas. Por tanto, las interpretaciones de lo real que lleva a cabo el ser humano alcanzan un valor muy destacado en sus novelas. Gutiérrez también maneja estos recursos, hecho que demuestran *Animal...* y *Trilogía...* Pedro Juan se constituye en el narrador principal de estas obras, razón por la que los eventos relatados atraviesan un filtro peculiar: la óptica de su expositor. Esto determina que la esfera psíquica cobre un alto relieve. Por ello, los textos no sólo analizan las características objetivas que distinguen a una sociedad: también, recogen las vivencias íntimas de un hombre concreto.

En *Trilogía...*, Pedro Juan nos habla de dos *catástrofes* que se producen simultáneamente. A través de sus relatos, este personaje examina las consecuencias originadas por la terrible crisis económica que golpeó Cuba durante los años 90. Al tiempo, muestra cómo en esta misma década él se enfrentó con problemas y tragedias personales que destrozaron su vida: sufrió episodios de claustrofobia, su confianza en la ideología revolucionaria se desmoronó, lo expulsaron del periódico en el que trabajaba, sus relaciones familiares y amorosas fracasaron... La situación general del país mantiene un vínculo inmediato con estos hechos dramáticos pues, o bien los provoca directamente, o bien intensifica su gravedad. Pedro Juan pone de relieve esta conexión en el cuento titulado “Recuperando la fe”:

---

<sup>271</sup> Respuesta de Pedro Juan Gutiérrez a Osvaldo Acevedo. En “Hoy conversamos con...”, *loc.cit.*

(...) Estuve años así. Triunfalmente. Con toda la verdad en una mano y la bandera roja en la otra. Después vino el crash y en un par de años todo se convierte en sal y agua. Pero uno no puede estar flotando siempre. O buscas de dónde agarrarte o te hundes. (...) Bueno, por ahí más o menos todo me empezó a salir mal. Estuve demasiado tiempo sin asideros, resistiendo el vendaval. Si no tienes de dónde agarrarte y el huracán cada vez sopla más fuerte, es seguro que te lleva y te lanza por ahí, despedazado.<sup>272</sup>

Por su parte, *Animal...* nos presenta un *estudio sociológico* de Cuba y Suecia. El *alter ego* de Gutiérrez describe tanto su isla como el país escandinavo, donde vive unos meses, teniendo en cuenta diversos factores: costumbres, organización laboral, estructura política, derechos civiles y *renta per capita*. Esto hace posible forjar una antítesis clara, ya que la civilización europea, racional y mesurada, se opone a un territorio excéntrico, *bárbaro* e inestable.

Ahora bien, enseguida comprobamos que esta contraposición revela un sentido metafórico. Cuba y Suecia encarnan, respectivamente, dos categorías opuestas por las que el narrador se siente atraído: pasión y medida. Por ello, la inmersión en estos lugares obedece a un motivo específico. Pedro Juan busca solventar el conflicto que libran sus tendencias enemigas, decantándose por una de ellas. Para conseguir este fin, bucea en dos culturas que materializan el antagonismo instinto-razionalidad.

Por otra parte, Gutiérrez se vale de un procedimiento que también conviene destacar: la representación de sueños. Este recurso gana peso en los fragmentos dedicados a Suecia, pues en Cuba la inseguridad reinante origina un estado perpetuo de alerta que *impide soñar*. La actividad onírica refleja los dilemas existenciales de Pedro Juan, quien tiene sueños como este:

Yo trabajaba en un campo húmedo y el fango se me pegaba en las suelas de las botas. Tenía que trabajar encorvado. Metía las manos en el lodo y sacaba papas. El día era gris, lloviznaba y yo tenía mucho frío. Unas cornejas chillaban. Se oían nítidamente. Era un castigo sacar aquellas papas. Había que meter el brazo hasta el codo en el fango negro y frío. Entonces, vi que unas babosas grandes, igual de negras que la tierra, segregaban su líquido viscoso y trepaban muy despacio por mis brazos, mi cuello, mi cara. Las sentía avanzando por mi espalda. Algunas se adherían a la piel y absorbían. Sentía a las babosas chupándome la sangre, pero no podía quitármelas. Era imposible desprenderme de aquellos bichos que se arrastraban y eran cada vez más y más. No podía dejar de trabajar. El brazo derecho lo tenía enterrado en el lodo sacando

---

<sup>272</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, "Recuperando la fe". En *Trilogía suecia...*, *op.cit.*, p.99.

papas. El izquierdo totalmente cubierto de babosas negras y asquerosas. Cubierto totalmente. No se veía la piel. Yo sentía que me transformaba poco a poco en una babosa.<sup>273</sup>

Cabe realizar varias interpretaciones de los símbolos que aparecen en esta pesadilla. Desde luego, todos ellos remiten a elementos de la naturaleza: campo, fango, lodo, papas, lluvia... Además, nos encontramos con un animal, la babosa, que suele verse tachado de repulsivo. En este sentido, el sueño podría relacionarse con un hecho que obsesiona a Pedro Juan, siempre angustiado por la posibilidad de que la abyección y los instintos básicos, muy presentes en su vida, lleguen a *devorarlo*. Sin embargo, quizá esta visión onírica refleje una manera concreta de entender el oficio literario. Gutiérrez y su *alter ego* piensan que un creador auténtico escudriña los planos más funestos de la vida. Conforme a esta premisa, descubrimos que las imágenes soñadas transmiten una idea clave: obtener frutos artísticos valiosos requiere ahondar en la inmundicia.

Una tercera explicación del sueño la justificaría otro rasgo que distingue a Pedro Juan. Este personaje manifiesta un miedo cerval ante cualquier norma de actuación y pensamiento que borre la propia identidad. Su inconsciente canaliza esta fobia imaginando una experiencia de anulación y hostigamiento en la que se hacen presentes rasgos característicos tanto de Cuba –duro quehacer campesino– como de Suecia –frío–. La mezcla prueba que ambos países conllevan riesgos de alienación. En cuanto al primero esta realidad no admite duda, ya que padece la coerción de un gobierno rígido. Sin embargo, también la democracia europea instituye reglas controladoras, pues impone un destino excesivamente planificado y racionalista. Pedro Juan capta estos fenómenos de un modo empírico, pero su actividad onírica nos muestra el gran temor que le produce la idea de vivir sometido. Se confirma, pues, que el sueño desempeña un cometido esencial.

En suma, para Gutiérrez la percepción subjetiva de los eventos materiales adquiere mucha importancia. Por ello, analiza procesos psíquicos que trascienden los ámbitos de la experiencia sensorial. Con esto, demuestra que las personas generan lecturas propias de los acontecimientos reales. De este modo, el cubano hace hincapié en una idea básica para los autores realistas del siglo XIX: la verdad presenta una condición plural y flexible.

---

<sup>273</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, p.199.

Esta noción permite cuestionar otro mecanismo básico que dirige la vida humana: el orden moral y político. Aquí surge un campo de manifestación idóneo para los afanes críticos que nutren la escritura realista. Esta prueba que las reglas socioculturales obedecen a una cosmovisión parcial y fuertemente ideologizada. Una jerarquía rectora decide qué es normal y coherente, imponiendo su lógica unilateral para negar otras concepciones del mundo. El novelista decimonónico quiere combatir este problema, razón por la que describe figuras y ambientes marginales.

Gutiérrez opta por un método semejante. Para enseñarnos la Cuba *real* desacredita el ideario castrista, que funge como única *verdad* legítima. De esta forma, el autor crea relatos en los que se hacen visibles circunstancias omitidas por un credo tendencioso. Dionisio Márquez Arreaza comenta este asunto:

(...) La voz narrativa (de Gutiérrez) se sitúa dentro de una visión de la vida bien alejada del discurso oficial del gobierno, que representa la realidad de otra manera, es decir de manera ideológica. En efecto, la fragilidad de las ideas apropiadas por una escritura dura nos muestra también la fragilidad del discurso oficial y genera otro discurso que se puede nombrar de diferentes maneras: no-oficial, marginado, disidente, alternativo y también no-articulado, inexistente dentro de la Isla.<sup>274</sup>

Gutiérrez señala problemas e injusticias de rigurosa vigencia, contradiciendo así un pensamiento que falsea los hechos tangibles. Para consumir esta impugnación, elige un camino habitual en los realistas del siglo XIX: se identifica plenamente con las historias que narra. Además, procura que cada receptor despliegue una empatía semejante. Este punto garantiza el éxito de su empresa, ya que inspira en los lectores un afán por cambiar la realidad. Tal como afirma el cubano:

El buen lector (...) es aquel que se siente insatisfecho en su pequeño mundo y quiere conocer otros sitios, otros personajes, otras situaciones. Y por tanto prepara su imaginación y su espíritu de aventura desprejuiciadamente. (...) Por suerte, ese lector ideal abunda mucho más de lo que podemos pensar. Lo he comprobado en los últimos años porque he tenido que caminar un poco por ahí (...), presentando mis libros y sosteniendo encuentros con los lectores. Para un escritor es muy gratificante ese tipo de encuentros porque se evidencia la conexión espléndida entre el espíritu y la inteligencia de ese lector y aquel

---

<sup>274</sup> Márquez Arreaza, Dionisio, "Escritura, economía y sexualidad en *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez". Publicado en su blog el 27 de septiembre de 2007: [http://dionisioarreaza.blog.com.es/2007/09/27/escritura\\_economia\\_y\\_sexualidad\\_en\\_trilo~3050023/](http://dionisioarreaza.blog.com.es/2007/09/27/escritura_economia_y_sexualidad_en_trilo~3050023/) (20/08/2013).

momento fascinante en que (...) (unos) personajes te habitaron por dentro y te hipnotizaron para convertir tu vida en un infierno. (...) . Y sabes que las lágrimas que derramaste escribiendo desesperado aquel Apocalipsis, otro las recibe ahora y se estremece también. Y cuando cierra el libro no es el mismo. Ahora entiende algo más, ahora añadió otra experiencia a su vida. Ahora es un lector tan estremecido y rabioso como el escritor. Esa es la magia maravillosa de la buena literatura. La buena literatura es contaminante.<sup>275</sup>

El narrador piensa que una obra literaria es capaz de subvertir nuestras convicciones más hondas; y, por ello, se entrega completamente a los temas que aborda. Esta dinámica obedece a un propósito muy habitual en los realistas del XIX. El autor selecciona un terreno preciso del mundo y lo investiga con suma profundidad, pero intenta que su exploración detallada nos empuje a reflexionar sobre temas universales. Impera, entonces, un sistema deductivo, ya que la *fuerza teórica* surge al contemplar escenarios concretos. Los patrones y contenidos que aparecen en *El Rey...* ejemplifican las directrices apuntadas.

Al frente de este libro, Gutiérrez coloca una sentencia formulada por su compatriota Edmundo Desnoes: “El subdesarrollo es la incapacidad de acumular experiencia”.<sup>276</sup> Esta frase condensa los planteamientos que ansía demostrar el cubano. Por este motivo, nos parece sintomático que la convierta en paratexto. Su historia propiamente dicha no abundará en máximas como esta; por el contrario, analiza circunstancias objetivas que ratifican la cita introductoria.

Por otra parte, la voz narrativa sigue un esquema heterodiegético pero, simultáneamente, favorece la visión del protagonista, Reynaldo. Esta funciona como un catalizador en nuestro viaje por la Cuba de los años 90. Así pues, se privilegia la perspectiva de un adolescente, figura marcada por los conceptos de transición e incertidumbre. Rey hace gala de una identidad confusa, ya que actúa con vacilación: aunque generalmente procura equipararse a *los mayores*, en muchos casos mantiene la ingenuidad propia del niño. Esta duplicidad lo hace frágil, temerario y vulnerable. También observamos que apenas concibe los términos de progreso y anticipación. El presente ya entraña un dilema irresoluble para este joven, de manera que no puede

---

<sup>275</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Verdad y mentira...”, *loc.cit.*

<sup>276</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.7. Esta cita pertenece a *Memorias del subdesarrollo*, si bien Gutiérrez ha modificado el pasaje original: “(...) Esa es una de las señales del subdesarrollo: incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse.” (Cfr. Desnoes, Edmundo, *Memorias del subdesarrollo*, La Habana, Unión, 1965, p.27).

organizar el futuro. Asimismo, es un completo desclasado, ya que carece de los recursos materiales y simbólicos necesarios para llevar una existencia digna. Esta pobreza dirige su quehacer cotidiano, articulado en función de los instintos primarios. Por tanto, no tiene más opción que someterse a los imperativos de subsistencia.

Los hechos apuntados le impiden madurar pues, simplemente, amontona vivencias de las que no extrae ninguna retribución. *El Rey...* plasma esta idea presentando una mera sucesión de anécdotas. En este sentido, resulta claro el afán por mostrar la imposibilidad de avance y gradación. Los episodios transcurren sin adoptar ninguna jerarquía: sólo cuenta el alcance inmediato que poseen. Así, Rey encarna los principios que originan el subdesarrollo. Para que apreciemos esta situación, el narrador mitiga su *recato* y afirma:

No sabía adónde iba. Su suerte y su desgracia es que vivía exactamente en el minuto presente. Olvidaba con precisión el minuto anterior y no se anticipaba ni un segundo al minuto próximo. Hay quien vive al día. Rey vivía al minuto. Sólo el momento exacto en que respiraba. Aquello era decisivo para sobrevivir y al mismo tiempo lo incapacitaba para proyectarse positivamente. Vivía del mismo modo que lo hace el agua estancada en un charco, inmovilizada, contaminada, evaporándose en medio de una pudrición asqueante. Y desapareciendo.<sup>277</sup>

Asimismo, en torno a Rey brotan individuos *malhadados*, que comparten su precariedad: jineteras, mendigos, travestis, *buscavidas* y delincuentes. Encontramos, pues, un catálogo de supervivientes natos, que no pueden subvertir el círculo de la penuria ni mejorar. Esta inercia provoca que sólo consideren el momento presente. Gestionan los riesgos y beneficios de cada instante; y, si obtienen algún rédito de su esfuerzo, este nunca les dura mucho.

Este conjunto de *vidas infames* muestra el impacto gigantesco de unas circunstancias sociales negativas. El texto presenta dramas individuales que, al tiempo, reflejan toda una situación histórica. Por ejemplo, se inventarían los frutos de una crisis económica tremebunda: paro, hambruna, desvalimiento y corrupción ética. Igualmente, Gutiérrez muestra cómo las instituciones políticas cometen errores nefastos, pues oprimen al ciudadano y no idean estrategias que permitan solucionar los graves problemas del país.

---

<sup>277</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, pp.159-160.

Estos hechos reflejan un ambiente nacional subdesarrollado. Al igual que sus moradores, Cuba se revela incapaz de atesorar lecciones fructíferas; de ahí que interiorice un movimiento ciego, sin proyección hacia el futuro. Por tanto, cabe afirmar que las historias narradas en *El Rey...* poseen un claro valor simbólico. La siguiente aclaración de Gutiérrez confirma esta idea:

(...) Hay una frase de Edmundo Desnoes que yo utilizo en *El Rey de La Habana* que dice “El subdesarrollo es la incapacidad de acumular experiencia”. Esa frase es muy importante. Yo creo que los pueblos van madurando del mismo modo en que maduran las personas. Tú no le puedes pedir a un adolescente que tenga el mismo comportamiento que va a tener cuando tenga 30 o 40 años. Con las naciones pasa lo mismo y no hay forma de acelerar ese proceso de maduración histórica. Me parece que Cuba es un país que todavía está en su adolescencia, en su primera juventud.<sup>278</sup>

Por otra parte, el autor cubano aborda el tema de la marginalidad, que remite a problemas éticos y socioculturales imperecederos. Sabemos que las formas humanas de organizar el mundo suelen acarrear procesos injustos, pues fraguan creencias unilaterales, privando a muchos de un estatus digno. Con ello, un sector de la población queda forzado a vivir de manera ignominiosa. Gutiérrez analiza estos fenómenos, con lo que nos hace reparar en rasgos negativos propios de nuestra especie: intolerancia, crueldad, tendencias opresoras y temor hacia lo diferente. En consecuencia, su novela puede suscitar reflexiones válidas para lugares y momentos diversos. Esta universalidad se basa en principios ligados al realismo del siglo XIX, hecho que subraya el propio autor:

¿Por qué *El Rey de La Habana* funciona en Finlandia o en Noruega, países culturalmente tan alejados de nosotros? Yo siempre he tenido como ejemplo para esto a Dostoyevski. Cuando Dostoyevski escribe *Crimen y Castigo*, Rusia pasaba por una situación terrible con el zar y el escritor logra aislarse de esas circunstancias políticas, a pesar de que era un hombre de ideas y no un intelectual encerrado en su torre de marfil. Incluso estuvo preso por razones políticas. Pero él supo separarse de todo eso y crear un personaje como el de Raskolnikov con una gran duda ética: “¿Tengo yo derecho a matar? ¿Puedo convertirme yo en Dios?”

---

<sup>278</sup> Clark, Stephen J., “El Rey de Centro Habana...”, *loc.cit.*



(...) Eso siempre lo he tenido presente: la literatura tiene que ser muy universal (...).<sup>279</sup>

En síntesis: el cubano establece un vínculo muy fuerte con la prosa realista decimonónica. Esta relación se halla en la base de algunos rasgos que lo definen como autor. Ante todo, justifica su empleo sistemático de un lenguaje claro, que transmite ideas nítidas. También lo mueve a presentar la verdad como un fenómeno polisémico. Para terminar, explica su afán por narrar episodios concretos que admitan una interpretación universal. Ahora bien, Gutiérrez no efectúa una mera copia de la estética realista que triunfó en el siglo XIX; reinterpreta algunos elementos de la misma, proporcionándoles un valor nuevo y adaptado a su contexto. Esto lo aproxima a novelistas estadounidenses como Kerouac, Bukowski, Capote y Hemingway, que efectúan una relectura similar.

Además, esta lógica de apropiación le permite obviar una versión del realismo que triunfa en Cuba: la fundamentada en los preceptos marxistas. En el capítulo sexto definimos esta modalidad, que pretende reivindicar las ideas socialistas. Para ello, muestra cómo los grupos sociales dominantes tratan de un modo brutal e injusto a las clases humildes y oprimidas. Asimismo, plantea que estos últimos colectivos logran cambiar su situación cuando reciben las herramientas ideológicas oportunas. La Unión Soviética canonizó estos principios, luego institucionalizados por el castrismo. Frente a ello, Gutiérrez aprovecha el estilo que fraguaron los principales novelistas del XIX sin caer en un maniqueísmo empobrecedor y tendencioso. La conjunción de varias ópticas realistas le sirve para lograr este fin. En este sentido, el realismo que hemos denominado integral cumplirá una función básica.

Este modelo afirma que cada fenómeno real concentra en su interior muchas posibilidades latentes. Conforme a este presupuesto, busca mostrar íntegramente las múltiples caras que puede adoptar el universo material. Por ello, niega cualquier taxonomía ontológica cerrada o inflexible. Estas directrices ya pudieron apreciarse en los periodos antiguo y moderno. No obstante, su consagración llega en la posmodernidad, cuando reciben el sustento del campo científico. La física postnewtoniana desempeña un papel crucial en este sentido, ya que impulsa descubrimientos capitales.

---

<sup>279</sup> Bobes, Marilyn, "Animal literario...", *loc.cit.*

En primer lugar, destacan los hallazgos de la teoría atómica. Esta prueba que todo ser constituye una imbricación de partículas mínimas: los átomos. Dichas piezas ejecutan movimientos incesantes, estableciendo varias relaciones entre sí. Por este motivo, dan lugar a incidentes que ocurren sin más, desafiando las creencias generalizadas. No obstante, estos fenómenos se muestran cruciales porque asumen un rasgo característico del cosmos: la impredecibilidad. En consecuencia, reclaman principios nuevos que hagan posible definir su naturaleza. Este hecho obliga a resignificar los términos de azar y casualidad, que funcionarán como parámetros científicos.

Los planteamientos señalados evidencian que nuestro mundo resulta plural y cambiante. Einstein confirma este punto al demostrar que tiempo y espacio siguen un patrón relativo y no lineal. En esta situación, se hace claro que conviene renunciar a los cuantificadores puros y unilaterales. Las circunstancias reales no siempre asumen un comportamiento fijo; al contrario, es habitual que tomen caminos muy diversos. Por tanto, sólo cabe juzgarlas mediante suposiciones aproximadas.

La mentalidad posmoderna recibe un claro influjo de los conceptos explicados. Su manera de articular cosmovisiones ratifica este postulado, ya que rechaza los esquemas compactos y unilaterales para defender otras categorías: divergencia, hibridación y pluralidad. Debido a esto, verá la realidad como una suma infinita de contingencias provisionales.

Estas ideas permiten explicar el modo en que Gutiérrez describe la sociedad cubana. El narrador subvierte la misión tradicional que cumplen los principios de organicidad y coherencia. Así, no selecciona un tema fundamental, que actúe como centro gravitatorio de las peripecias expuestas. Por consiguiente, el rango que asumen estas nunca lo decide un solo criterio. Al tiempo, el cubano evita definir una secuencia que fragüe conexiones límpidas entre sus relatos: los elementos de ligazón y congruencia quedan reducidos al mínimo. Muchas veces, incluso, creemos advertir un empeño de yuxtaponer anécdotas no relacionadas.

Estas prácticas generan efectos de fragmentarismo; de ahí que hilvanar los acontecimientos narrados suponga un reto. El autor diseña un tejido cuyos hilos resultan provisionales y dinámicos. Dicho en otras palabras: crea historias que pueden funcionar independientemente o estableciendo vínculos entre sí. Además, los episodios relatados parecen tan sugerentes como vacuos. La privación de un significado absoluto facilita que inspiren muchas lecturas; pero, también, nos lleva a deducir que son triviales o

*huecos*. Los personajes acreditan este último supuesto ya que, con frecuencia, obran y deciden sin acatar un plan. Piensan en presente y, como resultado, sus experiencias no engendran proyectos de vida firmes.

Para ejemplificar estas observaciones, comentaremos algunas de las características más importantes que presenta *Trilogía...* Este libro apuesta por un realismo integral, pues intenta mostrar la condición fracturada y polivalente del universo empírico. Para ello, Gutiérrez maneja procedimientos que conviene analizar. En primer lugar, arma un *collage* incentivando el carácter autónomo de las piezas reunidas. La condición de *trilogía* establece un primer fraccionamiento, pues hallamos tres grupos de narraciones con epígrafes distintos: “Anclado en tierra de nadie”, “Nada que hacer” y “Sabor a mí”. Estas partes adquieren un valor intrínseco, de modo que nunca establecen vínculos unilaterales entre sí. En consecuencia, no hay un esquema fijo para su recepción: podemos leerlas de forma separada, eligiendo un orden arbitrario e, incluso, a trozos.

Los textos que agrupan estas divisiones ostentan, igualmente, una soberanía propia. De hecho, pertenecen a un género idóneo para fundar microespacios autosuficientes: el cuento breve. Cada pequeña historia de *Trilogía...* manifiesta un signo fuertemente individualizado, pues examina fenómenos de incuestionable sustancia, que logran erigir una producción literaria redonda. Debido a esta circunstancia, no precisamos de un marco exterior que aclare su intención.

Las ideas reseñadas permitirían concluir que Gutiérrez propone una colección gratuita, o sin fundamento claro, de ingredientes aislados. Sin embargo, a nuestro juicio cabe una visión más precisa. Las unidades mínimas que imbrica el cubano se parecen a los átomos. Por un lado, poseen los cimientos necesarios para funcionar como entidades autárquicas; y, por otro, algunos de sus rasgos cuestionan esta independencia. Su brevedad propicia que toleren varias interpretaciones, pero también les confiere una apariencia truncada e inconclusa. Esta paradoja provoca que, de manera instintiva, tratemos de cerrar su contenido relacionándolas entre sí. Este efecto no aparece por casualidad; al contrario, lo genera el rompecabezas que plantea *Trilogía...* La obra concatena *pedazos* de carácter sugerente, ambiguo y plural. Igual que un átomo, estas *partículas* concentran muchas posibilidades. Observando esto, resolvemos que han de fusionarse para construir algo mayor.

Por otra parte, en *Trilogía...* se advierten paralelismos y redundancias que forjan líneas de cohesión. El criterio que instaura estas ligazones evoca la entropía, un concepto de la física postnewtoniana. La ciencia posmoderna subraya que nuestra

realidad presenta muchos aspectos cambiantes y desatinados, rompiendo las normas *congruentes* instauradas por el yo racional. La coherencia del universo radica en su incesante mutabilidad, que produce cambios anómalos y repentinos. De este modo, el azar y la polivalencia se convierten en principios ontológicos nucleares. Estas ideas desempeñan un papel fundamental en *Trilogía...*, hecho que intentaremos probar a continuación.

En primer lugar, esta obra constituye un testimonio de la crisis económica que sufre Cuba durante los años 90. Esto propicia que la noción de caos funcione como pauta unificadora. Los cuentos muestran el impacto del quiebre financiero en la vida cotidiana. Así, los escenarios descritos por el narrador hacen visibles las consecuencias de un cataclismo que provoca graves daños en todas las infraestructuras políticas y socioculturales. Estos ambientes revelan un carácter anárquico e inseguro, circunstancia que marca la conducta de quienes los habitan. Los tipos humanos que presenta Gutiérrez son figuras mudables y oportunistas, cuyo temperamento varía en función de las contingencias inmediatas. Esta característica se aprecia en el siguiente fragmento de la narración titulada “Yo, revolcador de mierda”:

(...) No sé de cual sombra emergió aquella negra loca. (...) En un par de años ha sido sucesivamente la negra más pobre, cochina, y apestosa de todo este barrio. De ahí se metió a jinetera de lujo, con perfumes chillones y vestidos de mucho brillo, blancos y rojos. Ahora es esclava de Jehová. Lo dejó todo para predicar. Anda con unos espejuelos gruesos, una Biblia y unas ropas muy recatadas, de colores discretos.<sup>280</sup>

Por otro lado, Pedro Juan ejerce como narrador y protagonista en cincuenta de los sesenta cuentos que integran *Trilogía...* De este modo, el punto de vista y las técnicas expresivas que asume este personaje crean otro principio uniformador. Aquí se torna clave la utilización sistemática del enfoque autobiográfico, pues los textos van recopilando sus experiencias vitales y psicológicas. Estas nos descubren a un ser camaleónico e impredecible cuya existencia resulta vertiginosa.

Las historias de *Trilogía...* que narra Pedro Juan suelen girar en torno a un tema significativo: la búsqueda tenaz de dinero y recursos materiales. Esta lucha por la subsistencia habla de una sociedad en crisis, que ha perdido sus patrones organizativos. En este sentido, observamos un detalle al que conviene prestar atención. A menudo, el

---

<sup>280</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, revolcador...”, *loc.cit.*, p.105.

protagonista busca y organiza *bisnecitos*, un tipo de actividad económica ilegal que floreció en Cuba durante los años 90. Según ya vimos, estos negocios constituyen un emblema de la improvisación, puesto que sus practicantes necesitan descubrir y explotar con rapidez los artículos vendibles. Asimismo, lidian con el acoso policial y los cambios en la demanda, hecho que los somete a un estado perpetuo de alerta y movilidad.

Varios cuentos de *Trilogía...* muestran cómo Pedro Juan recurre a esta forma de vida. En “Grandes seres espirituales” monta “un negocito con latas vacías de cerveza”: “Yo recogía las latas en los contenedores de basura de Miramar. (...) Les quitaba la tapa de arriba raspándolas contra el piso de la azotea y las vendía a peso en los puestecitos de helado. (...) La gente me compraba las laticas porque las heladerías no tenían ni vasos de papel”.<sup>281</sup> “La Navidad del 94” lo presenta vendiendo alcohol y medicamentos<sup>282</sup>, mientras que en “Salíamos de las jaulas” trafica con alimentos: “Yo iba al campo, compraba comida, la traía y la vendía en La Habana”.<sup>283</sup> Para terminar, “Yo hombre de negocios” refiere una anécdota sin desperdicio:

Estuve muchos meses cargando bolsas de cemento y ladrillos y cubos de mezcla. Terminaba destruido [...]. Entonces una vieja amiga de mi época de periodista me vio por la calle y quiso ayudarme. Yo estaba fuerte, pero tenía cierto aire demacrado y desnutrido. Me dijo: “Pedro Juan, quiero vender un refrigerador. Me conformo con diez mil pesos. Búscame comprador.” Fuimos hasta su casa a ver aquel aparato, y estaba bien. Se podían pedir quince mil pesos. Okey. Me ganaría cinco mil, y eso era el salario de tres años del Pedro Juan peón de albañil. Bueno, tenía que venderlo o morirme deshidratado cargando cemento y ladrillos. Yo había estado robando de todo en la obra: cemento, herramientas, herrajes finos de carpintería, picaportes de bronce y cosas así. (...) Pues eso me ayudaba a sobrevivir. Vendía esas cosas y podíamos escapar un poco mejor.<sup>284</sup>

Según vemos, las profesiones lícitas comparten los rasgos precarios del *bisnecito*; pero este último, al menos, reporta beneficios. Algunos cuentos de *Trilogía...* subrayan esta circunstancia describiendo las ocupaciones normalizadas que acepta Pedro Juan. En “Mi culo en peligro” se hace referencia a uno de sus empleos más ignominiosos: “Me busqué un trabajo asqueroso. En el matadero, con el picadillo de soya. El día entero

---

<sup>281</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Grandes seres espirituales”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.72.

<sup>282</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “La Navidad del 94”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, pp.114-115.

<sup>283</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, hombre de negocios”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.51. Nótese la ironía del título.

<sup>284</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Salíamos de las jaulas”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.137.

acarreando cajas con pellejos medio podridos, belfos de res, tripas, cebo, ojos, orejas, toda la mierda apestosa que uno se imagina”.<sup>285</sup> En “Alegres, libres y ruidosas” desempeña un quehacer igualmente execrable: “Mi tarea era recoger (utensilios quirúrgicos) por todo el hospital. Yo iba por las salas con un carrito y me daban pinzas y jeringas y todo eso. Ocho horas empujando un carrito por ciento veinte pesos al mes. Más miseria imposible”.<sup>286</sup> Por último, “La serpiente, la manzana y yo” recoge otro caso ilustrativo:

Tenía un contrato con una perforadora de petróleo y vivía veinticinco días del mes en un *trailer*, parqueado en las afueras de La Habana. Trabajando sobre los arrecifes de la costa, a unos metros del mar Caribe. Diez horas al día cargando tubos, trozos de hierro, barras de lodo, barrenas y todo eso. Era un trabajo duro. Siempre sucio de grasa y fango y con peste a azufre. Me cansaba mucho. Por la noche tragaba el sancocho que hacían allí y caía como un perro apaleado en mi camastro, hasta las cinco de la mañana del día siguiente.<sup>287</sup>

Hemos comprobado que, para sobrevivir, Pedro Juan debe acometer empresas muy distintas. Los azares y contingencias regulan sus acciones, fenómeno que le otorga una fisonomía poliédrica. Este aspecto explica su *trasiago* mental y emotivo, pues maneja un catálogo inmenso de opiniones y sentimientos. Varios textos de la obra corroboran esta idea. En ellos, los títulos muestran las fluctuaciones psíquicas que soporta Pedro Juan, reflejando tanto experiencias negativas –“Yo claustrofóbico”, “Abandonando las buenas costumbres”, “Aplastado por la mierda”, “Anclado en tierra de nadie”, “Un día yo estaba agotado”, “Yo, revolcador de mierda”, “Nada que hacer” y “Dudas, muchas dudas”<sup>288</sup>– como positivas –“El recuerdo de la ternura”, “En busca de la paz interior”, “Recuperando la fe”, “Algunas cosas perduran” y “Dejando atrás el infierno”<sup>289</sup>–.

Estos cambios de actitud nos permiten descubrir una de sus mayores obsesiones. Para el *alter ego* de Gutiérrez, la identidad constituye un problema fundamental, pues le preocupan los matices infinitos, muchas veces discrepantes y antagónicos, que alberga el yo. Para subrayar estas ideas, describe su personalidad como un espacio atestado, lleno de habitantes minúsculos y con perfiles distintos que ansían imponerse: “Todos

---

<sup>285</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Mi culo...”, *loc.cit.*, p.141.

<sup>286</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Alegres, libres y ruidosas”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.417.

<sup>287</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “La serpiente, la manzana y yo”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.179.

<sup>288</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, pp.35, 46, 57, 67, 85, 101, 129 y 151.

<sup>289</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, pp.13, 35, 98, 159 y 203.

creen que hay un solo Pedro Juan, muy sólido, muy eficaz y muy alegre. No se imaginan que en el interior están todos los Pedritos fajados a pescozones, poniéndose traspies unos a otros. Todos intentando asomar la cabeza al mismo tiempo”.<sup>290</sup>

Este autorretrato muestra una identidad agónica, que también hace su aparición en “Yo, hombre de negocios”:

Me desperté sobresaltado con la boca reseca y una terrible sensación de encierro, de claustrofobia (...). Igual que si estuviera en una jaula pequeña, tras los barrotes. Logré controlarme diciendo: “No eres un loco, respira lento y profundo y cálmate”. Eso me sucede muchas veces por la noche: me despierto sobresaltado, sintiendo el encierro, como un lobo. Un lobo potente, estallando por las garras y los colmillos, pero inmovilizado. Creo que recé un poco, pero un verso de Rimbaud me cruzaba el cerebro y me desviaba de la oración: “*Je est un autre. Je est un autre*”.<sup>291</sup>

En definitiva, este personaje sostiene que la condición humana tienen a mostrarse plural y cambiante. Por ello, afirma: “Siempre he vivido como si yo fuera interminable. Quiero decir que destruyo y rehago todo continuamente. Jamás he pensado que puedo terminar loco o suicida. Tal vez es el hábito de no cultivar, no guardar, no prever”.<sup>292</sup> Estas palabras nos recuerda un argumento central de la física postnewtoniana: la esencia del universo viene dada por movimientos caóticos y perpetuos en los que se conjugan fuerzas opuestas. De hecho, Pedro Juan señala:

(...) Me molestan mucho dos palabras: *atinado* y *sensato*. Son falsas y pedantes. Sirven para ocultar y mentir. Toda la historia, toda la vida, todas las épocas han sido desatinadas e insensatas. Nosotros mismos. Cada uno de nosotros, por naturaleza, es desatinado e insensato, sólo que nos reprimimos para retornar al redil, como buenas ovejas, y nos ponemos riendas y mordazas. (...) Lo cierto es que no me interesa nada que sea lineal, recto. No me interesa nada que avance limpiamente de un punto a otro, y se sepa perfectamente que esa línea comenzó aquí y terminó allí. No. No hay que pretender nunca ser atinado y sensato y llevar una vida lineal y exacta. La vida es muy azarosa.<sup>293</sup>

Al describir cómo ve la realidad, Pedro Juan explica el método narrativo de Gutiérrez. En este sentido, también dice: “(...) Así es como uno vive: por pedacitos,

---

<sup>290</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Dudas...”, *loc.cit.*, p.153.

<sup>291</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, hombre...”, *loc.cit.*, pp.55-56.

<sup>292</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Amores fulminantes”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.65

<sup>293</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Abandonando...”, *loc.cit.*, p.50. Las cursivas son del texto.

empatando cada pedacito, cada hora, cada día, empatando a la gente de aquí y de allá (...). Y así uno arma la vida como un rompecabezas”.<sup>294</sup>

En *Trilogía...*, efectivamente, Gutiérrez crea un *puzzle* sin armar. De esta forma, vamos descubriendo elementos que pueden conectarse entre sí. Para empezar, algunos personajes cobran importancia en más de un relato. Así ocurre con Hayda, quien desempeña un papel fundamental en los textos “Dos hermanas y yo en el medio” y “Yo, hombre de negocios”. La primera vez que habla de esta mujer, Pedro Juan confiesa: “(Mantenemos) un flirt que ha durado veinte años. Intermitente, claro”.<sup>295</sup> Y al mencionarla por segunda vez, parafrasea esta declaración: “Ella y yo llevamos un romance erótico, largo e intermitente, hace casi veinte años”.<sup>296</sup> También otras de sus amantes –Miriam, Luisa, Isabel...– lo acompañan en distintas peripecias, recurso que hace posible vincular hechos aislados.

Por otra parte, algunos cuentos participan de una misma línea cronológica. Así, “Vida en las azoteas” se abre con una referencia al *bisnecito* descrito en “Grandes seres espirituales”: “Tuve que dejar el negocio de las latas de cerveza”.<sup>297</sup> Algo semejante pasa con “Hijo del caos” y “Dudas, muchas dudas”. En la primera historia conocemos a un joven, Carlitos, que ha iniciado los trámites para dejar Cuba.<sup>298</sup> La segunda narración nos habla de su vida como exiliado: “Carlitos, hijo del caos, llamaba todos los días a su madre y a su hermano. Y lloraba. Muy trastornado en Miami, sin poder dormir. No disfrutaba su *american dream*. Gastaba un capital en teléfono y no concentraba interés y energía en algo concreto. No podía. Llevaba dentro el desespero y el caos. Su corazón permanecía cerrado por los barrotes”.<sup>299</sup>

Por otro lado, en los textos que narra Pedro Juan la memoria cumple una función muy destacada. A este respecto, el propio *alter ego* de Gutiérrez señala:

Entonces yo era un tipo perseguido por las nostalgias. Siempre lo había sido y no sabía cómo desprenderme de las nostalgias para vivir tranquilamente. Aún no he aprendido. Y sospecho que nunca aprenderé. Pero al menos ya sé algo valioso: es imposible desprenderme de las nostalgias porque es imposible desprenderse de la memoria. (...) Todo

---

<sup>294</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Dejando atrás el infierno”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.204.

<sup>295</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Dos hermanas y yo en el medio”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.22.

<sup>296</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, hombre...”, *loc.cit.*, p.53.

<sup>297</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Vida en...”, *loc.cit.*, p.93.

<sup>298</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Hijo del caos”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, pp.106-108.

<sup>299</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Dudas...”, *loc.cit.*, p.151.



eso irá siempre con uno. Uno siempre anhelará tanto rehacer lo bueno de la vida como olvidar y destruir la memoria de lo malo.<sup>300</sup>

A la hora de contar su historia, Pedro Juan se guía por un lema claro: “Uno vive por capítulos”.<sup>301</sup> Esta idea permite a Gutiérrez jugar con la secuencia de los eventos relatados. Por ello, no hay una presentación lineal u organizada de los acontecimientos, sino que se producen vacíos y saltos abruptos. A continuación, revisaremos este aspecto.

En la primera sección de *Trilogía...* impera un escenario temporal concreto. De hecho, su relato inicial comienza de un modo elocuente: “Esta mañana temprano, en el buzón, sobresalía una tarjeta rosada, de Mark Pawson, de Londres. Con grandes letras había escrito: «5 june 1993 some bastard stole the front wheel of my bicycle». Hacía un año y aún le molestaba aquel incidente”.<sup>302</sup> Asimismo, la historia que cierra este apartado lleva por título “La Navidad del 94”. Por su parte, “En busca de la paz interior” aporta un dato explícito: “Fue en el verano del 94”.<sup>303</sup> Para terminar, en “Abandonando las buenas costumbres” Pedro Juan hace un homenaje a Lezama Lima y declara: “Sólo algunos de los vecinos más viejos hablaban de él en 1994”.<sup>304</sup>

En este cuento, además, el protagonista conoce a una de sus novias, Miriam. Este dato nos interesa porque en la siguiente narración afirma: “Yo sabía que no iba a resistir mucho tiempo, con cuarenta y cinco años (...), con Miriam sacándome la leche una o dos veces al día (...).”<sup>305</sup> Pedro Juan especifica la edad que tiene en 1994, información que utilizaremos para datar algunos textos.

“Nada que hacer”, la segunda parte del volumen, se ambienta en fechas posteriores a 1994. Su primer cuento ya confirma esta idea: “Tenía en mi bolsillo la libreta de abastecimiento, que (...) a estas alturas, en 1995, es un chiste”.<sup>306</sup> De igual modo, en “Alegres, libres y ruidosas” leemos: “La crisis se ponía bien al rojo en 1995”.<sup>307</sup> Finalmente, conviene citar “Refrescando en La Habana”, cuento donde Pedro Juan y un emigrado mantienen la siguiente conversación: “(...) Le dije que yo estuve en

---

<sup>300</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Aplastado...”, *loc.cit.*, p.57.

<sup>301</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Dejando atrás...”, *loc.cit.*, p.204.

<sup>302</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Cosas nuevas...”, *loc.cit.*, p.9.

<sup>303</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “En busca...”, *loc.cit.*, p.35.

<sup>304</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Abandonando...”, *loc.cit.*, p.48.

<sup>305</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, hombre...”, *loc.cit.*, p.51.

<sup>306</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Nada que hacer”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.131.

<sup>307</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Alegres, libres...”, *loc.cit.*, p.146.

Alemania hacía años. Abrió una botella de ron y me brindó: -¿Sí? ¿Cuándo?; -En 1982. Hace trece años”.<sup>308</sup>

Vemos que “Anclado en tierra de nadie” y “Nada que hacer” remiten a intervalos de tiempo sucesivos. Pero la memoria, que se constituye en un impulso narrativo fundamental, puede romper esta linealidad. Muchas veces, un hecho inmediato enciende sus motores, lo que causa regresiones. “El recuerdo de la ternura” ilustra este proceso:

Yo estaba buscando buena música en la radio y lo dejé en una estación que ponía música latina, salsa, sones y todo eso. Se acabó la música y empezó a hablar aquel tipo de la voz ronca (...). El tipo tenía una voz potente, con una dicción vulgar y callejera, como si nunca se hubiera movido de Centro Habana. Parecía un negro que se te acerca y te dice: “Oye, acere, ¿qué volá? Tengo un bisnecito pa’ti”. Mi mujer y yo lo escuchábamos y nos gustaba. (...) Lo oíamos en casa, cuando éramos felices y vivíamos bien (...). Después ella regresó a Nueva York, quería que la vieran y la escucharan (...). Ella es escultora y pintora. En el mundo del arte a eso le llaman “estar bien cotizado”. (...) En fin, se fue de nuevo. A mí me botaron del periodismo porque cada día era más visceral (...). Por aquellos días me enteré además de que el tipo de la voz ronca y aguardentosa no era negro. Era un blanco, joven, universitario. Pero le quedaba bien aquella imagen. Entonces me quedé muy solo. Esto sucede siempre que uno ama sin reservas. (...) Con Jacqueline fue peor aún, porque ella tiene un récord importante en mi vida de macho: una vez tuvo doce orgasmos conmigo. Uno detrás del otro.<sup>309</sup>

“Algunas cosas perduran”, cuento de “Nada que hacer”, también muestra cómo Pedro Juan revive un suceso lejano:

Me gusta mirar a esta mulata desnuda. Es hermosa. (...) Mientras dure, es la felicidad. No se puede aspirar a más. (...) Entonces recordé aquella madrugada. Una vez, hace años, yo vivía en un sitio hermoso. Con una gran terraza sobre el mar Caribe. Me desperté muy de madrugada, salí a la terraza y ahí estaba Venus, brillando fervorosamente en la semipenumbra del amanecer. Fui al cuarto de los niños, desperté a Anneloren, que tendría entonces cinco o seis años, la llevé a la terraza, le mostré Venus y le dije: “Así es día tras día, primero Venus y después el sol. Eso es eterno. Todo lo importante, las cosas más importantes, son perdurables. Y sabes que están ahí y las podemos agradecer”.<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Refrescando en la Habana”. En *Trilogía sucia...*, op.cit., p.157.

<sup>309</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “El recuerdo de la ternura”. En *Trilogía sucia...*, op.cit., pp.13-14.

<sup>310</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Algunas cosas perduran”. En *Trilogía sucia...*, op.cit., p.161. Aquí, Pedro Juan revela un detalle al que no suele conceder mucha importancia: es padre. Revisando la obra entera vemos que, al menos, tiene un par de hijos más, Pedrojoan (“En busca de la paz..., loc.cit., pp.35-38) y Lazarito (“Salíamos de..., loc.cit., pp.139-140).

Otras veces, la remembranza invade un texto de principio a fin, dinámica que podemos observar en “Yo claustrofóbico”. En primer lugar, este cuento narra el accidente brutal que originó la claustrofobia del protagonista:

Todo comenzó una vez que me quedé atrapado en el ascensor del edificio. Es un viejo aparato de los años treinta, quiero decir que tiene rejas y es abierto. [...] Muchas veces decide detenerse sin coincidir con las puertas de salida. (...) En fin, en una de esas paradas inesperadas entre dos pisos, yo meto mi mano entre la reja de la puerta y la pared del pozo, me agacho, y alcanzo el borde de la puerta del piso anterior, para ajustarla. Sólo así se accionaba todo el mecanismo para continuar hacia arriba. Y lo logré: cerré bien la puerta, el elevador de nuevo se puso en marcha, pero no me dio tiempo a sacar mi brazo. Me lo trabó entre la pared y la reja: un espacio de tres centímetros (...). Fue terrible porque me fui raspando el brazo y la mano, al paso bien lento del ascensor, hasta el séptimo piso. Grité como un diablo. Me revolqué, y estaba convencido de que mi brazo y mi mano derecha eran un amasijo de huesos y sangre y pellejo destrozado. Pero no. Nada de huesos rotos. Fue una quemadura, con todo el brazo y la mano en carne viva, sangrando, y los nervios convertidos en un puré podrido de fango y mierda de perro. Ya: directo a la caldera del diablo. Claustrofobia galopante. Cuando salí del ascensor. O cuando me sacaron del ascensor, me quedé atrapado dentro de mí mismo. Y estuve atrapado muchos años. Estuve encerrado dentro de mí, derrumbándome dentro de mí.<sup>311</sup>

A continuación, Pedro Juan habla de su romance con una guionista brasileña:

Pues bien, yo estaba (...) con la claustrofobia, agobiado. Aplastado como una cucaracha. Y caminaba mucho por todas partes. Por ahí. Siempre estaba huyendo. No podía estar en la casa. La casa era un infierno y un día me fui a un seminario de gente de cine. (...) Desde el primer instante me fijé en Rita Cassia: una brasileña de piel dorada (...). Me lanzó todo su erotismo al mirarme. (...) Y nos miramos y fue como si nos diéramos la lengua (...). Lo demás fue una larga orgía, porque después del seminario siguió el Festival de Cine Latinoamericano, y La Habana —para nosotros— se transformó en un paraíso: mucho cine, mucha templeta, mucho ron y buena comida.<sup>312</sup>

Estas peripecias rompen el marco temporal que se privilegia en “Anclado en tierra de nadie”. De hecho, Pedro Juan señala: “Ya Cuba estaba empezando la hambruna más seria de su historia. Creo que fue en el 91. Nadie se imaginaba todo el hambre y la crisis

---

<sup>311</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo claustrofóbico...”, *loc.cit.*, pp.30-31.

<sup>312</sup> *Ibid.*, pp.31-33.

que vendría (*sic.*) después”.<sup>313</sup> Este comentario nos permite descubrir el valor de un relato que muestra cómo se forjó la personalidad que distingue al protagonista en los años 94 y 95. Esta manera de ser viene dada por una transformación interior que se explica al inicio del cuento:

Estuve muchos años intentando desprenderme de tanta mierda que había acumulado sobre mí. Y no era fácil. Si te pasas los primeros cuarenta años de tu vida siendo un tipo dócil, bien domesticado, creyendo en todo lo que te dicen, después es casi imposible aprender a decir “no”, “váyanse al carajo”, “déjenme tranquilo”. [...] Bueno, cuando comencé a abandonar (...) las “cosas importantes de los demás”, y a pensar y actuar un poco más por mí mismo, entré en una fase dura. Y estuve muchos años así: al borde de todo. Haciendo equilibrio. Siempre en el precipicio.<sup>314</sup>

En suma, “Yo claustrofóbico” aporta indicios necesarios para descifrar el rompecabezas que constituye la existencia de Pedro Juan. Por ello, el salto cronológico que se produce en esta narración desempeña un cometido esencial.

Hemos visto que Gutiérrez altera el orden cronológico de su libro uniendo sucesos ocurridos en momentos diferentes. Con ello, logra crear un efecto de anarquía y fragmentarismo. No obstante, la impresión de caos también surge cuando reina un solo plano temporal, hecho que demostraremos a continuación. Ya comentamos que algunos episodios de *Trilogía...* mantienen lazos entre sí. Hablan de un mismo personaje o refieren anécdotas encadenadas. Con esto, surge una red trabada que muestra etapas biográficas del narrador. Ahora bien, las referencias a estos periodos no suelen adoptar posiciones contiguas. Son piezas dispersas que, al fusionarse, producen imágenes completas. Ejemplificaremos este fenómeno analizando cinco narraciones vinculadas por un detalle: la presencia de Luisa, una mulata que vive con Pedro Juan. Los textos donde aparece esta figura dan origen a una crónica íntegra en la que el protagonista refleja un tramo de su vida. Sin embargo, para conocer a fondo este momento hay que unir datos inconexos. “Anclado en tierra de nadie” y “Nada que hacer” proporcionan estas informaciones.

En la narración que inaugura el libro, leemos: “Entonces me llamó Luisa. Venía a estar conmigo el fin de semana”.<sup>315</sup> Esta pequeña indicación se halla en el comienzo de

---

<sup>313</sup> *Ibíd.*, p.33.

<sup>314</sup> *Ibíd.*, p.29.

<sup>315</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Cosas nuevas...”, *loc.cit.*, p.11.

la obra, un lugar sin duda importante. Por ello, cabe intuir que Luisa desempeñará un papel significativo. Sin embargo, la mujer no reaparece hasta el último cuento de esta sección, titulado “¡Ohh, el arte!”. Aquí, ya vive con Pedro Juan y trabaja “en un correo”.<sup>316</sup>

En “Nada que hacer” se producen más revelaciones. Encontramos una referencia a Luisa en la segunda historia del conjunto, “Estrellas y pendejos”: “(...) Por la noche (...) Luisa anda por ahí buscándose los pesos”.<sup>317</sup> Aunque mínima, esta observación resulta significativa, pues muestra que la joven tiene un empleo nuevo. En el octavo relato, “Algunas cosas perduran”, se indica su profesión actual: “(...) Llegó Luisa. Venía muerta de cansancio, con sueño, pero hizo el pan: traía un pequeño tesoro. Cuarenta dólares, dos latas de cerveza y media botella de whisky. (...) Me contó del tipo que levantó anoche en el Malecón. (...) Quería tener sexo en la playa, sobre la arena”.<sup>318</sup>

Para terminar, el cuento número quince aclara lo que provocó este cambio de oficio:

Luisa me recriminaba siempre mi vagancia. Entonces no era jinetera todavía. Trabajaba en una fábrica de zapatos ortopédicos y quería que yo trabajara en el almacén. (...) Me dejé convencer. Empecé a trabajar de estibador. [...] (Luisa) siguió en la fábrica unos meses más hasta que la cerraron por falta de materia prima y de electricidad. (...) Estuvimos un tiempo pasando hambre y muy jodíos, hasta que me cansé de tanta miseria y tomé una decisión. Una tarde agarré a Luisa a lo cortico y le dije: “Oye, está bueno de andar con los brazos cruzados y pasando hambre. ¡Pa’l Malecón a jinetear!”. Y fue buena decisión. Esa mulata tiene semanas de tumbar hasta trescientos dólares.<sup>319</sup>

Al conectarse, los fragmentos citados crean una historia redonda en la que se aborda un tema fundamental para Gutiérrez: la metamorfosis ética y social generada por el imperativo de subsistencia. Como persona y trabajadora, Luisa experimenta un cambio determinante, pues abandona su empleo *legítimo* para trabajar en el mundo estigmatizado de la prostitución. Este proceso encuentra un inductor claro en Pedro Juan, quien le muestra que debe priorizar los objetivos materialistas. Con ello, la mulata se transforma en un ser pragmático que, finalmente, lo abandona sin empacho. Así se

---

<sup>316</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “¡Ohh...”, *loc.cit.*, p.117.

<sup>317</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Estrellas y pendejos”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.133.

<sup>318</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Algunas cosas...”, *loc.cit.*, p.161.

<sup>319</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “El bobo de la fábrica”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, pp.199 y 202.

aprecia en “Dejando atrás el infierno”, relato de “Nada que hacer”: “Luisa se perdió de aquí desde una noche que le tumbó trescientos dólares a un tipo. La mulata creyó que tenía una gran fortuna y no estaba dispuesta a compartirla con nadie. Hace dos meses que no la veo”.<sup>320</sup>

Nos falta examinar “Sabor a mí”, parte final de *Trilogía...* que muestra diferencias significativas con relación a sus predecesoras. Para constatar este aspecto nos centraremos en “Yo, el más infiel”, narración duodécima. Aquí, Pedro Juan dice lo siguiente: “Bajé la escalera y me senté en el muro del Malecón. (...). De repente el tiempo comienza a cambiar. El cielo se cubre de nubes negras, macizas y pesadas. (...) Una extraña luz plateada se apodera del mar y de los edificios. Jamás había visto esto desde que nací aquí mismo hace cuarenta años”.<sup>321</sup> Esta indicación de la edad nos ubica en 1989 así que, con respecto a los cuentos anteriores, se produce un evidente salto hacia el pasado.

Por otro lado, también debemos fijarnos en unos pasajes situados al comienzo del relato:

Lo grandioso de la cárcel es que aprendes a estar tranquilo, solo contigo mismo, en un pequeño espacio, y no necesitas más. [...] De repente, un día te llaman a una oficina, te hacen preguntas estúpidas para rellenar un papel, y entonces te dicen: “Su condena queda reducida en cinco años y seis meses. Prepare sus pertenencias. Esta tarde será puesto en libertad”. (...) Bueno, me liberan esa tarde. Salgo a la calle. Voy al mismo cuartucho donde viví siempre. Llevo dos años y medio ausente.<sup>322</sup>

Estos fragmentos remiten a un episodio –la estancia del narrador en prisión– que no se aclara bien. Para comprenderlos debemos acudir a un cuento precedente, que abre “Sabor a mí”: “Con Basilio en la misma celda”. En este relato, Pedro Juan explica el motivo de su reclusión, con lo que nos hace viajar a 1987:

Me metí a pinguero [...]. Fue una época de abundancia. (...) El único problema era la policía. Un día me emocioné demasiado. Éramos doce o

---

<sup>320</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Dejando atrás...”, *op.cit.*, p.206.

<sup>321</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, el más infiel”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.292. El protagonista declara que nació en La Habana, pues habla del Malecón. Sin embargo, al proporcionar esta información contradice lo que afirmó en “¡Ohh, el arte!”, un texto anterior: “El tren avanzaba lentamente en medio de la noche. (...) Llegó en hora a Matanzas. (...) De nuevo estaba en el sitio donde nací” (Gutiérrez, Pedro Juan, “¡Ohh...”, *loc.cit.*, p.123). Desde luego, esta incoherencia podría ser accidental; pero, también, cabe interpretarla como un gesto meditado. No olvidemos que, sobre todo, el *alter ego* de Gutiérrez transforma su vida en una ficción para, de este modo, crear relatos literarios.

<sup>322</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, el más...”, *loc.cit.*, p.290.

trece tipos, parados en la calle, atrás del Hotel Noiba. Frente a nosotros se detuvo el taxi de Chiquitico, que era socio de nosotros y le cobraba veinte fulas al que ganara el concurso. La señora era elegante. Hasta tenía un collar de perlas. (...) Y se pasó a observarnos sin prisa. Para escoger bien. (...) La policía estaba a la caza. Vestidos de civil. Eran unos cuantos escondidos por allí. Nos coparon la calle y nos cargaron a todos. Me pedían cinco años guardado. Por exhibicionismo, atentar contra la moral pública, agresión contra un turista.<sup>323</sup>

Según vemos, entre los dos textos analizados se establece una continuidad. Pero, además, estas narraciones se ven implicadas en otro juego interesante. A “Con Basilio en la misma celda” le siguen historias que también modifican los planos temporales, pues describen hechos precedentes al encarcelamiento del narrador. Este dato lo desvela una pista que proporciona “Yo, el más infiel”, narración donde Pedro Juan reanuda su historia amorosa con Isabel, mujer ya presente en el texto noveno de “Sabor a mí”.

Titulado igual que la sección, este cuento presenta muchos elementos interesantes. En primer lugar, introduce a Isabel como personaje: “(...) Es alta, delgada, con la piel canela claro y el pelo largo, negro, ensortijado. Hace años que somos vecinos. Me gusta y yo le gusto, no sé por qué nunca hemos chocado pa’sacar un poco de chispas”.<sup>324</sup> Igualmente, el relato muestra cómo la joven y Pedro Juan iniciaron su romance:

Subí para la azotea. Isabel fregaba unas cazuelas y unos platos, agachada en el piso, junto a un tragante. (...) Me recosté al muro para vacilarla mejor. (...) Me acerco sin que ella me vea y le acaricio el cabello. Me mira:

-¿Eh?, qué rápido regresaste.

(...) Me agacho por detrás de ella y le beso la mejilla.

-Ehh, ¿qué mosca te picó? ¿Te dejaron caliente y ahora vienes a descargar conmigo?

-No, no. ¿De dónde tú sacas eso?

-Llevo años atrás de ti. ¿Ahora vas a agarrar conmigo aquí afuera, delante de todos?

(...)

-Bueno, ¿y a ti qué te importa?

Se incorporó. Dejó botadas en el piso las cazuelas y los platos. Se me colgó del cuello y me besó. Me metió la lengua hasta la garganta.

-No, papito, si es contigo no me importa nada.

-Vamos para mi cuarto.

-Vamos.

---

<sup>323</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Con Basilio...”, *loc.cit.*, pp.225-226.

<sup>324</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Sabor a mí”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.269.

Templamos con deseo. No pensé que templaríamos así. Como dos locos.  
Me gustó mucho.<sup>325</sup>

Por último, esta historia dialoga con un relato más de la sección dado que, en ella, Pedro Juan señala: “Después de un año de basurero, dejé esa pinchita”.<sup>326</sup> Estas palabras nos remite al séptimo cuento de “Sabor a mí”, “Locos y mendigos”, donde leemos: “Entonces me metí a recoger basura. Empezaba a las doce de la noche hasta las ocho de la mañana. Me pagaban por peligrosidad, nocturnidad, condiciones anormales de trabajo”.<sup>327</sup>

Se ha visto que *Trilogía...* muestra cómo la realidad suele tomar derroteros imprevisibles. Para reflejar esto, adopta una configuración basada en los principios de aleatoriedad y fragmentarismo. Asimismo, en sus relatos el tiempo se presenta como un valor flexible y pluridimensional. Estas mismas características definen *Animal y El Rey...*, novelas en apariencia más convencionales por su linealidad estructural. Sin embargo, ambas evitan las formas ortodoxas de coherencia y progresión, narrando peripecias que, a menudo, revelan un carácter autosuficiente. De esta manera, no hay un solo patrón que conecte y jerarquice las historias narradas.

En estas obras, el foco central viene dado, precisamente, por la inexistencia de núcleos macizos. Este principio también marca la conducta de sus personajes que luchan por sobrevivir en un mundo caótico. Tal como afirma López Sacha:

Pedro Juan Gutiérrez narra (...) sin dejar huellas ni marcas de sentido, mientras cifra en el argumento, como al pasar, algunas reiteraciones (...) que se convertirán en motivos y obsesiones para sus personajes. Así nace una línea temática de un acuerdo apenas visible entre esos motivos y lo hiperbólico, contingente y anodino de cada episodio. El relato (...) adquiere una consistencia movедiza, turbia, en la que no es posible jerarquizar ningún hecho. Todos son importantes, y al mismo tiempo, dejan de serlo. La profusión de accidentes no altera la sustancia de los personajes, puesto que cada uno de ellos carece de finalidad. Este rasgo de estilo, apoyado en el habla coloquial, en la sinceridad y la dureza de sus expresiones, y en una sintaxis sincopada, cortante, abrupta, condiciona un aparente desajuste entre el argumento, la trama y los detalles significativos en relación con el tema, que no aparece sino

---

<sup>325</sup> *Ibíd.*, pp.273-274.

<sup>326</sup> *Ibíd.*, p.263.

<sup>327</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Locos y mendigos”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.251.



entretelado en esa misma materia viscosa, en esa opacidad existencial, la específica de ese mundo y esos personajes.<sup>328</sup>

Estos principios hacen posible contradecir las imágenes utópicas de Cuba que crea el gobierno revolucionario. Gutiérrez busca reflejar la condición auténtica de una sociedad hecha pedazos, que ya no alberga pilares ni estructuras fuertes. Por ello, da voz a figuras marginales que expresan verdades incómodas o encubiertas. Este fenómeno queda claro en *Animal...*, donde Pedro Juan se muestra fascinado por los relatos de su amante Gloria, *pícaro* insigne: “Me vuelvo loco con sus cuentos. Que no son cuentos. Es la contrahistoria de la historia oficial. La antihistoria. La suprahistoria”.<sup>329</sup>

El binomio *cuento-historia* opone dos modelos expresivos antagónicos. Breve y autárquico, el primero se circunscribe al territorio de lo imaginario. Frente a él, “la historia oficial” pretende narrar sucesos verídicos y manifiesta una vocación de totalidad. Esto, sin embargo, no impide que desarrolle un carácter ficticio pues, a menudo, sirve para consolidar las creencias y pretensiones de quienes ostentan el poder.

Esta idea revela el valor que adquieren “los cuentos” de Gloria. A través de anécdotas que parecen menores y fantasiosas, estos impugnan un relato institucional basado en clichés artificiosos. Con ello, plasman realidades silenciadas por su naturaleza excéntrica o inconveniente. Por ejemplo, describen situaciones escabrosas, relacionadas con la fuerza transgresora que asumen los instintos primarios:

Desde niña se acostumbró a mirar las pingas de los hombres mayores. Sólo a mirar. Me lo ha contado con detalles. (...) A los diez años le gustó su profesor de baile y entonces se lanzó con todas sus fuerzas a conquistarlo. Ya ella tenía alguna experiencia. (...) Ella se le insinuaba, intentaba excitarlo, pero él sabía que eran de cinco a diez años de cárcel por corrupción de menores. (...) El pobre hombre disimulaba, intentaba seguir las clases. Pero la inocente criatura era diabólicamente pertinaz y hábil. (...) Un día entró con un pretexto cualquiera al cuarto del profesor (...). Llegó como una tromba y, muy alegremente, fue hasta un tanque de agua (...) y se tiró un jarro por encima.

-¡Ay, mira, Rodolfo, me mojé! Voy a coger catarro.

Se quitó la ropa y, muy rápido, sin dejar reaccionar al hombre:

-Sécame, busca una toalla y sécame.

(...)

-Niña, por tu madre, quédate tranquila, me vas a embarcar.

-Sécame, Rodolfito, anda.

---

<sup>328</sup> López Sacha, Francisco, “Una aproximación...”, *loc.cit.*, p.150.

<sup>329</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, p.59.

Cuando él se le acercó con la toalla, ella le tocó la pinga por encima del pantalón. La niña no se andaba con rodeos, iba al grano:

-Déjame verla.

(...)

Él se fue hasta la puerta. Comprobó que estaba bien cerrada. Regresó y se la sacó. Ya la tenía medio tiesa. Ella se la acarició un poco y se la metió en la boca. Nunca lo había hecho pero, quizás, por intuición, sabía cómo actuar. Rodolfo se vino en dos minutos, y ella se bañó con la leche. Alegremente. Se la untó por todo el cuerpo, como si fuera una crema. A Rodolfo le gustó aquello. Ella sabía lo de la cárcel:

-No tengas miedo. No te voy a echar pa'lante. Al contrario, te voy a cuidar.

-¿Tú vas a ser mi noviecita?

-Lo voy a ser no. Lo soy ya. Tu novia, tu mujercita, todo lo que tú quieras.<sup>330</sup>

Asimismo, en los relatos que narra Gloria la existencia se muestra como un viaje acelerado y lleno de obstáculos impredecibles. Esta idea encierra una moraleja, pues indica que, para sobrevivir al caos, resulta necesario abandonar cualquier noción de firmeza, lealtad o coherencia. Veamos, por ejemplo, la reconstrucción de sus andanzas en un prostíbulo:

-(...) Venía gente de todas partes. Desde pinchos de alcurnia, de alto nivel, hasta guajiros del campo. Todos con mucho billeteaje. ¡Iban unos guajiros del agromercado con una cantidad de dinero! ¡Cómo se lo quitaba! A veces ni me los templaba porque bebían tanto que no se les paraba. Y yo sacándoles billetes de los bolsillos. Ni se daban cuenta. ¡Ahí sí corría el dinero! (...) Y cuando sacaron la ley contra..., bueno, yo no tuve problemas porque ya me había ido.

-¿Así, por niña buena te fuiste?

-Milagros (la dueña) me botó.

-¿Y eso?

-El marido de ella, que se me encarnó y le tuve que llevar por ahí y templármelo un par de veces. Ella se enteró y me botó. (...)

-Oye, pero tú no eres fácil. ¿A quién se le ocurre templarse al marido de la dueña?

-A mí.

-Sí, únicamente a ti, cerebro hueco.

-¿Cerebro hueco yo? No, papito, yo no haga nada por gusto. El tipo es carnicero y pagaba bien. A veces me daba doscientos pesos por un palito malechao de cinco minutos. ¿Lo iba a perdonar? ¡No, hombre, no, por nada del mundo! Y no me lo templé más porque le fueron con el chisme a Milagros y se formó la jodienda.

-Lo que pasa te conviene. Te libraste del lío con la policía.

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, pp.101-102.

-Sí, pero siempre hay pincha. Hay vallucitos en los barrios. (...) Pero son chiquitos, no va gente con dinero. Vallucitos mierderos, y así no merece la pena. Yo tenía días de buscarme quinientos pesos en ese vallú. Una cosa en grande.

-Ella lo abre de nuevo. A lo mejor te perdona.

-No. Nunca piso el mismo camino. Además, cuando dejo algo, se derrumba.<sup>331</sup>

Observando esta filosofía vital, comprendemos que la jinetera diga: “Todo pasa. (...) En la vida nada es eterno. Igual que nosotros ahora (Pedro Juan y ella). Yo no puedo pasarme la vida atrás de ti y tú haciéndote el machote lindo, porque me desencanto o aparece otro que me gusta y me resuelve, se casa, me mantiene a mí y a mi hijo y ya. Hasta ahí llegamos”.<sup>332</sup> En suma, los “cuentos” de Gloria reflejan *evidencias* genuinas, triunfando sobre las *ficciones* que patrocina el castrismo. Por ello, muestran que los marginados y excéntricos transmiten una visión *pura* o auténtica de la realidad.

Según vemos, el juego con los principios de realidad y ficción adquiere una importancia capital. Gutiérrez problematiza estas nociones para mostrar que las ideas convencionales acerca de las mismas no resultan satisfactorias. Por tanto aplica el realismo integral, expresión literaria de los cambios epistemológicos que suscita la ciencia postnewtoniana. Esta prueba que la verdadera naturaleza del mundo responde a términos que, durante siglos, fueron considerados *anticientíficos*: azar, entropía, aleatoriedad y fragmentación. Así evidencia que, cuando se trata de explicar la realidad, los criterios unívocos y absolutos fracasan muchas veces, pues constituyen apriorismos humanos. En resumen, esta nueva ciencia proclama que siempre debemos estar dispuestos a corregir o ampliar nuestra visión de lo existente. Esto supone admitir que lo tachado de imposible puede revelar una condición objetivamente fidedigna; mientras que, a la inversa, los hechos nunca puestos en duda podrían comportar un mero error de percepción. La literatura engendra un ámbito idóneo para defender estas premisas, ya que su carácter especulativo permite realizar dos acciones fundamentales: impugnar las creencias asumidas como irrefutables y sumergirse en planos de la existencia que tal vez no hemos descubierto aún.

Gutiérrez aprovecha este fenómeno en un terreno que se vuelve crucial, pues lo lleva a cuestionar su propia entidad como individuo y escritor. Para ello, crea un *alter ego* ficticio, Pedro Juan, que actúa como narrador y protagonista en varios de sus libros

---

<sup>331</sup> *Ibíd.*, pp.105-106.

<sup>332</sup> *Ibíd.*, p.109.

más importantes: *Trilogía sucia de La Habana*, *Animal Tropical*, *El insaciable hombre araña*, *Carne de perro*, *El nido de la serpiente*, *Corazón mestizo* y *Pobre Diablo*. Este personaje se caracteriza por adoptar rasgos y experiencias biográficas de su creador, circunstancia que anima los equívocos. Para González Abellán, los mismos textos se ocupan de provocar estas confusiones:

El gusto por lo autobiográfico es evidente en *Animal Tropical* de Pedro Juan Gutiérrez, que de esta manera sigue la línea ya trazada por el autor con su primera obra narrativa, una colección de relatos titulada *Trilogía sucia de La Habana* (1997). En ambos casos el narrador, que es a su vez el protagonista, es Pedro Juan Gutiérrez, pintor y escritor cubano de cuarenta y pico de años en *Trilogía sucia de La Habana* y de cincuenta en *Animal Tropical*, (...) y que vive en La Habana. Curiosamente, todos estos datos del protagonista parecen coincidir con los del autor. (...). (*Animal...*) no parece dejar dudas sobre la identidad entre personaje y autor, puesto que al comienzo de la misma no sólo Agneta, a través del teléfono, se refiere al protagonista/narrador como Pedro Juan, sino que éste le envía a ella un ejemplar de *Trilogía sucia de La Habana*, el libro del Pedro Juan “real”, si así se me permite nombrarlo, y más adelante Agneta le cuenta que está leyendo uno de los cuentos de ese libro, “My Dear Drum’s Master”.<sup>333</sup>

Sin embargo, la cuestión resulta más compleja de lo que parece sugerir este análisis, pues Gutiérrez no se limita a cultivar el género autobiográfico. El cubano emplea un recurso literario que, durante las últimas décadas, ha cobrado mucha importancia en Hispanoamérica, siendo utilizado por autores tan numerosos como relevantes: la autoficción. Por tanto, el manejo de esta fórmula permite vincularlo con una tendencia narrativa que goza de un sólido arraigo en su ámbito geográfico y temporal. También hace posible aducir que revela un influjo de la mentalidad posmoderna, pues la autoficción se ha ligado íntimamente con esta. Las escrituras centradas en problematizar el concepto del yo, así como las nociones literarias de autor y personaje, no pueden circunscribirse únicamente al contexto posmoderno, pero es cierto que, en él, se desarrollan con fuerza y obtienen un mayor sustento ideológico.

Este vendría dado por los teóricos que, según dijimos en el capítulo tercero, cuestionan la visión moderna del sujeto como una realidad unívoca e integrada. También se nutriría de los argumentos sostenidos por filósofos como Barthes, quien

---

<sup>333</sup> González Abellán, Miguel, “El problema del yo: Autor y narrador en la ficción cubana reciente”. En *Espéculo*, n° 29, Madrid, Universidad Complutense, marzo-junio de 2005. En <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/probleyo.html> (20/08/2013).

muestra que la idea del autor literario constituye una ficción cultural basada en supuestos míticos. Para terminar, recibiría una aportación fundamental de los planteamientos que, según hemos explicado aquí, reivindica la ciencia postnewtoniana. No en vano, esta prueba que la naturaleza compacta del ser representa una simple apariencia, pues toda criatura viva se halla formada por partículas heterogéneas y en continuo movimiento. En suma: utilizando la autoficción, Gutiérrez se aliena con pautas literarias y epistemológicas representativas de su entorno territorial e histórico. Merece la pena, entonces, que analicemos este asunto con mayor profundidad.

El neologismo *autoficción* fue acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 para describir su relato *Fils* como una “ficción de acontecimientos estrictamente reales”. En esta caracterización ya se concretan los rasgos inherentes a una fórmula que pretende impugnar el significado tradicional del binomio realidad-fantasia.<sup>334</sup> Este cuestionamiento propicia, sobre todo, una ruptura de las fronteras entre autobiografía y novela, pues transgrede los pactos respectivos que dichos géneros establecen con el lector. En el primer caso, asumimos que los hechos narrados reproducen de una manera fiel y objetiva experiencias auténticas vividas por el autor. En una novela, sin embargo, damos por sentado que hallaremos historias ficticias o, al menos, reelaboradas por la imaginación del escritor. Frente a todo ello, la autoficción genera un espacio lúbil donde pueden combinarse las características, en principio bien distintas, que poseen estos modelos. De esta forma, da lugar a textos que, según Ana Casas, ofrecen las siguientes particularidades:

(...) Tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o *la mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales refrendados por el paratexto. Sus márgenes son, en consecuencia, la autobiografía, con respecto a la cual un buen número de críticos considera la autoficción una variante o derivación posmoderna,

---

<sup>334</sup> La palabra *autoficción* ha gozado de una especial fortuna entre los críticos y autores, pero se han propuesto otras nomenclaturas para este recurso literario. José María Pozuelo Yvancos utiliza el sintagma “figuración del yo”, mientras que Philippe Gasparini y Sabine Schlickers prefieren emplear, respectivamente, los términos “autonarración” y “autor-ficción” [Cfr. Pozuelo Yvancos, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010; Gasparini, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, París, Seuil, 2008 y Schlickers, Sabine, “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción”, en Luengo, Ana, Sabine Schlickers y Vera Toro (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp.51-72].

pero también la novela, incluyendo sus manifestaciones antirrealistas. Ese es el amplio espacio que ocupa la autoficción.<sup>335</sup>

Según Manuel Alberca, la autoficción insta un “pacto ambiguo”, pues nos sitúa a caballo entre dos posibilidades impidiendo que elijamos una sola de ellas: atribuir un carácter ilusorio a lo narrado o, por el contrario, aceptar su veracidad empírica.<sup>336</sup> Esto no sólo fuerza a superar la visión tradicional de los géneros literarios: también pulveriza la distancia que solemos establecer entre un autor literario, figura considerada real, y sus creaciones *imaginarias*. Así pues, se cuestiona un principio tan importante para el pensamiento humano como es la necesidad de trazar una frontera clara entre lo factual y lo inventado.

Esta dinámica produce textos híbridos en cuanto a su forma y naturaleza que, según Alberca, generan una “vacilación interpretativa”, rompiendo nuestras expectativas como lectores.<sup>337</sup> Asimismo, nos invitan a reflexionar sobre el controvertido tema de la identidad personal. Mediante la autoficción, los escritores se construyen *otredades* que amplían su trayectoria biográfica, pues les permiten *hacer cosas nuevas*: autoparodiarse, vivir experiencias que nunca les ocurrieron y desplegar facetas reprimidas u ocultas de su personalidad. En definitiva, este recurso literario asume la visión posmoderna del yo como un hecho abierto y plural. Por ello, y tal como indica Philippe Gasparini, se basa en las nociones de alteridad y fragmentación.<sup>338</sup>

Según hemos comprobado, la autoficción refleja con gran exactitud algunos de los planteamientos culturales y epistemológicos que sustentan el ideario posmoderno. Esta circunstancia justifica que tanto la categoría misma como los textos a que da origen hayan gozado de gran éxito y difusión, despertando un enorme interés en ámbitos diversos. Las escrituras que problematizan el concepto del yo se han transformado en un objeto de análisis muy atractivo para los especialistas y críticos literarios; pero, igualmente, los circuitos no académicos han recibido estas obras con entusiasmo.

La idea de autoficción resulta idónea para determinar el propósito con que Gutiérrez crea y utiliza a Pedro Juan. Según hemos comentado, este procedimiento literario disuelve las fronteras entre autobiografía y novela, suscitando paradojas que

---

<sup>335</sup> Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p.11.

<sup>336</sup> Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

<sup>337</sup> *Ibíd.*, p.33.

<sup>338</sup> Cfr. Gasparini, Philippe, *Autofiction...*, *op.cit.*

cancelan el valor convencional del binomio realidad-ficción. Gutiérrez cumple esta norma, pues la *otredad* encargada de narrar y protagonizar sus textos adopta rasgos o experiencias biográficas que pertenecen al cubano; pero, al mismo tiempo, este se distancia de su proyección ficticia y le otorga una entidad propia. A la hora de realizar este *doble juego*, halla herramientas muy productivas en los medios paratextuales. Aquí, conviene manejar dos fórmulas que suelen aparecer en los estudios de la autoficción: “postura de autor” y “figura de autor”.

Julio Premat emplea este último sintagma para analizar el caso de Macedonio Fernández y otros creadores argentinos, pero indica que sus teorías pueden aplicarse a la tradición literaria hispanoamericana en general. Según Premat, los medios extratextuales y transtextuales permiten al escritor forjar un retrato de sí mismo que cumple tres funciones: “completar la ficción literaria”, “resolver conflictos con la tradición” y establecer “imágenes proyectivas del yo, como ideales melancólicamente perdidos”.<sup>339</sup> Así pues, la “figura de autor” nos revela, en primer lugar, cómo se autopercebe un literato; pero, al tiempo, constituye una táctica que este utiliza para orientar la recepción de su obra y situarse en el campo literario.

Esta última idea remite al concepto de “postura de autor”, sugerido por Jérôme Meizoz. Según este crítico, valiéndose de los ámbitos paratextuales un creador literario puede controlar o dirigir la manera en que interpretamos sus obras. La imagen de sí mismo que presenta en dichos espacios refleja su “postura” o actitud como escritor. Así, mediante ejercicios de autorretrato y autoanálisis procura que sus estrategias narrativas funcionen como él pretende.<sup>340</sup> Los principios explicados resultan cruciales en el caso de la autoficción, pues logran que esta práctica cobre forma y se torne efectiva. Casas destaca este punto:

En el paratexto, las marcas peritextuales (la firma de la portada, la contraportada, la semblanza del autor, su fotografía) y las epitextuales (entrevistas, reseñas, publicidad, etc.) pueden ser utilizadas para fomentar la identidad del escritor con el protagonista o, todo lo contrario, para hacer que el lector desconfíe de una posible asimilación entre autor y personaje. En la autoficción, dada la confluencia de datos contradictorios,

---

<sup>339</sup> Premat, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p.28.

<sup>340</sup> Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, pp.17-21.

se produciría una lectura simultánea, que sería al mismo tiempo autobiográfica y ficcional.<sup>341</sup>

En los paratextos, se revela con fuerza el carácter ambiguo que ostentan las proyecciones ficticias del escritor. Estas constituyen un reflejo especular que, al tiempo, muestra y distorsiona la identidad del autor literario. Por tanto, son expresiones del yo íntimamente ligadas al mismo, pero que cobran vida propia. Contribuyendo a recalcar esta ambivalencia, los elementos paratextuales garantizan que se cumpla el objetivo central de la autoficción: suscitan una duda pertinaz en los lectores que, a la hora de interpretar el texto, no conseguirán discernir si este narra hechos verdaderos o imaginarios.

Gutiérrez aprovecha esta circunstancia para entablar una relación equívoca, de afinidad y distanciamiento, con su *alter ego*. Según ya vimos, las solapas y contraportadas de sus obras realizan un papel fundamental en este sentido. Allí encontramos semblanzas biográficas del autor que lo describen como un superviviente nato, resaltando algunas informaciones elocuentes: practica el boxeo, vive en Centro Habana, un barrio marginal, y ha ejercido toda suerte de oficios que no guardan relación con la esfera literaria. Asimismo, las fotografías que nos presentan estos medios resultan decisivas pues, en ellas, Gutiérrez aparece como un tipo *duro* y visceral, con cierto aire de *outsider*.

Estas referencias previas al texto buscan dirigir la opinión que mantendremos sobre Pedro Juan. Este individuo lleva el nombre de su creador, situación que, desde un principio, nos predispone a identificarlo con él. No obstante, los principales incentivos que favorecen la conexión vienen dados por el carácter del personaje: se trata de un hombre intrépido, algo canalla y excéntrico, que mantiene una lucha sin tregua por sobrevivir. Además, Gutiérrez apuntala este vínculo con su *alter ego* ficticio valiéndose de otros medios paratextuales. Por ejemplo, utiliza con astucia las entrevistas, donde vierte afirmaciones como esta: “Quisiera que hubiera más diferencias (entre Pedro Juan y yo). Pero ya ves. Por mi método de trabajo (...) escribo siempre a partir de lo que me sucede a mí personalmente y a mi alrededor”.<sup>342</sup>

---

<sup>341</sup> Casas, Ana (ed.), *La autoficción...*, *op.cit.*, pp.22-23.

<sup>342</sup> Ruiz-Ortega, Gabriel, “Pedro Juan Gutiérrez: «Soy un radar, una esponja, lo capto todo»». En *Literaturas.com*, vol. 10, 2007. En <http://www.literaturas.com/v010/sec0612/entrevistas/entrevistas-03.html>. (13/11/2013).



Gutiérrez insiste en que ha extraído los materiales básicos para crear a Pedro Juan de su propia biografía. Esto, sin embargo, no debe llevarnos a trazar un paralelismo inequívoco entre autor y personaje, pues el cubano maneja los principios que rigen la autoficción. Esta fórmula se consume, por último, en los terrenos de la literatura, donde puede cumplir el gran objetivo que persigue: mezclar lo verdadero y lo imaginario hasta un punto en que estas dos categorías se confundan. Por este motivo, exige que se introduzcan elementos novelescos o fabulados en el *alter ego* del escritor que, con ello, adquirirá una identidad propia y diferenciada. Considerando estas nociones, Gutiérrez también usa las entrevistas para exponer los fundamentos de su *juego*, indicando qué naturaleza ostenta Pedro Juan. Por ejemplo, le dice a Carrillo:

(...) Yo nunca he querido escribir teatro porque a mí me gustaría escribir una obra donde se fuera mezclando el público con los actores, llegar a un gran caos donde uno no sabe quiénes son los actores y quién es el público. Por eso cuando yo escribo (...) adopto al personaje de Pedro Juan... El personaje es un yo ficcionado; es decir, que hay cosas que son mentira y las voy mezclando.<sup>343</sup>

También ofrece unas declaraciones a Hugo Izarra que resultan valiosas en este sentido:

-Siempre has reconocido que juegas a la confusión con tus personajes, que partes de un Pedro Juan ficcionado y dejas que sean los propios personajes los que enfrenten sus destinos. Pero hay demasiadas coincidencias con tu vida, con tu formación como escritor y tus recuerdos (...).  
-Sí, todo está calculado en mi deseo de mezclar arte y realidad de tal modo que nadie pueda separar los campos, confundir, enredar, burlarme del lector.<sup>344</sup>

En definitiva: aprovechando los recursos paratextuales, Gutiérrez se forja una “postura de autor” que garantiza su éxito al practicar la autoficción. Estos medios le permiten caracterizar a su *otro yo* ficticio, reflejo de sí mismo pero también criatura autónoma, con una existencia propia que discurre en los planos de la escritura. Con todo esto, se demuestra que Pedro Juan sirve a un objetivo fundamental del programa

---

<sup>343</sup> Carrillo, Francisco, “Pedro Juan abandona...”, *loc.cit.*, p.55.

<sup>344</sup> Izarra, Hugo, “Pedro Juan Gutiérrez: Factótum a su pesar”. Entrevista publicada en el blog de Izarra, *Ruinas Incompletas*: <http://hugoizarra.blogspot.com.es/2000/06/pedro-juan-gutierrez-factotum-su-pesar.html> (13/11/2013).

literario creado por el cubano: suscitar paradojas e incertidumbres que nos empujen a cuestionar el significado tradicional de los binomios realidad-fantasía y verdad-mentira.

Para concluir estas reflexiones, queremos destacar un hecho de gran interés. Gutiérrez ha escrito una obra donde lleva su manejo de la autoficción a lo que podría considerarse un punto álgido: *Diálogo con mi sombra*. Según ya dijimos, este libro presenta una recopilación de entrevistas que Pedro Juan mantiene con su creador. Así pues, el desdoblamiento que implica la autoficción se materializa de un modo extraordinariamente gráfico. Por ello, *Diálogo...* suministra datos muy valiosos, idóneos para descubrir e interpretar las estrategias que emplea Gutiérrez como autor “enmascarado”.<sup>345</sup> Estas informaciones resultan oportunas para nuestro análisis, por lo que nos gustaría examinarlas brevemente.

Este libro demuestra el peso que adquieren los paratextos en la autoficción, pues su prólogo contiene pistas y claves de lectura básicas. Aquí, Gutiérrez se apropia en solitario del discurso para establecer unos principios que orienten nuestra visión de la pareja formada por él y Pedro Juan. Así, dice:

Estoy conviviendo con Pedro Juan desde septiembre de 1994, cuando, juntos, empezamos a escribir *Trilogía sucia de La Habana*. (...) Mientras escribíamos ese primer libro nos conocimos a fondo. Y ya sin secretos, conociendo todo el uno del otro, hemos seguido juntos. No somos amigos, ni hermanos, ni amantes, ni compañeros de viaje, ni colegas de esquizofrenia. No. Yo soy yo. Y él es mi sombra. Aunque el señor tiene su ego bien montado, y si le preguntan dirá que es todo lo contrario: “Yo soy yo, y el señor Gutiérrez es mi sombra”.<sup>346</sup>

Este fragmento muestra cómo, al desdibujar los límites entre fantasía y realidad, la autoficción genera una *puesta en abismo*. En principio, Gutiérrez parece adoptar una posición de control, pues afirma que su identidad no es cuestionable. Asimismo, define a su *otro yo* como una “sombra”, palabra que transmitiría el siguiente mensaje: Pedro Juan constituye un reflejo de su creador y se encuentra ligado a este por vínculos indisolubles. Cabe suponer, entonces, que el *alter ego* nunca gozará de una independencia ontológica. Pero, a renglón seguido, el mismo autor invalida los planteamientos que acaba de ofrecer. Señala que Pedro Juan no sólo está convencido de su entidad propia; también, ve a Gutiérrez como una mera proyección de sí mismo.

---

<sup>345</sup> En *Diálogo...*, Pedro Juan utiliza este adjetivo para definir a Gutiérrez (Gutiérrez, Pedro Juan, *Diálogo...*, *op.cit.*, p.255).

<sup>346</sup> *Ibid.*, p.V.

En este punto, fallan los criterios que solemos utilizar para distinguir al escritor *real* de sus personajes *inventados*. De esta forma, la criatura ficticia adquiere potestades que, conforme a un pensamiento tradicional, nunca le atribuiríamos. En efecto, se revela capacitada para decidir y actuar por su cuenta, al margen de lo que le imponga el creador literario. Para recalcar estas nociones, Gutiérrez describe a Pedro Juan con minuciosidad, poniendo el acento en la fuerza de su carácter individual:

Me paso la vida hablando en voz baja con mi sombra. (...) No me abandona. Discutimos. Peleamos. Nos peleamos. Es como un diablillo enérgico y electrocutante que me machaca y me encabrita con sus argumentos. Siempre a contrapelo. Siempre a contrasistema. Si estamos en La Habana va en contra del socialismo tropical. Si estamos en Europa es un indignado anticapitalista. (...) Un desobediente perfecto. Un borracho lúdico y paranoico. Un poeta furibundo, atormentado. No teme al ridículo. Todo le da igual. A veces pienso que ha llevado el ridículo a método de revelación. En el fondo, le admiro. Y hasta le envidio. Quisiera ser como él. Pero no. Yo soy un poquito más paciente, más precavido y más racional. (...) Pedro Juan no. El muy cabrón disfruta con la adrenalina. Disfruta con el peligro, con la muerte. Con la posibilidad de reventarse contra el suelo.<sup>347</sup>

Esta comparación entre personalidades resulta esencial por dos motivos. Ante todo, se realiza en términos de igualdad pues, aunque pertenece al universo imaginario creado por Gutiérrez, el *otro yo* no ve cuestionada su autonomía como individuo. Además, los rasgos identitarios que, según el autor, distinguen a Pedro Juan nos parecen significativos. En realidad, ya conocemos estas *cualidades* por el análisis de sus obras. El *alter ego* del cubano es un *rufián* que posee varias características fundamentales: visceralidad, intrepidez, rechazo de lo establecido y predisposición a radicarse en contextos marginales. Estas peculiaridades lo transforman en una criatura rebelde, temeraria e irracional, siempre dispuesta a dejarse llevar por sus instintos bajos.

En resumen, la otredad ficticia de Gutiérrez transgrede al máximo los principios éticos y socioculturales, asumiendo conductas peligrosas o heterodoxas que el autor real jamás podría adoptar. Este hecho nos permite relacionar al centrohabanero con varios narradores hispanoamericanos que también cultivan la autoficción, como Guillermo Fadanelli, Fernando Vallejo, César Aira, Mario Bellatin y Washington Cucurto. Todos estos creadores se han construido *alter egos* canallas y antiheroicos, que desafían

---

<sup>347</sup> *Ibíd.*, pp.V-VI.

cualquier valor institucional y no retroceden ante las situaciones o experiencias más abyectas.

Para finalizar, en el prólogo que comentamos se revela otra información determinante. Gutiérrez menciona un hecho que confirma la capacidad de Pedro Juan para igualarse a su creador:

(...) Además, (Pedro Juan) ha encontrado su propia sombra. John Snake. Un diablillo de mucho cuidado. Hasta ahora, sólo ha aparecido en la poesía y en algunos textos tan salvajes que no encuentran editores. Se aterran en cuanto escuchan a Johnny. Así que las cuentas –creo– están claras: Pedro Juan Gutiérrez tiene su sombra, que es Pedro Juan, y este engendró su propia sombra que es John Snake. Como una matrioska. De todos modos, John Snake es tan loco que se deja ver poco. Se lo agradezco mucho porque cuando Pedro Juan y Johnny se juntan lo ponen todo patas arriba. Me alteran los nervios y me da miedo.<sup>348</sup>

Aunque Gutiérrez habla de claridad, sus palabras generan una tremenda confusión. El autor se coloca en una posición de inferioridad ante las criaturas que ha creado. Así, reconoce que tanto Pedro Juan como John Snake, figuras amenazadoras e impredecibles, detentan una injerencia extraordinaria sobre la escritura de sus obras. Por tanto, se cuestiona la idea misma de autoría, pues nos preguntamos quién controla realmente el universo literario. Además, Gutiérrez expresa una visión del yo típicamente posmoderna, dando a entender que la identidad no constituye un principio macizo e inmutable. Estas nociones también aparecerán en el diálogo con que se cierra la última entrevista del libro:

Pedro Juan: Entonces, ¿Seguiremos juntos siempre? ¿No puedes prescindir de mí?

Pedro Juan Gutiérrez: No creo que pueda envenenarte ni matarte porque te quiero demasiado, y sería un suicidio. Pero necesito desprenderme de ti. No sé cómo lo haré, pero quisiera despegarme de ti. Liberarme de tu presencia. Eres demasiado violento, demasiado grosero, demasiado torpe, demasiado bruto. Estoy cansado de convivir contigo.

PJ: Pero es una trampa. Yo soy tú y tú eres yo. Soy tu sombra. Así que somos inevitables. ¿Y quieres saber algo? Yo también te detesto: eres arrogante, te crees mejor que yo, te crees superior. Crees que eres más culto, más viajado, más sofisticado. Crees que puedes manipularme a tu antojo como si yo fuera una marioneta. Y en el fondo sólo eres un pedante insoportable y un perfeccionista.

PJG: No imaginaba que me despreciaras tanto.

---

<sup>348</sup> *Ibíd.*, p.VI.

PJ: Nos despreciamos mutuamente, querido. Pero somos hermanos siameses. Juntos hasta el final. Acéptalo. Yo soy un diablo y tú eres un ángel. Pero en el fondo, ni yo soy tan diablo ni tú eres tan angelical.<sup>349</sup>

Gutiérrez le concede a Pedro Juan *la última palabra*, trastocando el criterio jerárquico que se utiliza para distinguir entre lo factual y lo imaginario. Normalmente, pensamos que los seres empíricos resultan superiores a cualquier invento engendrado por la fantasía, pues gozan de una mayor autenticidad. El autor cubano pretende que pongamos en duda esta opinión considerada indiscutible. Por ello, le otorga a una criatura literaria el privilegio de plantear la solución definitiva para un dilema esencial: ¿Dónde tendríamos que establecer un límite divisorio entre la realidad y la ficción? El personaje afirma que dicha frontera nunca se podrá trazar de un modo absoluto, pues los dos campos están ligados e intercambian sus características. Este planteamiento, a su vez, le permite objetar la visión tradicional del yo como un todo armónico e inquebrantable. Según apunta Pedro Juan, el individuo se haya marcado por contradicciones y no entiende ni domina bien muchas facetas de su personalidad. Por tanto, constituye un ente paradójico y fragmentado, incapaz de alcanzar evidencias firmes.

El *alter ego* ficticio resulta idóneo para subrayar estos principios debido a su condición ambivalente: es la proyección de Gutiérrez pero, al tiempo, se ha convertido en una figura independiente. Pedro Juan le impone una *cura de humildad* a su creador, recordándole que no debería confiar sin más en cuanto da por sentado. Asimismo, el *otro yo* sostiene que las nociones de verdad y mentira implican una *trampa* pues, en cualquier momento, su valor habitual podría revelarse como falso. Esta idea se torna fundamental para leer a Gutiérrez, ya que no solamente lo empuja a cuestionar su propia identidad. De hecho, y según hemos comprobado, el autor muestra un claro afán por impugnar cualquier significado canónico que ostente la dicotomía realidad-ficción. Esto demuestra su vínculo con el realismo integral, que persigue modificar nuestras creencias y opiniones acerca de lo existente.

En estas páginas, hemos visto que Gutiérrez aprovecha tres versiones históricas del realismo. Pero este código filosófico y literario también desarrolla expresiones transhistóricas, que se adaptan a lugares o épocas diferentes manteniendo su esencia primordial. En el capítulo sexto, analizamos con profundidad una de estas fórmulas: el

---

<sup>349</sup> *Ibíd.*, pp.229-230.

grotesco. Este modelo adquiere una gran importancia en las obras del centrohahanero, fenómeno que explicaremos a continuación.

### **7.3.1.2 La construcción de un realismo atemporal.**

Ante todo, conviene que recordemos algunas cuestiones generales. El grotesco se basa en la idea de que las entidades reales manifiestan dos tendencias opuestas. Por un lado, estas presencias experimentan impulsos de vocación creadora, que dan origen a conductas positivas; de ahí que luchan por embellecer y cuidar su existencia. Al tiempo, sin embargo, asumen los principios de ruina, muerte y caducidad. Esta ambivalencia marca todo el ciclo de la vida. De manera incesante, los cuerpos van minando las energías que obtienen hasta desintegrarse por completo. Sin embargo, dejan *restos* que funcionan como un *abono*, permitiendo crecer a seres nuevos.

Los fenómenos expuestos determinan que la realidad no albergue caracteres puros y cerrados, pues sus fundamentos antagónicos la tornan voluble y polisémica. En ocasiones, crea formas bellas, que siguen parámetros de armonía o equilibrio; pero, también, alumbraba entes horrendos, dañinos y contrahechos. Esta dualidad se transfiere a los elementos que la pueblan. Por ejemplo, nuestro cuerpo va sufriendo mudanzas que pueden traer consecuencias benéficas o demoledoras. De un lado medra, se vigoriza y adquiere facetas hermosas; de otro enferma, se agota y perece.

La situación que acabamos de explicar resulta conflictiva para los humanos. Nuestra racionalidad genera este problema, ya que no digiere bien las paradojas y necesita fraguar explicaciones artificiosas de los hechos naturales. Por ello, el raciocinio enaltece lo que, conforme a sus dogmas, parece bueno y armonioso. En paralelo, rechaza las existencias que ofrecen características interpretadas como negativas: vileza, ferocidad y desproporción.

Esta línea de actuación permite forjar dos antinomias neurálgicas, espíritu-carne y razón-instinto, que obedecen a supuestos unilaterales. Lo material se tacha de impuro, dado que muta y se corrompe. Frente a esto, las construcciones psíquicas obtienen un rango superior porque materializan los atributos intangibles de nuestra especie: el alma y la mente. Estos principios dan lugar a repercusiones dramáticas. Por un lado, impiden aceptar numerosas dinámicas y presencias reales. Igualmente, propician que los individuos desarrollen autopercepciones traumáticas, pues tan sólo aprecian sus facetas *espirituales*. Esta situación les provoca angustia porque jamás pueden saciar libremente los deseos y urgencias físicas.

Los hechos analizados justifican la importancia que cobra el grotesco. Este modelo, que recorre toda la historia de Occidente, persigue un objetivo claro: criticar los pensamientos que fabrican lecturas de la realidad injustas o empobrecedoras. Para cumplir este propósito, recurre a diferentes mecanismos. En primer lugar, plantea que las vertientes antagónicas del mundo –belleza y fealdad, creación y aniquilamiento– merecen igual respeto. Invocando este concepto, crea una representación afirmativa de las entidades monstruosas y amedrentadoras. De esta forma, busca enseñarnos a mirar con benevolencia lo que subvierte nuestras expectativas.

Además, el grotesco propone una reformulación transgresora de los binomios espíritu-carne y razón-instinto. Conforme a sus ideas, los términos que disocian estos antagonismos muestran valores equiparables. Para subrayar esta noción, rebaja los ámbitos metafísicos y enaltece las conductas instintivas, que nos permiten satisfacer necesidades básicas.

El grotesco aplica otro recurso para neutralizar la supremacía del intelecto frente al cuerpo, pues mezcla elementos que pertenecen a estas dos realidades sin acatar jerarquías epistémicas. De este modo, rebate las diferenciaciones y taxonomías cerradas con que se organiza el universo. Es más, logra que se produzca una convivencia equitativa entre categorías antagónicas: carne y espíritu, pasión y mesura, eternidad y contingencia.

Los aspectos explicados originan el alcance transhistórico que posee la estética grotesca. Esta fórmula origina instrumentos fructíferos de cambio y subversión que nunca perderán relevancia. De hecho, rebate las prescripciones cognitivas que nos impiden asumir el mundo tal cual funciona. Observando esta cualidad, Gutiérrez emplea varios de sus mecanismos para desarrollar materias que le fascinan.

El cuerpo y sus expresiones constituyen un tema primordial del “Ciclo...”, lo que permite aprovechar estrategias grotescas. Las funciones biológicas reciben un tratamiento desprejuiciado y positivo, pues aparecen como un cimiento fundamental de nuestra existencia. Por tanto, Gutiérrez las menciona o describe con asiduidad y franqueza. Incluso, apreciamos una visible complacencia en su retrato de las cuestiones fisiológicas.

Pedro Juan, por ejemplo, cataloga o examina sus actividades corporales de manera incesante. Así, en *Trilogía...* brinda informaciones como estas: “Me gusta cagar cómodamente y con lentitud”; “Yo soy muy gritón en los orgasmos. No puedo resistirlo. Mientras suelto la leche grito, suspiro, muerdo. Es que tengo mucha sensibilidad en la

cabeza de la pinga”; “Hacía días que me tiraba unos pedos muy apestosos. A toda hora”.<sup>350</sup>

Para el *alter ego* de Gutiérrez, cuanto implica obscenidad, fiereza y abyección se vuelve muy atractivo, por lo que señala: “En general no soy amante de los buenos olores. Ahora mismo no puedo recordar un olor perfumado de alguna mujer. No me gustan esos olores. O no me interesan. En cambio, jamás se me olvida el olor a mierda fresca de un muchacho mordido por los tiburones en el golfo de México”.<sup>351</sup> También cabe citar este otro pasaje: “Me gusta masturbarme oliéndome las axilas. El olor a sudor me excita. Sexo seguro y oloroso”.<sup>352</sup> Finalmente, nos parecen ilustrativas estas líneas de *Animal...*:

El despertador sonó a las siete de la mañana. La siento tibia a mi lado (a Agneta, su amante). La acaricio. La beso. Me besa con la boca cerrada, pero le meto la lengua. Me gusta ese aliento del sueño. Ella se inhibe. Es tan aséptica que no sabe nada de olores. Bajo hasta su bollo. Lo tiene apestoso, con toda la leche de anoche. Supongo que estoy mamando un cementerio de espermatozoides. Huele muy bien y sabe mejor aún. Le doy una mamada que la lanza fuera del planeta. Como Saturno: devorando a mis hijos.<sup>353</sup>

En los fragmentos citados se refleja una teoría propia del grotesco: el individuo gusta de los fenómenos hediondos y bestiales porque tiene un lado animal. Al reivindicar esta idea, la mirada grotesca denuesta los parámetros culturales que tachan de ignominiosas nuestras inclinaciones atávicas. Sin duda, Gutiérrez comparte estos principios pues, en sus textos, alega que nuestra debilidad por la impudicia resulta esperable y lógica. De esta forma, neutraliza el carácter negativo que suele conferirse a lo abyecto y cuestiona las reglas morales. En *Trilogía...*, su *alter ego* Pedro Juan resume las nociones apuntadas: “(...) La carne es débil. Por lo menos la mía es débil y pecadora. Y supongo que a todos les sucede lo mismo con sus carnes, pero a la gente le molesta enterarse y hasta han inventado los conceptos de *decencia* e *indecencia*. Sólo que nadie sabe precisar dónde están las fronteras que separan a *decentes* e *indecentes*”.<sup>354</sup>

---

<sup>350</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Un día yo estaba agotado”, “Mucho ruido alrededor” y “Días de ciclón”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, pp.88, 188 y 162.

<sup>351</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Vida en las azoteas”. En *Ibíd.*, p.95.

<sup>352</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Estrellas y...”, *loc.cit.*, p.133

<sup>353</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, p.170.

<sup>354</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, hombre...”, *loc.cit.*, p.55. Las cursivas son del texto.



Hemos visto que Gutiérrez apuesta por una experiencia sosegada y no traumática del cuerpo. Para volver más efectiva su propuesta, emplea otro recurso del grotesco. Muestra cómo, al fijar las condiciones imprescindibles para que un organismo viva y se cuide, los instintos primarios eliminan cualquier traba intelectual: deberes cívicos, normas éticas y responsabilidades laborales. En *El Rey...*, se narra un episodio que plasma bien esta noción. El protagonista consigue un oficio bastante digno y seguro, que podría mejorar su existencia. No obstante, un imperativo fisiológico hará que comprometa este logro:

Fueron a la fábrica. Embotellaban cerveza. [...] No había que trabajar aceleradamente. Se podía hacer con ritmo cómodo, sin detenerse. (...) Mucho ruido. No se podía hablar. (...) A Rey le dio deseos de cagar. Se aguantó. No se podía cagar. Le dio más deseos aún. Oh. Apretó el culo y aguantó. Sintió que se iba a cagar en los pantalones. (...) Le gritó a uno de sus compañeros:

-¡Oye, me estoy cagando! ¿Dónde se puede cagar por aquí?

-Nonononono.

-Nonononono ¿qué? Me estoy cagando, cojones. ¿Tú no me oyes? ¿Dónde se puede cagar?

-Hasta que toque el timbre. Cuando toque el timbre, puedes ir.

-Vete pa'l recoño de tu madre, ¿quién repinga eres tú? ¡Me voy a cagar por mis cojones!

Rey fue a bajar de la tarima de estiba, situada a unos dos metros del piso. El negro lo agarró brutalmente por el pescuezo y le sonó un piñazo duro:

-Te dije que no te puedes ir. Cágate en los pantalones.

Rey apretó el culo. Y se puso igualmente brutal. Le pegó un buen pescozón al negro, pero el tipo era de hierro. No sintió nada y agarró una botella. El otro negro intentó aguantarlo, pero se zafó y trató de asestar un botellazo en la cabeza. Rey esquivó. El negro perdió el equilibrio. Rey lo empujó con fuerza. El tipo cayó hacia atrás, de culo, en el mismo borde de la tarima. No pudo sostenerse y se precipitó al piso. Dos metros. Cayó de espalda. Golpeó duro. Al parecer se jodió un hueso. (...) La línea de producción seguía soltando botellas y cajas. Los otros no podían detenerse para auxiliar al tipo del piso. Rey por poco se caga en los pantalones. Salió corriendo para una esquina, detrás de unas cajas de cerveza, y cagó. Cagó mucho y bien. Uf. Creyó que había terminado. No. Cagó un poco más. Listo. Ahhh. No tenía con que limpiarse. Con la mano. Se limpió lo mejor posible con los dedos y, a su vez, limpió los dedos en el piso.<sup>355</sup>

Para Rey, nada es tan imperioso como satisfacer una obligación física. La demanda biológica nubla su mente y, por ello, adopta una vía que solemos relacionar

---

<sup>355</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, pp.129-130.

con los instintos: la violencia. Pero este gesto no aparece sin más, pues representa un mecanismo defensivo ante otra coacción brutal. Esta última viene dada por la organización del trabajo en una fábrica, realidad supuestamente racional.

El sistema productivo de la industria embotelladora genera conductas ignominiosas. Vemos que un obrero trata de hacer cumplir sus normas empleando la *fuerza bruta*. Además, cuando este individuo sufre un accidente horrible nadie puede socorrerlo, ya que “la línea de producción” sigue “soltando botellas y cajas”. Al mostrar estos hechos, Gutiérrez suscribe una de las ideas fundamentales que defiende el grotesco: con frecuencia, el acatamiento de las reglas sociales vuelve ruines y *bárbaros* a los humanos.

El narrador cubano aprovecha otra fórmula grotesca esencial, pues mezcla nociones que suelen tacharse de incompatibles: virtud y sordidez, cultura e instintos, eternidad y contingencia. Por tanto, busca que lo elevado y prestigioso fraternice con entidades bajas o innobles. De este modo, pretende subrayar los matices plurales y contradictorios que alberga la realidad. Ilustraremos estas afirmaciones revisando un texto de *Trilogía...* que llevo por título “¡Ohh, el arte!”. Principalmente, nos interesa el arranque de este cuento:

Puse la cafetera en la hornilla. Amanecía y me asomé a la ventana. Desde aquí arriba es lindo mirar cómo sale el sol sobre la mar. Mirar la eternidad es un buen método para no olfatear demasiado la cabrona sordidez. Aunque estoy casi habituado a la cabrona sordidez. Junto con el mar, las nubes y todo este infinito, también se ven las azoteas de los otros edificios. Yo estoy en el punto más alto del barrio. Casi no podía creerlo, pero allí estaban, a ochenta metros de mí, en otra azotea: dos muchachas singándose a un tipo sentado en una caja de cerveza. Eran loquísimas. ¡Cómo se meneaban! Una, sentada sobre el tipo, (...) se movía sabroso y gozaba. La otra (...) hacía calentamiento colateral con ambos: les mordía las espaldas y el cuello, metía su lengua en el medio de los besos y con la mano hacía algo más entre las nalgas de la otra. (...) Oh. Y yo mirando desde lejos. (...) Ya tenía mi pinga dura como un palo y me la masajeaba.<sup>356</sup>

Pedro Juan contempla dos escenas que poseen rasgos enfrentados. Primero se fija en el amanecer, un acontecimiento bello, puro y suntuoso. Ahora bien, la recreación en un panorama idílico cesa cuando surge otro *espectáculo*: la relación sexual que mantienen un hombre y dos mujeres acapara todo el protagonismo. Esta imagen elimina

---

<sup>356</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “¡Ohh...”, *loc.cit.*, p.116.

cualquier factor de paz o armonía, reflejando el carácter que distingue a los instintos primigenios.

Al unir estas realidades opuestas, Gutiérrez emplea ideas propias del grotesco. Ante todo, subraya cómo en el universo se aúnan los principios más dispares: tranquilidad y desmesura, perfección e impureza. Además, el cubano pone al mismo nivel un hecho sublime y otro de corte abyecto. Con esto, demuestra que ambos fenómenos revelan importantes parecidos: como el amanecer, la sexualidad es un hecho natural e inmutable.

Estas cuestiones nos llevan a pensar que un elemento del relato se vuelve capital: la azotea desde la que Pedro Juan mira su entorno. Este lugar instaaura un observatorio privilegiado que muestra el carácter *bicéfalo* de la existencia. No en vano, el protagonista indica que su *atalaya* lo enfrenta con un binomio crucial: “la eternidad” y “la cabrona sordidez”. Estas dos categorías expresan las inclinaciones antagónicas del cosmos. Por tanto, la azotea funciona como símbolo de una verdadera perspectiva realista.

Para finalizar, nos gustaría incidir en la reacción del protagonista ante lo que contempla. Inicialmente, observa fascinado un hermoso amanecer que le permite evadirse de su realidad cotidiana, soez y mugrienta. Pero el trío sexual también lo atrae poderosamente, ya que genera otra fuente de placer. En consecuencia, el *alter ego* de Gutiérrez hace visibles los principios opuestos que rigen la identidad humana: como artista, goza de una sensibilidad excelsa y, no obstante, propende a lo vulgar y *terrenal*. En tal sentido, adquiere una vivencia muy extrema del conflicto que libran el cuerpo y la mente. Él mismo afirma en otra historia de *Trilogía...*: “Espíritu y materia. Eso es todo. Me tomo un vaso de ron y ya están enfrentados dolorosamente. El espíritu hacia un lado y la materia hacia otro. Y yo en el medio, fragmentado”.<sup>357</sup>

Ahora bien, las contradicciones ontológicas no siempre crean paradojas y disyuntivas hirientes. El grotesco, que reivindica la síntesis de antónimos, permite alcanzar una solución. Pedro Juan opta por valorar igualmente las dos características que lo definen como ser humano. Además, percibe que los *menesteres bajos* pueden contribuir al reparamiento de las obsesiones y carencias espirituales. A este respecto, señala en “¡Ohh, el arte!”: “(...) Estaba repleto de sexo. Descargaba dos o tres veces al día (...). Y eso es muy bueno para el espíritu. Tú descargas el semen según lo fabricas.

---

<sup>357</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Estrellas y...”, *loc.cit.*, p.134.

Mantienes vacíos los almacenes y muchas cosas se ordenan solas y ya no hay que preocuparse por ellas”.<sup>358</sup>

Nos falta examinar otra idea propia del grotesco que asume Gutiérrez: nada es tan imprescindible como garantizar y proteger la existencia orgánica. Este principio resulta básico para todo ser vivo; pero, con frecuencia, la humanidad restringe su alcance mediante los preceptos culturales. Estos argumentan que la supervivencia no justifica el uso de cualquier procedimiento: hay que favorecer los caminos de la moral y el intelecto, nuestras prebendas exclusivas.

La perspectiva grotesca desecha esta concepción aduciendo un razonamiento clave. La inteligencia puede someter al cuerpo si este no peligrá; pero, ante una situación de riesgo para el organismo, la biología impondrá sus mandatos. Este argumento da lugar a una lectura relativista de los paradigmas éticos y sociales. El grotesco niega la autoridad de estos modelos reiterando que las conductas instintivas persiguen un objetivo más crucial. Incluso censura el sistema ideológico establecido, freno que obstaculiza la ejecución de actos primordiales: evacuar desechos, adquirir nutrientes y mantener la especie.

Las nociones expuestas cuadran perfectamente con el gran tema que aborda Gutiérrez en el “Ciclo...”: la vida en Cuba durante los años 90. El autor describe las consecuencias que acarrea una penetrante crisis financiera e institucional. Al respecto, describe las técnicas que adoptan los ciudadanos para combatir una situación extrema de miseria y hambre. Por ello, sus obras muestran el triunfo de la necesidad material sobre los reparos morales. Para ejemplificar estas consideraciones analizaremos un relato de *Trilogía...* titulado “Los caníbales”.

En primer lugar, resumamos el argumento de la historia. Al edificio de Isabel y Pedro Juan llega Baldomero, un campesino que intenta medrar en La Habana. No mucho después, este personaje hace saber al protagonista que controla un *bisnecito* en la *bolsa negra*:

-(...) Estoy haciendo unos pesitos... tengo un negocio que me deja algo.

-Ahh.

-Es con hígado de puerco.

-Ahh.

-Eso no tiene buena salida en el mercado. Yo lo cojo barato y lo vendo por fuera.

-Ahh.

---

<sup>358</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “¡Ohh..., *loc.cit.*”, p.118.

- Ahí tengo, en el frío. Está buenísimo. Si te enteras de alguien que quiera lo mandas a verme.
- El hígado de puerco es bueno.
- ¡Y cómo alimenta! Te voy a regalar un pedazo. Tú me caes bien.<sup>359</sup>

El obsequio de Baldomero resulta muy productivo: “Isabel lo preparó a la italiana, con mucho ají. Y le quedó rico. Era un buen pedazo y nos alcanzó para comer dos veces. Después le compré en dos ocasiones. No lo vendía caro”.<sup>360</sup> Durante un tiempo, el narrador ve cómo la *empresa* de su amigo crece: “En un par de meses Baldomero levantó presión. Se compró ropa (...). Cada día traía más hígado. Tenía clientes fijos y –para hacerse el simpático– con frecuencia le regalaba un trozo a este o aquel vecino”.<sup>361</sup> Sin embargo, tiene lugar un giro repentino de los acontecimientos:

- Tocaron fuerte.
- Abran la puerta. Policía.
- (...)
- Isabel empezó a temblar. Pero abrió. Se asomó un policía.
- ¿Ustedes tienen nevera?
- No. ¿Por qué?
- Tenían a Baldomero esposado y cargando un saco plástico.
- ¿Este ciudadano les ha vendido hígado?
- ¿A nosotros? No.
- ¿Seguro?
- Seguro.
- ¿Han comido hígado procedente de este ciudadano?
- No.
- Mejor para ustedes.
- (...) Los policías siguieron preguntando de cuarto en cuarto. Todos negaron. (...) Los dos policías decidieron cambiar de táctica. Se pararon en medio de la azotea, con Baldomero esposado y el saco plástico. Todos los vecinos veíamos la operación desde nuestras puertas (...). El mismo policía habló. (...)
- Compañeros atiendan acá. Este ciudadano fue sorprendido por una patrulla esta tarde en el momento en que salía de la morgue con este saco de hígados humanos...
- El murmullo de los vecinos interrumpió al policía.
- Déjenme terminar. Este ciudadano es trabajador de la morgue desde hace dos meses y sospechamos que ha sustraído hígados de los cadáveres en otras ocasiones para venderlos en bolsa negra, como si fueran hígados de puercos. Necesitamos testigos...
- Otra vez el murmullo de la gente. Una vieja fue la primera en saltar:

---

<sup>359</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Los caníbales”. En *Trilogía sucia...*, op.cit., p.329.

<sup>360</sup> *Ibíd.*

<sup>361</sup> *Ibíd.*

-¡Ay, hijo de puta! ¡Me has desgraciado! ¡Es verdad, policía, es verdad que nos vendía hígado! ¡Ese hijo de puta no tiene madre!  
Isabel y yo nos miramos. Me eché a reír a carcajadas. Isabel hacía muecas de asco.  
-Oye, Isabel, ya está comido y cagado. Olvídate de eso. Además, te quedaba rico. Tenía buen sabor.  
-¡No seas animal, Pedro Juan!  
-Allá las viejas con Baldomero. No voy a acusar a nadie.<sup>362</sup>

Gutiérrez aborda un fenómeno de canibalismo, tabú rotundo para nuestra especie. En general, creemos que comer a otra persona implica un desafuero intolerable: si vale como alimento el individuo no es más que carne, una entidad prescindible. Se anulan, entonces, los rasgos metafísicos que nos atribuyen un linaje superior, de inscripción espiritual. Debido a estas ideas, las *víctimas* de Baldomero se horrorizan ante lo que han hecho. El canibalismo les provoca una sensación de pánico porque se constituye en un indicio de su fragilidad. Al ejercerlo, ven cómo participan de un reglamento natural que prioriza el afán de subsistencia. Este descubrimiento arroja una conclusión escalofriante: la mera necesidad biológica puede motivar que los humanos devoren a sus congéneres.

Frente a esto, la reacción que muestra Pedro Juan supone un contraste notable. Asumiendo una perspectiva grotesca, el narrador señala los beneficios prácticos del acto caníbal, que ha permitido ejecutar acciones fisiológicas indispensables; de ahí su frase “ya está comido y cagado”. Ante la inanición que padecen los cubanos, esta consecuencia deviene, sin duda, muy provechosa.

Además, en su visión de lo acontecido Pedro Juan inserta un elemento clave, la risa. Bajtin, estudioso capital del grotesco, ya resaltó el valor inherente a esta pulsión atávica: “(...) La risa (...) es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (...), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último (...) es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”.<sup>363</sup>

La risa posee un efecto liberador y catártico pues, tal como arguye Bajtin, realiza una acción típica del grotesco, trastocando los parámetros con que ponderamos la realidad. Así, engendra interpretaciones positivas de lo censurable o nefasto, mientras escarnea las creencias *respetables*. Comprendemos, entonces, que gracias a este

---

<sup>362</sup> *Ibíd.*, pp.330-331.

<sup>363</sup> Bajtin, Mijail, *La cultura popular...*, *op.cit.*, p.17. Las cursivas son del texto.

recurso, Pedro Juan logre aceptar el canibalismo sin horror ni culpabilidad: el personaje descarta cualquier angustia moral porque sigue vivo, razón suficiente para congratularse.

En fin, el cuento analizado reivindica los mecanismos instintivos de conservación. De hecho plantea que, a menudo, la respuesta primitiva o animal origina soluciones valiosas para el individuo. Gutiérrez subraya estas nociones presentando un ejemplo radical, sin duda hiperbólico. En tal sentido, aplica otra medida propia del grotesco, ya que expone un *caso límite*. Ena Lucía Portela describe con exactitud lo que implica esta operación:

(...) Existen, aunque no nos guste, situaciones límite donde ni la religión, ni la filosofía, ni toda la experiencia vital acumulada valen un rábano, situaciones que te devuelven a la caverna, o incluso a una época anterior a la caverna; una de ellas es el hambre extrema, el hambre de muchos días, o meses, hasta años, aquella cuyo alivio no se vislumbra por ninguna parte, y no estás en el desierto calcinante ni en la tundra helada, sino en medio de una ciudad con más de dos millones de habitantes donde a nadie le importa tu destino (no es que sean dos millones de hijoeputas, sólo que también ellos, una cuantiosa mayoría, están en las mismas); al principio no sabes qué hacer, te sientes abrumado, acorralado, lleno de pánico; el mero hecho de saber que de hambre puedes morirte basta para hacer de ti, ilustre *Homo sapiens*, una fiera rabiosa y enloquecida; entonces descubres que con tal de comer harías cualquier cosa (éste es el Gran Descubrimiento), sales a la calle a buscar comida, sales de cacería, usas la inteligencia o la fuerza, lo que tengas a tu alcance, lo que más te cuadre, da igual, en la lucha por la vida vale todo. Y cuando digo “todo” quiero decir exactamente eso: todo.<sup>364</sup>

La escritora cubana define magistralmente cómo actúa su paisano. Gutiérrez nos enfrenta directamente con escenas que poseen un grado máximo de brutalidad y abyección. Estas imágenes crudas o deleznales provocan temor y rechazo; pero, al tiempo, resultan lógicas en determinadas circunstancias. Esta última dinámica mueve a cuestionar la percepción habitual de ciertos impulsos *bajos*.

El uso de la técnica expuesta se hace muy obvio en “Los caníbales”. Pero hay otra expresión fundamental de su manejo en *El Rey...* Aquí, Gutiérrez se centra en una de las conductas más escabrosas que pueden activar los instintos: la necrofilia. Hacia el final de la obra, se produce un altercado trágico entre Magda y Reinaldo. El muchacho

---

<sup>364</sup> Portela, Ena Lucía, “Con hambre y sin dinero. Ensayo sobre Pedro Juan Gutiérrez”. En *Todo sobre Pedro Juan...*, loc.cit: [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Ena-Portela.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Ena-Portela.htm) (21/02/2014).

reprende cruelmente a su novia porque ha desaparecido tres días. Ella responde con igual violencia, declarando: “¡Estuve con el padre de mi hijo! Ése sí es un hombre. Que me atiende, me da ropa, comida, dinero, me saca a pasear. ¡Ese negrón sí es un hombre!”<sup>365</sup> Esta confesión desencadena sucesos terribles:

(...) Rey enloqueció totalmente. Agarró el cuchillito y de un solo tajo le rajó la mejilla izquierda, desde la oreja hasta la barbilla. Una herida tan profunda que se le veían los huesos, los tendones, los dientes. Le gustó verla así, con el rostro rajado y la sangre corriendo por el cuello abajo.

-¿Viste, singá, que yo sí soy un hombre? ¿Lo viste?

Ella, aterrorizada, se llevó las manos a la herida y siguió gritándole:

-¡Maricón, hijodeputa! ¡Ese negro te va a matar! ¡Te lo voy a echar atrás pa' que te mate!

Rey, ya sin control, le asestó otro tajazo por el cuello. Le cortó la carótida. De un solo golpe. Un chorro de sangre saltó y empapó a ambos. Magda abrió los ojos desmesuradamente. Otro chorro de sangre a presión. Los bombazos del corazón. Otro, mucho más débil. Magda se desvaneció. Cayó al piso. Manó mucha sangre. Y murió en unos segundos.<sup>366</sup>

El protagonista contempla el acabamiento de la vida humana. Dado que fragua una concreción emblemática de nuestra precariedad, este proceso suele ostentar un carácter abyecto. La muerte *borra* cuanto define al individuo y, por ello, crea un escenario pavoroso en el que se anula toda certeza moral e ideológica. En la historia que narra Gutiérrez, un motivo acentúa este clima de pánico y aprensión. El fallecimiento de Magda lo causa Rey, quien sucumbe a dos emociones oprobiosas: la rabia y los celos. Esto multiplica el halo de corrupción e ignominia que asumen las circunstancias presentadas. El homicidio alcanza niveles máximos de barbarie y atrocidad pues, tanto biológica como intelectualmente hablando, matar por despecho a un igual es abominable.

Rey precisa gestionar el trauma que suscitan los acontecimientos explicados. Y lo hará del siguiente modo:

Le quitó la ropa a Magda. Se desnudó. Ambos cuerpos cubiertos de sangre pegajosa. Coagulaba rápidamente. La tierra la absorbía. Estaba caliente aún. Y Rey tuvo una erección. Le abrió las piernas. Se la introdujo. Ella no se movía:

-¡Muévete, cabrona, muévete y sácame la leche, cacho de puta! ¡Dime algo, anda, dime algo!

---

<sup>365</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.212.

<sup>366</sup> *Ibid.*, pp.212-213.



En pocos segundos, Rey soltó su semen. Sacó su pinga aún erecta, chorreando leche y se sentó sobre el abdomen de Magda. Oscurecía. Y allí se quedó. Sentado sobre el cadáver en medio del charco de sangre. En la oscuridad, sin saber qué hacer. Al rato se levantó. Tenía la mente en blanco. No se oía nada. Sólo la fetidez repelente del basurero le recordaba que no estaba solo en el mundo. Volvió a entrar. Buscó un cabo de vela, lo encendió para mirar bien a Magda. Acercó la luz a su rostro. Tenía una expresión insoportable de horror. Y los ojos abiertos. El tajazo en la mejilla izquierda la hacía más repelente aún. Fue llevando la luz detenidamente por todo el cuerpo cubierto con costras de sangre. Sus teticas mínimas, su ombligo, los pendejos de la pelvis. Uhhh, tuvo otra erección. Colocó la vela en la tierra. Se masturbó. Con la vista fija en el bollo de Magda. Se lo abrió con los dedos y puso la vela bien cerca, para verla mejor.

-No te voy a echar la leche fuera. Ni te lo imagines.

La penetró. Nunca había sentido algo tan frío en su pinga. Y se vino enseguida. Sin tocarla hacia arriba. No quería mirar. Estaba hipnotizado por el bollo de Magda. El resto de su cuerpo era una cochambre de sangre coagulada. Cuando soltó toda su leche, la extrajo.<sup>367</sup>

El comportamiento del muchacho admite una lectura simplificadora. Se podría entender que, como antisocial y marginado, ignora los parámetros de la civilización. Conforme a esta visión, Rey parece inhumano: es un tipo raro y salvaje con quien no cabe identificarse. Sin embargo, Gutiérrez no pretende que alcancemos esta conclusión, pues describe claramente los hechos que dan lugar a las conductas *bárbaras* del joven. Así, muestra cómo el hambre y la miseria lo van transformando en una criatura primitiva e irracional. Observamos, pues, un planteamiento narrativo centrado en justificar los actos del chico, que deben provocar más conmiseración que animosidad: el juicio negativo le corresponde a un orden social fracasado e inicuo.

Hay otro detalle al que conviene prestar atención. Rey posee inclinaciones animalescas, pero estas no generan su mayor atrocidad, el apuñalamiento de Magda; bien al contrario, este crimen lo provocan sentimientos claramente humanos. Frente a ello, las reacciones primarias encauzan un afán por menguar los daños que concita el asesinato. A continuación, intentaremos refrendar este postulado.

Matando a su novia, Rey se autodestruye por una razón que aclara el mismo texto:

Soñaba con preñar a Magda. Una, dos, tres veces. Tener tres o cuatro muchachos. (...) La adoraba. La quería para él solo. Lo único jodío es que ella se perdía demasiado tiempo y él nunca sabía con quién estaba, qué hacía, dónde se metía. Pensó que debía buscar unas tablas y unos

---

<sup>367</sup> *Ibíd.*, pp.213-214.

pedazos de polietileno para armar una casita. Allí mismo. Lejos de la gente. Tal vez él podría vender maní también. O buscarse otro trabajo. Y controlar a Magda. Hacerla que respetara y se dejara de puterías. “Es una guaricandilla de mierda, pero cómo me gusta. Cómo me gusta esa guaricandilla”, pensaba.<sup>368</sup>

El joven acaricia la esperanza de vivir con amor y una cierta normalidad. Esta ilusión, de naturaleza constructiva, podría engendrar el ímpetu necesario para sobreponerse a un destino infortunado. Así pues, con Magda, parece algo tremendamente valioso para Rey; quizá, su gran ocasión de triunfar sobre la miseria y el abandono. El chico, entonces, pierde cuanto le permitía ser menos infame o deleznable, viendo aniquilada su humanidad. Esto hará que la necrofilia se convierta en un mecanismo de supervivencia.

A este respecto, descubrimos una pista significativa. El narrador indica que “la tierra absorbe la sangre coagulada” de Magda. Aquí, el nombre *tierra* se refiere a nuestro planeta, que conjura la extinción siguiendo un ciclo perpetuo: nacimiento, muerte y regeneración. El plano material nunca desecha los entes orgánicos; al contrario, va reciclándolos para que guarden su energía vital. El hecho que menciona Gutiérrez obedecería a esta lógica: al endurecerse, la sangre no puede cumplir su tarea intrínseca, pero se transforma en un alimento que creará nuevas existencias.

Rey trata de copiar esta fórmula plantando una semilla fertilizadora en su novia difunta, propósito que se adivina en la frase “No te voy a echar la leche fuera”. Busca, entonces, que la muerta conciba un hijo suyo. Aunque parezca demencial, este objetivo responde a ideas justificables. En primer lugar, Magda venera y prefiere al hombre con quien tuvo un hijo. Rey anhela conquistar estos mismos privilegios, así que le muestra su poder genitor. Un segundo factor explica la conducta del chico. Pobre y desclasado, este sólo ha conocido experiencias de brutalidad y rechazo. Por ello, asume que la procreación le permitirá cambiar su destino trágico. Un descendiente probará que hizo algo fructífero; y, de cualquier manera, certificará que ha existido.

Las motivaciones analizadas comparten un rasgo esencial: dan expresión a sentimientos respetables, nada indignos. Por tanto, aminoran el carácter execrable de la estrategia que utiliza Rey. Con su acto depravado, el muchacho intenta mejorar una situación penosa y, por este motivo, la vagina de Magda lo “hipnotiza”. La mujer no es

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, pp.209-210.

más que una “cochambre de sangre coagulada”; pero su órgano sexual, como fuente de vida, mantiene un atractivo irresistible.

La interpretación que acabamos de proponer exige olvidar el rechazo que suelen causar los fenómenos aberrantes. En consecuencia, distinguir el potencial literario y filosófico de la historia que narra Gutiérrez supone aceptar un gran reto. Necesitamos entender la increíble salida que toma Rey, extrayendo un mensaje positivo de su acción. Tal como indica López Sacha:

El final de esta novela es espeluznante y al mismo tiempo muy coherente. Es uno de los grandes finales de la literatura cubana contemporánea. Es un momento de gran catarsis, cuando estos personajes se entregan a su desdicha y encuentran una satisfacción morbosa, incluso en la muerte [...]. *El Rey de La Habana* se eleva, abandona los sucios traspatios de la marginalidad para descubrir una violencia amorosa irresistible con aquellos sentimientos de terror que pedía Aristóteles y que debían conducir a la liberación de los miedos y a la comprensión y a la piedad.<sup>369</sup>

El proceso de catarsis mencionado aquí se basa en principios inherentes al grotesco. De hecho, supone alterar una herramienta con la que organizamos el plano real: la dicotomía *eros-tánatos*. Esta dualidad opone los impulsos creativos y las tendencias exterminadoras que se conjugan en el universo. Frente a ello, la situación planteada en *El Rey...* demuestra que estos valores pueden hibridarse. Además, Gutiérrez presenta las inclinaciones abyectas como un recurso capaz de generar actos bienintencionados.

El cubano también emplea otra fórmula necesaria para crear una mirada grotesca, ya que critica los dogmas culturales y políticos. En su caso, y por un motivo evidente, esta operación se dirige contra los preceptos marxistas. Ante todo, Gutiérrez esgrime una premisa central: el socialismo incurre en los errores típicos de las ideologías cerradas y autosuficientes. Este ideario enarbola una cosmovisión afincada en supuestos rígidos que criminaliza numerosas formas de vivir o pensar. Asimismo, reprueba muchos de los apetitos físicos que nos caracterizan. En particular, sostiene que los *caprichos materiales* corrompen al individuo y no le permiten cumplir su verdadera misión: llevar a la práctica unos ideales que *arreglarán* el mundo.

---

<sup>369</sup> López Sacha, Francisco, “Una aproximación...”, *loc.cit.*, p.148.

Estos hechos dan lugar a una paradoja evidente. El marxismo se atribuye funciones utópicas de validez incuestionable, pues afirma constituir un modelo centrado en actos que liberan o redimen al sujeto. Pero su ofuscación en las creencias teóricas que maneja le impide aceptar realidades fehacientes y valiosas para nuestro ser. Un relato de *Trilogía...* que lleva por título “El bobo de la fábrica” corrobora estas observaciones. Vamos a examinar sus partes más reveladoras.

Pedro Juan comienza diciendo que Luisa y él recibieron a “unos trotskistas” en su apartamento. A continuación, señala:

Una tarde templamos muchas horas. (...) Luisa regresó de la fábrica al mediodía y nos invadió una alegría plácida y efervescente y ya no paramos. Fueron muchas horas de templeta en todas las posiciones, por todos los huecos, en la cama, en la silla, con la lengua, los dedos, con todo. Amenizamos con media botella de ron barato. [...] Bueno, en un receso bebemos unos tragos de ron. Luisa se queda un rato pensando, así como medio fuera del mundo. Al lado de la cama estaban amontonados los folletos de propaganda que dejaron los trotskistas. Los mira en silencio, pensativa, y me pregunta:

-¿Los trotskistas templarán como nosotros?

-No sé. Bueno..., sí ¿Por qué no?

-Como ellos son tan revolucionarios.

-Eso no tiene que ver.

-No es lo mismo, Pedro Juan. Ellos no le dedican mucho tiempo a esto. Tal vez los domingos por la tarde o algo así. Pero no como nosotros.<sup>370</sup>

Bajo el comentario de la protagonista, subyace un razonamiento crucial. Luisa constituiría una receptora idónea de las proclamas que divulga el trotskismo, pues trabaja en una fábrica. No obstante, contrarresta el rigor de su oficio entregándose a los instintos libidinales, acción que, según ella misma dice, la convierte en una figura poco *revolucionaria*. Sin duda, cuando utiliza este adjetivo piensa en las convicciones fijas que mantienen los grupos izquierdistas.

Para estos, hay dos únicos medios que producen cambios en la realidad social: pugna contra el orden clasista y reparto igualitario de los bienes productivos. Estas actividades precisan de una entrega insobornable, lo que comporta severas exigencias morales. De este modo, el militante comunista opina que las alegrías voluptuosas neutralizan dos cualidades básicas para un revolucionario: control mental y espíritu de sacrificio.

---

<sup>370</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “El bobo...”, *loc.cit.*, pp.198-199.

Gutiérrez parodia estas normas, cuestionando su pertinencia real. Piensa que la deontología socialista, estrecha y ascética, obvia inquietudes humanas elementales, generando situaciones alienantes. Esta idea cobra mucho peso en los fragmentos que siguen al citado arriba:

La trotskista mujer (...) le dejó a Luisa un folleto en español titulado: “¡Liberación de la mujer mediante Revolución socialista!” El título con letras robustas sobre una mujer soviética, joven, vestida de negro con abrigo, guantes y bufanda, seria, con los ojos más hermosos y tristes del mundo, y un fusil AK cruzado sobre el pecho. Había una suave dulzura en aquella rusa triste, seria, vestida de negro. Nada feroz. Seguramente era una cálida y dulce rusa. (...) Luisa intentó leer el folleto, pero no entendió nada y poco a poco lo gastamos para ir al inodoro.<sup>371</sup>

Este pasaje contiene varios elementos interesantes. En primer lugar, el narrador describe un pasquín trotskista que adquiere mucha fuerza simbólica, pues representa los contrasentidos inherentes al marxismo. Su título anuncia un progreso redentor, capaz de generar felicidad y optimismo. Sin embargo, la mujer que aparece en este folleto posee rasgos téricos: seriedad, tristeza, vestimenta negra y exhibición de un arma.

Aquí se manifiesta una contradicción habitual en la ideología socialista. Esta promete garantizar nuestro bienestar, eliminando cualquier motivo de angustia y pesadumbre. Ahora bien, suele utilizar proclamas e iconografías taciturnas, ya que ve los reflejos del placer como una frivolidad. Entiende, pues, que los tonos fríos y agresivos le confieren un rango más digno. Esta creencia, sin embargo, lleva implícito un descuido grave: el marxismo olvida que, por naturaleza, los humanos reconocen mejor las expresiones claras y sencillas del goce.

Pedro Juan quiere destacar este fallo; de ahí que concentre su atención en la joven rusa cuya imagen adorna el panfleto. Esta mujer no parece dichosa por haber conquistado la independencia; más bien, compone una estampa melancólica y deprimente. No obstante, su apariencia encarna un disfraz que le ha sido impuesto por las exigencias del comunismo. El protagonista supera este artificio asumiendo una mirada que ignora lo tendencioso de la fotografía. Con ello, percibe los atributos eróticos de la muchacha, quien posee una hermosura “dulce” y “cálida”. Esta visión heterodoxa de la propaganda resulta claramente grotesca. Así, Pedro Juan resta vigencia

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p.199.

y mérito a un postulado intelectual; y, al tiempo, ensalza referencias vinculadas con el instinto.

Para terminar, en el fragmento que analizamos se resalta una cuestión ya mencionada: Luisa no siente identificación alguna con el discurso revolucionario. Siendo mujer y obrera, la joven no entiende los argumentos del pasquín trotskista. Esta situación refleja una incoherencia en la que, tradicionalmente, ha caído el marxismo. Este movimiento recurre a un lenguaje demasiado técnico y abstracto, con frecuencia ininteligible para el pueblo llano, su destinatario esencial.

Concluimos, pues, que la octavilla trotskista no logra cumplir su propósito: ofrecer una herramienta instructiva que active la voluntad emancipatoria del proletariado. Sin embargo, Luisa y Pedro Juan le procuran un cometido, ya que servirá de papel higiénico, utensilio muy necesario en Cuba durante los años 90. En la solución de los protagonistas se materializa una estrategia grotesca que Bajtin resumió así: “La transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal o abstracto”.<sup>372</sup> Este procedimiento implica una degradación que manifiesta objetivos críticos. Los personajes rebajan el ideario marxista encomendándole una tarea ignominiosa, como es la de limpiar desechos fisiológicos. Con este ultraje, lo *castigan* por la incapacidad que muestra a la hora de generar cambios sociales productivos.

Ahora bien, la técnica que consideramos puede originar un segundo efecto. A este respecto, dice Bajtin:

Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da luz a algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De ahí que no tenga exclusivamente un valor negativo, sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación. (...) Lo inferior es siempre un comienzo.<sup>373</sup>

Sin duda, Gutiérrez aprovecha estos principios. Luisa y Pedro Juan *redimen* el folleto cuando le confieren una misión verdaderamente útil. De este modo la

---

<sup>372</sup> Bajtin, Mijail, *La cultura popular...*, op.cit., p.24.

<sup>373</sup> *Ibid.*, pp.25-26. Las cursivas son del texto.

propaganda trotskista consigue, al fin, realizar su tarea intrínseca: socorrer a los miserables.

Hemos visto que, para Gutiérrez, la ideología socialista comete un error clave. Este código se jacta de alumbrar utopías humanistas; pero, al tiempo, criminaliza facetas básicas de nuestra identidad. Así, censura los resortes congénitos que nos mueven a buscar experiencias inmediatas de placer y satisfacción. Debido a esto, impulsa teorías y prácticas que, con frecuencia, se vuelven absurdas o represoras. El autor utiliza estas nociones para describir y evaluar un problema central que sufre Cuba: la imposición de un régimen severo y autoritario.

En lo relativo a este punto, desenmascara una incongruencia propia de la organización castrista. Esta se autodefine como la vía socioeconómica que ha regenerado el país. En este sentido, alega que sus actos y decisiones pretenden fomentar las virtudes más nobles o *altas* del carácter nacional. Sin embargo, aplica una concepción muy estrecha de lo que honra y favorece al individuo, mostrándose inflexible con actitudes rotundamente humanas.

Un ejemplo atestigua esta cerrazón de manera obvia. Para el castrismo, hay muchas formas de vivir la sexualidad que constituyen aberraciones burguesas. Bajo esta creencia, subyacen fobias que lo distinguen como partidario de un pensamiento excesivamente rígido, incluso puritano. Por este motivo, crea leyes que sancionan y proscriben las conductas eróticas diferentes o muy explícitas. Cabe afirmar, pues, que la doctrina comunista supervisa los cuerpos. Estos deben plegarse a una idea politizada sobre lo decente y convencional, encubriendo sus tendencias intrínsecas. Tal hecho desmiente la condición liberadora y progresista que se arroga el modelo revolucionario.

Gutiérrez pone de manifiesto que todas las dinámicas expuestas generan consecuencias negativas. Un texto incluido en *Trilogía...*, “El recuerdo de la ternura”, nos permite observar este fenómeno. Aquí, Pedro Juan explica los infortunios de un viejo amigo suyo, Rene:

René (yo le digo Rene por confianza) es un buen fotógrafo de prensa. Trabajamos mucho juntos. Hacía años. Pero una vez lo agarraron haciendo fotos de desnudos. Unas simples fotos de muchachas muy lindas en cueros. Nada de templetas, ni mamando pingas de negros, nada de eso. Sólo desnudos de unas chicas lindas. Bueno, pues aquello fue un escándalo. Lo botaron del partido, lo sacaron de la prensa y lo expulsaron del Colegio de Periodistas. El colmo fue que hasta su mujer lo botó de la casa y le dijo que se había “desencantado” de él. Bueno, era así. Cuba en plena construcción del socialismo era de una pureza virginal, de un

delicioso estilo Inquisición. Y el tipo de pronto se vio destruido, viviendo en un cuartucho en Mantilla, con un hijo crápula que vivía allí de la mariguana, pero era más el tiempo que pasaba en la cárcel que en su cuartucho (...). Ahora Rene estaba sólo. Su hijo mariguanero se había ido en balsa para Miami cuando el éxodo de agosto del 94.<sup>374</sup>

Rene quiso crear unas fotografías con valor estético y, por ello, recurrió a un motivo fundamental en la historia del arte: el desnudo femenino. El castrismo, sin embargo, tachó su proyecto de obsceno y malintencionado. En esta operación se materializan los excesos inequívocos de una moralidad recalcitrante. Para destacar esto, Gutiérrez identifica los ejercicios del gobierno revolucionario con el *modus operandi* que adoptó la Inquisición. Esta corporación emblematiza los atropellos que propició el fanatismo de la Iglesia Católica. En tal sentido, la comparación debería ser inapropiada, pues el marxismo suele criticar los preceptos religiosos abusivos.

No obstante, Gutiérrez considera que el socialismo y la Iglesia Católica muestran grandes parecidos. Ambos *credos* buscan instaurar convicciones unilaterales, por lo que emplean tácticas opresoras. A este respecto, mantienen una vigilancia continua sobre los impulsos carnales. Estos les provocan terror porque su coacción imperiosa puede hacernos violar cualquier pauta ideológica. Este miedo irracional determina que la esfera completa de los temas físicos asuma un cariz sospechoso. Así, vemos que se adjudica un carácter nefando a expresiones gratas o ingenuas de la corporalidad.

Debido a esta confusión, surge una terrible paradoja. Hay un poder oficial que ansía reprimir las compulsiones *maliciosas* de los instintos. Pero su obsesión enfermiza con este *problema* da lugar a un hecho nefasto: él mismo inventa contenidos abyectos y oprobiosos. Además, la reprobación taxativa del plano sensual conduce a imponer correctivos ilícitos que humillan al individuo.

El relato que analizamos describe los fenómenos explicados. El marxismo castigó a Rene por su teórica *vileza*, escarmiento innecesario que lo ha degradado:

(...) Siento que Rene se levanta, coge un álbum de fotos de una gaveta y me lo alcanza.

-Mira eso, Pedro Juan.

[...] Abrí el álbum. Era una colección de mujeres en cueros. Había por lo menos trescientas. En todas las posiciones. Negras, mulatas, blancas, morenas, rubias. Alegres, serías. Algunas estaban en parejas, besándose o abrazándose o tocándose las tetas.

---

<sup>374</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, "El recuerdo...", *loc.cit.*, pp.17-18.



-¿Y esto, Rene?

-Jineteras, acere. Un catálogo de jineteras. Hay muchos taxistas que tienen esas fotos para los turistas. Por ahí le dan publicidad al producto, el turista escoge, y ellos lo llevan hasta el sitio exacto.

-Entonces, ¿tú eres el fotógrafo de las estrellas? ¡Rene, el fotógrafo estelar!

-¡Rene, el fotógrafo de las putas! Acabaron conmigo, acere. Estoy hecho una mierda.<sup>375</sup>

Aquí constatamos la degeneración que ha sufrido el protagonista. Ahora sí muestra un comportamiento censurable, pues contribuye al negocio de la prostitución. Rene asume esta conducta ignominiosa porque no ve otra solución: el ostracismo al que lo han condenado las instituciones políticas le impide vivir de forma respetable. Por tanto, se advierte la contradicción que ha generado un orden moral estrecho y suspicaz. Para este, las fotografías que hizo Rene mancillaban el cuerpo femenino; pero, en lo relativo a esta cuestión, sus *trabajos* actuales comportan un agravio más profundo y execrable.

En el texto que acabamos de comentar Gutiérrez aprovecha recursos típicos de la perspectiva grotesca. Esta modalidad examina las facetas negativas que poseen los valores culturales dominantes. El análisis que efectúa a este respecto desemboca en la propuesta de una conclusión rotunda: las disposiciones axiológicas rectoras se declaran justas, pero emplean mecanismos crueles para imponer unos principios cerrados e intransigentes que prohíben o estigmatizan numerosas formas de vivir y actuar.

Aplicando estas ideas, Gutiérrez muestra un problema fundamental que sufre Cuba. El castrismo dice haber puesto fin a las *monstruosidades* que ultrajaban el país: la dictadura y el capitalismo. Sin embargo, este régimen instaura un gobierno autoritario que controla y oprime a los ciudadanos. Además, cuando llega el quiebre financiero, perpetúa sus normas inflexibles en lugar de corregir la situación crítica, lo que origina consecuencias nefastas. Así, los cubanos deben portarse *como animales* para sobrevivir, comprometiendo su dignidad y prescindiendo de las reglas éticas. Un texto incluido en *Trilogía...*, “Salíamos de las jaulas”, refleja esta dinámica:

Hacíamos nuestra entrada en la jungla. (...) Todos salíamos de las jaulas a luchar en la selva. Ese era el asunto. Salíamos atrofiados de las jaulas. Aburridos y temerosos. No teníamos ni idea de cómo era la batalla en la jungla. Pero había que hacerlo. Estuvimos encerrados treinta y cinco años

---

<sup>375</sup> *Ibíd.*, p.19.

en las jaulas del Zoo. Nos daban alguna comidita y alguna medicina, pero ni idea de cómo era todo más allá de los barrotes. Y de pronto hay que saltar a la selva. Con el cerebro adormecido y los músculos flojos y débiles. Solo los mejores podrían competir por la vida en la jungla.<sup>376</sup>

Según hemos visto, Gutiérrez asume varias de las nociones y perspectivas transhistóricas que aporta el grotesco. Este modelo rechaza o desacredita los pensamientos que ofrecen interpretaciones unívocas del bien y la normalidad. Asimismo, valora por igual los principios antitéticos que rigen la existencia humana: el intelecto y los acicates físicos. Con esto, logra reivindicar las cualidades positivas de los instintos, que siempre han generado angustia y temor.

Para concluir este apartado, queremos plantear una última reflexión. El grotesco puede situarse dentro de una corriente amplia y duradera que aglutina en su interior registros literarios diversos. En el capítulo sexto, definimos esta línea recurriendo a una etiqueta concebida por Alfonso Sastre: *realismo de profundidad*. Este rótulo se refiere a distintas opciones artísticas que, por una parte, cuestionan los hechos considerados razonables y, por otra, exploran vertientes ocultas de la realidad. Sin duda, Gutiérrez lleva a cabo estas operaciones transgresoras. Cabe argumentar, entonces, que la *forma* grotesca le sirve para construir un *realismo de profundidad*.

### 7.3.1.3 “Revolcador de mierda”: realismo y abyección en Gutiérrez.<sup>377</sup>

En los epígrafes anteriores, hemos intentado responder a una pregunta esencial: ¿Qué funciones desempeña el realismo en los textos de Gutiérrez? Según hemos probado, el autor ve esta fórmula como un sistema dúctil que aporta mecanismos diversos para describir e interpretar ángulos también heterogéneos de la realidad. No obstante, debemos examinar un asunto más, dirimiendo si utiliza el realismo de alguna forma que lo vincule con tradiciones y propuestas literarias arraigadas en Hispanoamérica. Para abordar esta cuestión, retomaremos varias ideas que se propusieron en el capítulo sexto.

América Latina se ha caracterizado por desafiar las creencias que fundan el concepto occidental de realidad. Allí, numerosas entidades materiales y simbólicas fuerzan a cuestionar los binomios raro-convencional y posible-imaginario, básicos para

---

<sup>376</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Salíamos...”, *loc.cit.*, p.139.

<sup>377</sup> Las palabras entrecomilladas pertenecen al título de un cuento incluido en *Trilogía...*, “Yo, revolcador de mierda” (Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.101).

el pensamiento europeo. Esta circunstancia se acentúa por el mestizaje, pues la hibridación entre fenómenos dispares motiva que resulte difícil asignar un valor claro y rotundo a los principios de naturaleza e identidad. Por estas dos razones, las categorías ontológicas plantean conflictos arduos.

Los medios literarios se han constituido en una herramienta idónea para evaluar o resolver estos problemas, ya que pueden atribuir significados inusuales a las nociones de existencia y factibilidad. Este rasgo confirma su aptitud para expresar verdades anómalas o inéditas, que no se pliegan a los recursos lingüísticos y cognitivos habituales. El interés por hacer uso de esta competencia se agudiza en los géneros prosísticos, que tradicionalmente han mantenido vínculos estrechos con la realidad externa. Esto justifica que, a lo largo de su historia, las narrativas hispanoamericanas hayan otorgado una importancia clave al realismo. Sin embargo, en este campo no conviene circunscribir la técnica realista a movimientos estéticos particulares; más bien, esta debe considerarse una plantilla transhistórica que permite a los escritores apropiarse del mundo circundante.

De acuerdo con esta visión, el autor no percibe los hechos tangibles como elementos ya dados que sólo puede *calcar* en sus obras; para él, representan un bien del que tiene derecho a servirse libremente. En este sentido, la apropiación literaria de sucesos empíricos conlleva dos tareas: una discriminatoria y otra de reinención. En primer lugar, el creador selecciona los eventos reales que convienen a sus designios; después, hace suyos estos materiales ya que, mediante las estrategias artísticas, los adapta y modifica para ofrecer una interpretación singular del mundo. Estas dos maniobras liquidan los principios tradicionales de mimesis y verosimilitud, pues se entiende que la realidad constituye un objeto polémico, cuyos valores demandan categorizaciones fraguadas por el individuo.

Lo expuesto justifica que, como sistema de apropiación, el realismo haya desempeñado un rol clave en las narrativas hispanoamericanas. Numerosas circunstancias características del subcontinente se han considerado problemas que admiten soluciones diversas: el conflicto entre progreso y tradición, la forja de regímenes políticos y modelos identitarios nacionales, los desafíos que plantean unas sociedades multiétnicas... Gracias al realismo, los escritores hacen suyos estas cuestiones, proponiendo análisis y enjuiciamientos de las mismas. Además, este código literario les permite encarar otro desafío primordial en América Latina, donde existen muchas presencias que, por sus cualidades raras o distintas, se han tachado de no

verbalizables. En este caso, la adscripción realista supone buscar medios lingüísticos e intelectuales que den voz a los seres diferentes.

Creemos que Gutiérrez se ajusta con exactitud a los planteamientos señalados. Este autor convierte los hechos que observa en un ingrediente fundamental a la hora de crear sus textos. Sin embargo, mediante las herramientas literarias reelabora estas bases empíricas para, con ello, articular una visión trabada e inconfundible acerca de temas esenciales: la naturaleza humana, el funcionamiento del mundo real y los fenómenos sociopolíticos que se dan en Cuba. También plasma situaciones típicas de la vida cotidiana en su país que, aún resultando fehacientes, se ven acalladas por distintas razones. Así pues, Gutiérrez emplea procedimientos que han sido cruciales para las narrativas hispanoamericanas, en cuya tradición se inscribe plenamente.

Con respecto a esta inserción, hay que mencionar un detalle más. En el capítulo sexto, efectuamos un recorrido histórico destinado a explicar las diversas técnicas utilizadas por los narradores latinoamericanos para *adueñarse* del universo material. Este repaso nos permitió constatar que, en términos generales, sus mecanismos podían circunscribirse a dos líneas. Inicialmente, se impuso un realismo basado en pautas clásicas o tradicionales que alcanzó su mayor apogeo con las grandes novelas del siglo XIX. Estas obras examinan las realidades más significativas del medio político y sociocultural en que vivieron sus autores; de aquí que, sobre todo, se caractericen por manifestar una vocación testimonial y crítica. Los escritores procuraron realizar un análisis fiel de su contexto espacio-temporal, incidiendo en las facetas erróneas o mejorables que presentaba el mismo. Esta fórmula no desaparece en ningún momento, ya que se amolda a distintas épocas y lugares para mantener sus objetivos esenciales. Por ello, y tal como se ha visto, Gutiérrez emplea varios de los métodos que la distinguen. De esta forma, sus textos perpetúan un modelo que ha resultado crucial en el sistema novelesco hispanoamericano.

Pero en América Latina se da otra manera de concebir y aplicar el realismo que ha generado patrones literarios muy productivos. Esta variante se apoya en una premisa central: los criterios racionales con que juzgamos el mundo se revelan insatisfactorios, pues obedecen a dogmas tendenciosos y presupuestos ficticios. Invocando este postulado, los autores se consagran a explorar ángulos de la realidad que subvierten nuestras plantillas morales y epistemológicas. Así buscan poner en duda o, directamente, refutar el significado institucional que asumen los principios de normalidad y congruencia. Gutiérrez también aplica estos recursos en sus obras, donde

con frecuencia quebranta las nociones canónicas de mimesis y verosimilitud al mostrar hechos raros o inconcebibles. Además, utiliza la autoficción para suscitar una mezcla entre lo factual y lo imaginario que nos impide conferir valores opuestos a estas dos categorías.

Hemos constatado que el autor cubano aprovecha dos visiones del realismo presentes en las narrativas hispanoamericanas. No obstante, quisiéramos afinar un poco más, demostrando que su literatura establece vínculos palmarios con las estéticas realistas centradas en los fenómenos abyectos. En el capítulo sexto describimos a fondo estas modalidades, por lo que ahora bastará con resumir algunas cuestiones básicas. Para definir el término *abyección* seguimos a Julia Kristeva, una autoridad fundamental en la materia. Según esta autora, la idea de lo abyecto nace porque el individuo necesita organizar su realidad mediante parámetros fijos y cerrados. Este afán lo conduce a generar antinomias excluyentes donde un elemento ocupa siempre la posición marginal. Estas presencias *condenadas* remiten a cuanto vulnera las aspiraciones de pureza, armonía y equilibrio que manifiesta el ser humano. Por ello, suelen guardar relación con el ámbito de la fisiología.

Este campo y sus manifestaciones exhiben rasgos que se tornan aterradores para el yo racional. Para empezar, nunca obedecen a una regulación basada en criterios lógicos o morales porque expresan instintos primarios, cuyas demandas pueden mostrarse tan aleatorias como ineludibles. En este sentido, los impulsos biológicos evidencian nuestra incapacidad para ejercer un dominio firme sobre la naturaleza que, a menudo, revela comportamientos anárquicos. Además, las necesidades y experiencias del organismo provocan que los humanos recuerden un hecho inquietante: el poder incontrolable de su lado material, que los conducirá inevitablemente a una putrefacción absoluta. Las circunstancias señaladas explican que tanto los fluidos corporales –heces, sangre, semen, orina– como ciertos procesos fisiológicos –morir, defecar, copular, envejecer, menstruar– reciban el calificativo de abyectos.

Las entidades que asumen esta denominación se consideran ajenas al yo. Por tanto, son ubicadas en *el afuera*, un territorio extraño y amenazante donde los individuos no quieren reconocerse. Esta operación materializa una estrategia concebida para alejarse de cuanto nos infunda miedo y rechazo. Sin embargo, a la hora de consumir este distanciamiento aparece un obstáculo insalvable: como las presencias *ignominiosas* provienen del sujeto, este se ve reflejado en ellas. En consecuencia, lo abyecto produce aversión, temor y repugnancia; pero, al tiempo, ejerce una atracción

considerable porque resulta cercano y familiar. Esta ambivalencia no se da únicamente con respecto a lo fisiológico, ya que la psique racional maneja el principio de abyección en otros planos. Así, lo emplea para definir las identidades, culturas y espacios que infringen sus convicciones. Estas realidades también provocan sensaciones contradictorias: aunque le parecen raras e, incluso, monstruosas, el yo dominante vislumbra algo de sí mismo en ellas.

El concepto de abyección ocupa un lugar muy destacado en la psicología humana. Esto justifica que varios modelos artísticos de corte realista –picaresca, grotesco, naturalismo– hayan manifestado un gran interés por sus expresiones. En cuanto a Hispanoamérica, el uso de esta noción como una herramienta clave para describir y examinar la realidad se ha mostrado especialmente productivo. Según hemos apuntado, la categoría de lo abyecto establece una relación directa con tres binomios que perturban al individuo: intelecto-naturaleza, norma-diferencia y civilización-barbarie. En América Latina, estas dicotomías y sus implicaciones conflictivas repercuten sobre la naturaleza de muchos fenómenos culturales, sociológicos e identitarios. Así pues, comprendemos que, allí, la idea de abyección se haya tornado fundamental para escritores realistas pertenecientes a épocas y países diversos.

Considerando lo dicho, cabría postular que hablamos de una plantilla transhistórica. Sin embargo, nos interesa especialmente una versión de este modelo que cobra forma en los años 90. Como vimos en el capítulo sexto, durante esta década surgen varios narradores que manifiestan una clara predisposición a reflejar aspectos de los espacios y las sociedades hispanoamericanas caracterizados por sus rasgos anormales, excéntricos u oprobiosos. Estos creadores no forman un grupo en el sentido estricto del término, pues todos ellos siguen patrones literarios distintivos y muestran personalidades inconfundibles. No obstante, los vincula una proclividad a fundamentar sus temas y estilos en la abyección, concepto básico que les permite apropiarse del mundo real. Vistas así las cosas, puede argumentarse que conforman una galaxia cuyo eje cohesionador vendría dado por el manejo de estéticas realistas centradas en los fenómenos abyectos.

Además, esta constelación de autores responde a otro ingrediente unificador. Sus miembros prolongan y reelaboran tanto ideas como estrategias literarias que han desempeñado un papel importante en la historia de los códigos narrativos latinoamericanos. Ante todo, aprovechan la herencia legada por escritores modernos que contribuyeron a renovar los géneros prosísticos, fraguando universos literarios donde el

principio de abyección ostentaba un peso crucial. Por lo que se refiere a este hecho, consideramos las aportaciones de Roberto Arlt y Pablo Palacio. Estos creadores transformaron las pautas artísticas e intelectuales que se venían utilizando en el subcontinente para construir narrativas de inscripción realista. Ambos eligieron abordar realidades humanas y socioculturales que, por su carácter anómalo, irracional o transgresor, eran objeto de un análisis prejuicioso e insuficiente, cuando no se veían silenciadas en las obras literarias. Movidos por esta opción, desarrollaron ejercicios que reaparecerán con fuerza en los años 90. Para empezar, cuestionaron la idoneidad de los pilares ideológicos que sustentaban el orden político y social instaurado en sus respectivos países. También propusieron teorías revolucionarias sobre la marginalidad, descrita en sus literaturas como una forma de vida y pensamiento que sometía los valores instituidos a críticas muy oportunas.

Pero, sobre todo, la fórmula que estudiamos halla sus referencias más inmediatas en tres corrientes surgidas a finales de los años 60: la novela de la violencia, la literatura de testimonio y la novela de juventud. Estos modelos, analizados en el capítulo sexto, muestran realidades que son calificadas de abyectas por su naturaleza distinta, inquietante o amedrentadora. El primero examina los rasgos y efectos de la violencia, presentando esta noción como una fuerza destructiva e ignominiosa que posee dos vertientes ligadas: una de carácter universal, pues materializa instintos bárbaros presentes en todo ser humano, y otra relacionada con avatares históricos determinados. La literatura de testimonio crea espacios donde los individuos subalternos, que pertenecen a etnias, culturas o grupos sociales diferentes, hacen oír su voz, acallada por el sistema establecido.

Para terminar, la novela de juventud se centra en el adolescente, tipo humano al que el orden sociopolítico reinante, creado por los adultos, suele atribuir una condición abyecta. El joven ostenta una identidad *extraña* porque se ubica a medio camino entre la infancia y la madurez. Esto lo transforma en una figura escabrosa y molesta, razón por la que, con frecuencia, debe someterse a dictados represores o arbitrarios. También se ve ignorado, ya que no le proporcionan ámbitos donde la manifestación de sus creencias e inquietudes resulte visible y fructífera. Estas situaciones provocan que desarrolle una personalidad rebelde, optando por negar e incumplir continuamente las normas instauradas.

Por su modo de abordar los temas indicados, estas formas literarias emprenden cambios que se tornarán cruciales para las narrativas hispanoamericanas. De hecho,

cuestionan las pautas dominantes que forjan los autores vinculados al *boom*, pues sus tácticas llevan implícita una renuncia a generar visiones míticas o totalizadoras de América Latina. A este respecto, adoptan cuatro medidas innovadoras que conviene señalar.

Para empezar, se concentran en tiempos y espacios precisos, asumiendo el valor testimonial de la novela realista *canónica*. Además, confieren un protagonismo inmenso a los sujetos relegados y antiheroicos, instalando sus *pequeñas historias* en el centro de las obras literarias. En línea con esta operación, elaboran un retrato crudo y gráfico de la marginalidad, sin emplear filtros idealizadores. Por último, reflejan un fenómeno al que los escritores del subcontinente irán prestando cada vez más atención: la crisis que sufren los paradigmas identitarios y el concepto de nación. Así, ponen de manifiesto cómo en Hispanoamérica se dan numerosos hechos y problemas reales que sobrepasan o desmienten las ficciones ideológicas. Con esto, demuestran que los *grandes relatos* fracasan en unos medios culturales y sociopolíticos heterogéneos, marcados por las nociones de caos, violencia e inestabilidad.

Según vimos en el capítulo sexto, durante los años 90 narradores como Gonzalo Celorio, Roberto Bolaño, Óscar Malca y Fernando Vallejo perfeccionan las estrategias mencionadas para trasladar aspectos capitales de su realidad al texto literario. De esta manera, se consagran a mostrar historias, figuras y espacios que, por su naturaleza excéntrica o transgresora, desarrollan un carácter ignominioso. Ahora, intentaremos probar que Gutiérrez puede unirse a estos creadores que configuran una variante nueva del realismo centrado en la abyección. Para ello, buscaremos en su literatura los temas y recursos que, a nuestro juicio, privilegia esta fórmula estética.

Recordemos que varios escritores de los 90 interesados en plasmar fenómenos *sucios* y oprobiosos confieren una importancia extraordinaria a las ciudades. Estos lugares les atraen porque, en América Latina, revelan características idóneas para dar rienda suelta a los principios de rareza y escabrosidad. Las urbes hispanoamericanas albergan numerosas realidades materiales y simbólicas que provienen de estadios pretéritos hechos trizas o empujados a detentar un rango subalterno. Al verse transformadas en *residuos*, estas presencias materializan las ideas de corrupción e impureza. Por este motivo asumirán una índole abyecta, generando sentimientos encontrados. Pueden suscitar miedo e, incluso, rechazo, ya que obstaculizan las pretensiones de armonía, uniformidad y equilibrio, lógicas en cualquier proyecto humano. Sin embargo, aún evocan formas culturales y sociopolíticas que, en su



momento, contribuyeron a gestar la identidad de los territorios urbanos. Esta última situación provoca que no resulte fácil considerarlas del todo ajenas y prescindibles.

Asimismo, las ciudades hispanoamericanas presentan elementos que remiten a procesos de cambio y modernización; pero, a menudo, no se crean las circunstancias necesarias para el funcionamiento apropiado de estos ingredientes, que también adquirirán una condición abyecta. Como los desechos biológicos, parecerán expresiones inmundas o aberrantes de entidades que se pretenden dignas, pulcras y racionales. Los problemas reseñados ocasionan que las áreas urbanas del subcontinente acumulen facetas perturbadoras y conflictivas. En cuanto a su apariencia externa, manifiestan una serie de rasgos vinculados con la abyección: caos, suciedad y proliferación de ambientes sórdidos. En el plano sociológico, la convivencia inarmónica de realidades muy heterogéneas motiva que numerosos grupos humanos sean discriminados. El medio urbano, incapacitado para abarcar todas las posibilidades que aloja, privará a estos colectivos de territorios legítimos donde expresarse y vivir dignamente.

Finalmente, los asuntos revisados engendran una consecuencia ideológica que Jaime Diane Fudack explica de la siguiente manera: “The meta-narratives of family, religion and nation that previously marked spaces of identity formation no longer function, leaving a sense of purposelessness”.<sup>378</sup> Los principios que debían sustentar el ordenamiento material y simbólico de la urbe no han permanecido firmes ante unas circunstancias reales agresivas e incontrolables. Por ello, se han visto reducidos a versiones abyectas y contrahechas de lo que fueron.

Los narradores que consideramos aquí centran en estos fenómenos su visión de las ciudades hispanoamericanas. Con ello, persiguen demostrar que las estructuras civilizadas, uniformes y armoniosas no parecen tener cabida en dichos lugares. Para cumplir este objetivo, describen ámbitos y figuras que poseen una condición abyecta muy ostensible. Ante todo, convierten en protagonistas de sus obras a individuos que soportan estigmas variados: pobreza económica, pertenencia a un estrato social desfavorecido, rasgos identitarios tachados por la mentalidad rectora de *bárbaros* o anormales... Señalados por marcas ignominiosas, estos personajes merecen la repulsa del sistema establecido, que los desprecia y arrincona. Debido a esta marginación,

---

<sup>378</sup> Fudack, Jamie Diane, *The Decadent City: Urban Space in Latin American Dirty Realist Fiction* (tesis doctoral), Los Ángeles, Universidad de California, 2012, p.III. [Las metanarrativas de la familia, la religión y la nación que previamente delimitaron los espacios de formación de la identidad han dejado de funcionar, denotando una carencia de finalidad]. La traducción es nuestra.

asumirán comportamientos viles y humillantes, hecho que los transforma en *alter egos* perversos del *buen ciudadano*. Asimismo, los autores muestran el hábitat natural de estos *parias*, conformado por espacios sombríos e infames donde se anulan o transgreden las normas éticas y racionales.

Gracias a estas operaciones, las urbes aparecen como una síntesis de los problemas fundamentales que sufre Hispanoamérica. Los narradores plantean que el subcontinente propende a generar entidades abyectas pues, allí, múltiples elementos se alían para favorecer las nociones de sordidez y extrañeza. También subrayan el fracaso de los grandes relatos culturales y políticos que han pretendido solucionar este drama. Así, mantienen que estas utopías se han visto atrapadas en la espiral de lo abyecto, desarrollando características repulsivas y aberrantes.

Gutiérrez crea un retrato de La Habana en el que los temas y principios explicados desempeñan un papel crucial. Sus obras destacan por ofrecer un catálogo amplísimo de las materializaciones que puede adoptar lo repugnante: fluidos corporales –sudor, orina, sangre, excrementos...–, basura, vertederos, fosas sépticas y lugares reducidos a escombros. Utilizando este recurso el autor muestra cómo, por su abundancia y expansión, los desechos se han convertido en un auténtico emblema de la ciudad cubana. Cuando fragua esta imagen, tiene muy presentes los cimientos en que se basa la idea de abyección. Esta supone atribuir un estigma ideológico a fenómenos que producen sentimientos negativos de naturaleza física –asco y reparo– o psicológica –miedo y angustia–. El desecho se ajusta a este mecanismo, pues constituye un residuo calamitoso de algo que fue íntegro. En consecuencia, destruye los valores de sentido y productividad, cardinales para la moral y el pensamiento racionalistas.

Gutiérrez aprovecha estas implicaciones simbólicas que asume lo calificado de abyecto. En sus obras, los elementos materiales podridos funcionan como reflejos de paradigmas culturales y sociopolíticos que también sufren una degradación imparable. Para forjar esta asociación, el narrador proyecta una mirada sobre La Habana que se desplaza entre dos tiempos, presente y pasado. Las reminiscencias precarias de formas compactas que albergan los desechos le permiten abordar una cuestión esencial: cómo han repercutido varias circunstancias históricas sobre el estado actual de La Habana. Para el narrador, estas situaciones han determinado que tanto la ciudad como sus habitantes fueran cayendo en el oprobio. Por consiguiente, genera una identificación entre las personas y el territorio donde estas moran, ejercicio característico del realismo

que plasma hechos abyectos. En su literatura, los ámbitos urbanos mugrosos y plagados de escorias representan a individuos que se sienten como despojos.

A continuación, intentaremos corroborar los postulados expuestos mediante algunos ejemplos. Primero consideraremos una estrategia que Gutiérrez aplica, sobre todo, en *Trilogía...*, donde adjudica un protagonismo notable a individuos de edad avanzada. Tales personajes se revelan idóneos para encarnar lo abyecto por dos motivos. Ante todo, su misma condición resulta clave en este sentido, pues la vejez pone de manifiesto el deterioro inevitable que persigue a los humanos, criaturas frágiles y caducas por naturaleza. Además, la mentalidad rectora opta por ensalzar al sujeto joven, cuyas energías físicas e intelectuales muestran un gran esplendor. Por tanto, como versiones ajadas y maltrechas de este arquetipo ideal, los viejos pueden suscitar miedo y rechazo. Asimismo, varios de los ancianos presentes en *Trilogía...* ostentan un rasgo añadido que fortalece sus nexos con la abyección. Se aferran con testarudez a La Habana prerrevolucionaria, imagen que no sólo evoca un tiempo ya extinto; también remite a lugares y normas sociopolíticas que, como ellos, agonizan.

Para ilustrar estas ideas, analizaremos un cuento de *Trilogía...* narrado en tercera persona que lleva por título “Visión sobre los escombros”. La protagonista, Berta, es una mujer de 76 años que “vive sola, en el octavo piso penúltimo de un edificio en la calle San Lázaro, en Centro Habana”.<sup>379</sup> Para esta anciana y su marido, un honorable médico habanero, la época prerrevolucionaria “fue una sucesión de fiestas, viajes y buena vida”.<sup>380</sup> Sin embargo, la existencia idílica sucumbió ante un *cataclismo* no mencionado por Gutiérrez pero fácil de adivinar: la Revolución del 59. Desde este momento, y tras fallecer su esposo, Berta ha quedado atrapada en un círculo de corrupción e ignominia. Este fenómeno se ha visto impulsado por distintas realidades. Para empezar, Centro Habana, espacio neurálgico donde se concentraban los elementos más prestigiosos de la ciudad, ha experimentado un cambio tajante:

Pero todo se fue pasando. Lentamente. El barrio dejó de ser lo que fue. Se llenó de gente vulgar, venida de provincias, de negros incultos, de gente mal vestida, sucia, mal educada. Los edificios se arruinaron por la falta de cuidados y poco a poco se convirtieron en cuarterías con miles de personas hacinadas como cucarachas. Personas delgadas, mal

---

<sup>379</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Visión sobre los escombros”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.295.

<sup>380</sup> *Ibíd.*

alimentadas, sucias, sin empleo, tomando ron a todas horas, fumando marihuana, tocando tambor, reproduciéndose como conejos.<sup>381</sup>

Aquí vemos que Gutiérrez elige a la protagonista de su relato con unas intenciones claras. Esta anciana pertenece a un estrato socioeconómico *moribundo* que, antes de instaurarse el régimen castrista, acaparó el poder material y simbólico. Recordemos que las clases dominantes fijan el pensamiento conforme al cual ciertas entidades serán calificadas de abyectas. Así confieren un estigma a los hechos y personas diferentes, que cuestionan su visión del mundo. El fragmento citado refleja estas nociones claramente porque transmite la perspectiva de Berta. Para ella su entorno actual se muestra oprobioso, pues lo han invadido figuras y realidades que considera nefastas. Este juicio se basa en una serie de binomios cuyos términos adoptan valores opuestos, siendo uno positivo y el otro deplorable: vulgaridad frente a educación refinada, provincia frente a capital, mugre frente a higiene, raza negra frente a raza blanca, pobreza frente a bienestar económico, desempleo frente a trabajo y moral conservadora frente a libertinaje. Nos encontramos, pues, ante las dicotomías fundamentales que dan origen al concepto de abyección. Además, en la cita se aprecia un recurso fundamental que emplean los grupos dominantes para atribuir caracteres ominosos a cuanto vulnera sus convicciones: la animalización. De esta forma, Berta equipara a sus nuevos vecinos con las cucarachas y los conejos.

En definitiva, con su actitud este personaje materializa un hecho básico que impele a crear el principio mismo de abyección: el temor de los seres civilizados a que las *otredades bárbaras* capitalicen sus espacios. Por esta razón, cree que el pasado y el presente de La Habana manifiestan cualidades antagónicas. Aquel fue todo belleza y magnificencia; mientras que este último ha supuesto una entronización de lo *bajo* y marginal. De ahí que, en su estado actual, el paisaje urbano le infunda pesar y angustia: “Sale al balcón y se deprime. Parece que un bombardeo acaba de concluir. Demasiados escombros. La ciudad derruida murmulla, rumora. Ya hace tiempo que no abre las puertas del balcón”.<sup>382</sup>

Sin embargo, Berta no puede utilizar su *decencia* para combatir esta realidad *salvaje*, dado que también se encuentra marcada por la ignominia. La protagonista quiere aferrarse tanto a lo que fue, una mujer bella y respetable, como a su deslumbrante

---

<sup>381</sup> *Ibíd.*, pp.295-296.

<sup>382</sup> *Ibíd.*, p.295.

vida pasada. Pero el transcurrir implacable del tiempo corrompe sus anclajes, reduciéndolos a despojos. Esto adquiere una concreción dolorosa en su apariencia física: “Ahora no puede cepillarse el cabello porque se le desprenden mechones y teme quedarse calva”.<sup>383</sup> Igualmente, los objetos que conserva de su juventud son reliquias inanes: “Hace años que la vista no le alcanza ya para leer ni tejer ni bordar. Así y todo, por las tardes se sienta a mirar las fotos de viejas revistas *La Familia*. Tiene una colección de varios años de esa revista y mira las páginas de labores, de tejidos a crochet, de calcetines de lana. También le gusta mirar lentamente las fotos de su boda, de sus viajes”.<sup>384</sup>

Asimismo, una circunstancia externa que rige el presente de los habaneros hunde a Berta por completo en la abyección. La crisis económica de los años 90 golpea con suma ferocidad a esta mujer, ya sin energías para luchar. Por este motivo, se resigna a permanecer sumida en una degradación cada vez más intensa:

Vive en el silencio y en el recuerdo. Pasando mucha hambre. La pensión de viuda no le alcanza. Y, además, los pocos alimentos que puede comprar no son suficientes. Con frecuencia piensa: “Éstos son tiempos para gente joven y fuerte. Es demasiado. Los viejos no podemos vivir aquí”. Pero su pensamiento no va más allá. (...) Le da miedo bajar, salir a la calle. Le agota subir las escaleras cuando regresa. El ascensor hace años que no funciona. (...) Se ha acostumbrado al silencio, al hambre, a estar muy delgada y sin dinero, encerrada en su piso, que cada día está más sucio por dos razones: no tiene dólares para comprar jabón y detergente y no tiene fuerzas para limpiar. Además, no le importa. Le da igual.<sup>385</sup>

Esta situación deplorable se torna especialmente cruel porque, antaño, el personaje gozó de un bienestar extraordinario. El contraste implícito entre la Berta del pasado y su versión actual potencia los rasgos indignos que caracterizan a esta última. Un fenómeno idéntico se da con el orden social y los espacios urbanos representados por la anciana. Ambos revelan una condición abyecta, puesto que sus valores y cualidades, antes funcionales, se han transformado en meros desperdicios improductivos. No obstante, como sobreviven de una forma precaria, resistiéndose a morir, impiden que la ciudad ignore su existencia y los sentimientos que esta provoca. Así, constituyen un recordatorio imborrable de amenazas que se ciernen sobre La

---

<sup>383</sup> *Ibíd.*, p.297.

<sup>384</sup> *Ibíd.*, p.296.

<sup>385</sup> *Ibíd.*, pp.296-297.

Habana y sus pobladores: sordidez, miseria, corrupción e imposibilidad de forjar estructuras racionales y armoniosas.

Todo este simbolismo marca otras narraciones de *Trilogía...* en las que aparecen individuos ancianos.<sup>386</sup> Isela Ocegueda profundiza en esta cuestión valiéndose de una metáfora interesante. Según ella, los viejos y La Habana prerrevolucionaria que nos muestra Gutiérrez son fantasmas, vestigios antinaturales de algo corrompido:

One of the ghosts in the novel (...) is this other Havana, the pre-revolutionary Havana that is now simply a memory turned into an imagined construction narrated by those who managed to live long enough to tell about it. But as the weavers of these tales of the city of amenities and diversions come to pass, so to do their memories of this Havana, slipping into ghostly oblivion. The living elderly women are essentially fading phantoms from a perished epoch, distant, yet not forgotten (...). But the ghosts exist on this temporal plane as well. As such, *Trilogía* harbors myriad metaphorical and literal phantoms in its pages.<sup>387</sup>

El fantasma responde a dos principios que lleva consigo la noción de lo abyecto. Por un lado suscita pánico y angustia, pues constituye el residuo monstruoso de un ser que fue íntegro. Sin embargo, un resquicio de la vida humana perdura en su interior; de ahí que todavía logre intervenir en nuestra realidad, forzándonos a prestarle atención. Estas ideas nos permiten explicar lo que supone una ciudad llena de espectros simbólicos. Gutiérrez evidencia que La Habana concentra muchos elementos añejos –lugares, individuos, modelos sociopolíticos– reducidos a su versión más decadente. Estas presencias ocasionan que la corrupción y cuanto ella implica –caos, vileza, marginalidad e ignominia– se abatan sobre los territorios urbanos, impidiéndoles mostrar una fisonomía pulcra y equilibrada. No obstante, los *despojos* que sobreviven a duras penas rigieron la ciudad tiempo atrás, estableciendo sus rasgos identitarios básicos. Por ello, recaban el vigor necesario para continuar aferrados a los espacios

---

<sup>386</sup> Nos referimos, por ejemplo, a “Aplastado por la mierda” y “Anclado en tierra de nadie” (Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, pp.57-64 y 67-70).

<sup>387</sup> Ocegueda, Isela, *Phantom memories: an analysis of urban hauntings and memory in Latin American literature*, (tesis doctoral), Ann Harbor, Proquest, 2010, p.99. [Uno de los fantasmas en la novela es esta otra Habana, la Habana pre-revolucionaria que ahora es simplemente un recuerdo convertido en una construcción imaginaria narrada por aquellos que consiguieron vivir lo suficiente para hablar de ella. Pero a medida que los tejedores de esos cuentos sobre una ciudad de comodidades y diversiones van falleciendo, también lo hacen sus recuerdos de esta Habana, cayendo en un olvido fantasmal. Las mujeres ancianas vivas son esencialmente fantasmas pálidos de una época caduca, distante, todavía no olvidada. Pero los espíritus también existen en este plano temporal. Por definición, *Trilogía* alberga un sinnúmero de fantasmas metafóricos y reales en sus páginas]. La traducción es nuestra.

habaneros que, así, verán cómo la abyección se transforma en uno de sus ingredientes principales.

Pero en La Habana que describe Gutiérrez el oprobio no caracteriza solamente a los *restos* de una fase histórica superada. El cubano plantea que los fenómenos de putrefacción y envilecimiento han prosperado gracias a un suceso más reciente: la crisis económica que se produce en los años 90. Esta dinámica genera un colapso total de los servicios públicos y las infraestructuras urbanas, que ni siquiera pueden cumplir sus funciones mínimas. También motiva que casi toda la población habanera carezca de los recursos imprescindibles para llevar una existencia digna: alimentos, viviendas confortables y artículos de higiene. Por tanto, se dan unas circunstancias materiales que impulsan el florecimiento de las realidades abyectas. Así, los medios donde transcurre la vida cotidiana se llenan de mugre, basura y escorias fisiológicas, aspecto que Gutiérrez plasma con insistencia en *Trilogía...* Por ejemplo, cabe citar el cuento “Refrescando en La Habana” donde, a propósito de su edificio, Pedro Juan señala: “Era insoportable la peste a mierda y orina que soplaban desde los baños. Cuatro días sin agua en un solar donde viven casi doscientas personas, y con estos calores, es para volverse loco (...)”.<sup>388</sup>

Por otro lado, ante la miseria y el desempleo los ciudadanos idean estrategias para sobrevivir que vuelven sus hogares aún más precarios e insalubres. La narración de *Trilogía...* “Dos hermanas y yo en el medio”, subraya este hecho al mostrarnos el *cuchitril* donde reside un matrimonio habanero: “La casa se les había llenado de mierda. (...) Apestaba a mierda de los pollos y los cerdos que criaban en la terraza. El baño estaba asqueroso y daba la impresión de que no limpiaban jamás”.<sup>389</sup> Asimismo, en *El Rey...* Gutiérrez describe la vivienda cochambrosa que ocupan el protagonista y su familia del siguiente modo:

Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio. Cuando comenzó la crisis en 1990 ella (la madre de Rey) perdió su trabajo de limpiapisos. Entonces hizo como muchos: buscó pollos, un cerdo y unas palomas. Hizo unas jaulas con tablas podridas, pedazos de latas, trozos de cabillas de acero, alambres. Comían algunos y vendían otros. Sobrevivía en medio de la mierda y la peste de los animales. A veces al edificio no llegaba agua durante muchos días.<sup>390</sup>

---

<sup>388</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Refrescando...”, *loc.cit.*, p.155.

<sup>389</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Dos hermanas...”, *loc.cit.*, p.21.

<sup>390</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.9.

Estas condiciones de vida tienen un efecto determinante sobre la manera en que piensan y actúan los personajes. Por ello, convendría que recordáramos algunas ideas planteadas en el capítulo sexto. Según dijimos allí, el pensamiento dominante sostiene que la dignidad humana resulta inseparable de varios factores materiales: higiene, nutrición adecuada y seguridad económica. Estos principios básicos nos apartan del oprobio, pues logran que la mente y el cuerpo adquieran una integridad total. Así las cosas, se entiende que los individuos carentes de recursos para llevar una existencia *saludable* tienden a vulnerar las normas éticas y sociales, tornándose abyectos. Por esta razón, muchos comportamientos que la mentalidad rectora tacha de infames no pueden justificarse invocando simples criterios axiológicos.

Gutiérrez trata este fenómeno en sus obras, donde solemos hallar un planteamiento recurrente. A causa de la pobreza, los habaneros que retrata no consiguen mantener un estado físico digno; de ahí que muestren una mayor predisposición a relegar o comprometer su *decencia* moral. Por ejemplo, no dudan en satisfacer reclamos e impulsos fisiológicos de un modo que las *personas civilizadas* considerarían vergonzoso. Igualmente, no desdeñan y hasta parecen valorar la suciedad, término al que Gutiérrez atribuye implicaciones tanto reales como simbólicas. Los personajes del cubano se identifican con la realidad mugrienta en la que viven, abandonando su higiene corporal. Así, los textos del “Ciclo...” nos presentan a numerosos tipos desaseados y malolientes que, muchas veces, encuentran la cochambre placentera e, incluso, afrodisíaca. Además, el hecho que abordamos genera un resultado metafísico, pues también se prescindirá de la *limpieza* en los terrenos conductuales y psicológicos. Para ejemplificar lo dicho, citaremos unas líneas pertenecientes a “Con Basilio en la misma celda”, relato de *Trilogía...* donde Pedro Juan narra esta historia:

(...) Una vez que estaba en la baja fui a ver a mis socios de El Palenque y conseguí una pinchita en la guarapera de Dinorah. (...) Fue un buen negocio hasta un día. Ya era casi de noche y Dinorah y yo nos teníamos ganas. [...] Cerramos la guarapera y nos quedamos dentro. Sucios y sudados. Apestosos. [...] Ya no había más que hablar. (...) Le fui arriba, la besé, le apreté las nalgas. (...) Me bajé los pantalones. Le quité la blusa y los pantalones. Nos manoseamos un poco, se la metió en la boca y me decía:

-Oh, pinga sucia, la tienes sucia, que apestosa está. ¡Pero qué dura, qué cabezona!

Y la chupaba magistralmente. Entonces se me ocurrió hacer lo que me gusta siempre: entrarle por atrás y, de pie, hacerla que se doble por la



cintura hacia delante. Pero cuando lo hizo, las nalgas se le abrieron y del culo le salió mucha peste a mierda fresca. Se había cagado.<sup>391</sup>

Este fragmento nos permite descubrir los mecanismos que emplea Gutiérrez para forjar una escritura realista centrándose en la abyección. El autor crea una escena que alcanza niveles máximos de sordidez poniendo en juego varios recursos. Como protagonistas de la narración, elige a dos seres pestilentes que desatan sus instintos bajos. Asimismo, estos individuos practican el sexo de un modo que resulta obsceno y casi animalesco. En este sentido, hay una supresión clara de los *aditamentos* espirituales con que la moralidad humana dignifica el coito. Pedro Juan y Dinorah carecen de rasgos físicos atractivos o hermosos que les otorguen un cierto prestigio; además, los sentimientos no parecen intervenir de ninguna forma en su relación. Para terminar se aplica una estrategia decisiva, pues Gutiérrez hace confluír dos realidades abyectas por excelencia: el acto sexual y la defecación. Este detalle final constituye un broche idóneo para la imagen repulsiva y morbosa que traza.

Por otra parte, el registro expresivo utilizado en la narración desempeña una tarea crucial. Gutiérrez adopta un lenguaje crudo y gráfico, sin manejar eufemismos que aminoren la truculencia del relato. Con este procedimiento, busca que sus lectores experimenten las sensaciones de asco y reparo generadas por lo escabroso. Observamos, entonces, que muestra una vocación realista evidente, pues intenta plasmar con fidelidad los aspectos propios de la abyección. Ahora bien, esta intención no sólo conlleva describir unos hechos aislados; el cubano también pretende reflejar algunos comportamientos distintivos que asumen las personas forzadas a vivir en unas circunstancias ignominiosas. Aún cuando el texto no lo especifica, cabe suponer que Pedro Juan y Dinorah representan las consecuencias de problemas socioeconómicos. Así, estos personajes se hallarían inmersos en una situación general proclive a favorecer las conductas *bárbaras*, deshonrosas e irracionales.

Esta última idea nos permitirá abordar otra cuestión fundamental. En Gutiérrez, el carácter abyecto que manifiestan los espacios habaneros y sus pobladores atestiguan la pudrición que sufre todo un régimen político y sociocultural: el modelo revolucionario. Esta degeneración resulta especialmente cruel pues, en principio, el orden castrista se autodefinió como un sistema utópico que devolvería la dignidad a los cubanos, impulsando también sus mayores virtudes. Pero estos ideales fracasan ante unas

---

<sup>391</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, "Con Basilio...", *loc.cit.*, pp.222-223.

condiciones reales adversas, motivando que sus teóricos beneficiarios caigan en la miseria y el oprobio. Obejas destaca la importancia que cobran estas nociones en *Trilogía...*:

In *Dirty Havana Trilogy* the revolution doesn't exist. Socialism's infrastructure has collapsed: Nothing works, not even the bread lines. Without ever acknowledging the revolution, Gutiérrez presents its results with a cold eye: the scarcities, the desperation, the humiliation of a people taught and trained to be avatars of change –The New Man– now exploited and dependent on international charity and personal pity.<sup>392</sup>

Los personajes retratados en el “Ciclo...” son una versión abyecta del *hombre nuevo*, figura creada por el Che Guevara que compendia las mejores cualidades humanas y nunca pierde su heroísmo. Ocegueda parece confirmar este hecho cuando señala: “The Havana citizenry portrayed in Gutiérrez's novel is one deeply affected by the crisis of 1990's, a population that reflects resourcefulness and hopelessness, generosity and sullenness, a fight for survival and also a sense of defeat”.<sup>393</sup> Al revelar facetas contradictorias, los habaneros que describe Gutiérrez invalidan las ideas formuladas por Ernesto Guevara, quien habló de un sujeto cuyos valores se mostrarían férreos y netamente prestigiosos. Pero, al tiempo, en estos individuos las teorías del argentino subsisten como residuos precarios, deformados por una coyuntura histórica negativa y por la ineficacia del castrismo, que no acierta a remediar los problemas socioeconómicos.

En este panorama, los atributos que distinguen al *hombre nuevo* experimentan una clara degradación. Así, el altruismo ya no implica servir incondicionalmente a los proyectos revolucionarios que forjarán una sociedad perfecta: consiste en pequeños favores gracias a los cuales otros palian su miseria o pueden sobrevivir un día más. Por añadidura, muchas veces estos auxilios suponen facilitar o encubrir acciones que la moral instaurada calificaría de abyectas e ilegales. *El Rey...* nos brinda un ejemplo que

---

<sup>392</sup> Obejas, Achi, “From Havana...”, *loc.cit.*, p.2. [En *Trilogía sucia de La Habana* la revolución no existe. Las infraestructuras del socialismo se han colapsado: nada funciona, ni siquiera las colas del pan. Sin mencionar la revolución, Gutiérrez presenta sus resultados con una mirada fría: las penurias, la desesperación, la humillación de un pueblo instruido y entrenado para ser la personificación del cambio –el Hombre Nuevo– ahora explotado y dependiente de la caridad internacional y de la compasión privada]. La traducción es nuestra.

<sup>393</sup> Ocegueda, Isela, *Phantom memories...*, *op.cit.*, p.100. [La población habanera que retrata la novela de Gutiérrez es una seriamente afectada por la crisis de los noventa, una población que refleja ingenio y desesperanza, generosidad y hosquedad, una lucha por la supervivencia y también un sentido de derrota]. La traducción es nuestra.

ilustra con gran claridad estas observaciones. El protagonista roba un pollo a su vecina para comer y encuentra la ayuda que necesita en actos repentinos de generosidad:

(...) Rey salió corriendo hacia la parada de guaguas, en Manrique. En ese momento paró una guagua. (...) Rey subió (...). Cuando el conductor fue a cobrarle, Rey tartamudeó un poco. Sabía que lo iban a bajar. A su lado iba un hombre vestido de un modo tan inusual, tan correcto y tan convencional que parecía un pastor protestante de provincias. Rey apenas le dijo al conductor:

-Chico, dame un chance hasta allá alante. Es que no tengo dinero.

-No, no. Si no pagas te bajas aquí mismo.

El pastor protestante detuvo la conversación.

-Un momento, no se baje. Yo pago por él.

[...]

Rey se quedó en Guanabo, la última parada. Pensó en ir hasta la playa, hacer una hoguera y asar su pollo. (...) La playa estaba desierta y oscura, pero un kiosco permanecía abierto. (...) Dos empleados tras el mostrador. Rey se acercó. Pensó que lo echarían, como siempre. Pero no. Les causó gracia aquel tipo pidiendo sal para cocinar su pollito, y se rieron:

-Coño, acere, tú sí eres luchador. Así es como es.

El empleado le puso sal, mostaza y catschup en un plato plástico, y se lo dio. Rey se fue feliz.<sup>394</sup>

Aquí se menciona otra cualidad del *hombre nuevo* que ha sufrido una intensa degeneración: el espíritu de lucha. Esta característica ya no se asocia con los esfuerzos incansables por erigir un país idílico, sustentado en las nociones de justicia, bienestar y equidad. El *arroyo* se ha transformado en una capacidad para vencer las penurias cotidianas mediante gestos que no pueden calificarse de *épicos*: soportar el hambre, mantener la cordura, no sucumbir a la desesperación, encontrar un sitio donde vivir y obtener dinero para comprar artículos de primera necesidad. En un relato de *Trilogía...*, “Sabor a mí”, Pedro Juan subraya estas ideas: “En Centro Habana la gente vive del aire. Nadie tiene dólares y la gente ya se acostumbró a vivir con agua, azúcar, ron y tabaco, y mucho tambor. Es así. Mientras estamos vivos hay que seguir pa'lante como sea. Luchas por la vida porque la muerte está segura”.<sup>395</sup>

Los discursos revolucionarios siempre han encomiado el brío y la nobleza del pueblo cubano, dispuesto a sacrificarse para construir una sociedad ejemplar. Sin embargo, Gutiérrez muestra cómo, durante los años 90, estas proclamas ideológicas se

---

<sup>394</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, pp.165-166.

<sup>395</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Sabor...”, *loc.cit.*, p.264.

tornan absurdas e, incluso, perversas, ya que buscan ocultar una realidad catastrófica. El gobierno marxista y sus errores provocan que, sobre todo, los ciudadanos libren una batalla contra la muerte por inanición. Además, y según apunta Ocegueda, este *combate* implica una actitud derrotista: los habaneros luchan sin esperanza, pues la crisis va minando su dignidad y no confían en que este drama llegue a remediarse.

En definitiva, la urbe cubana y sus pobladores reflejan el agotamiento de unos principios sociopolíticos que se corrompen a marchas forzadas. El cuento “Hijo del caos”, incluido en *Trilogía...*, representa este hecho mediante una imagen que destaca por su alto valor simbólico. Pedro Juan recurre a una figura marcada por rasgos abyectos, vejez y locura, para evidenciar que la utopía castrista se ha convertido en un despojo grotesco:

A través de la ventana yo veía en el edificio de al lado a la mujer vieja, canosa, quizás un poco abandonada y sucia. Sentada en un balance se mecía furiosamente y cantaba sin pausas y mezclando estrofas de La Internacional, el Himno Nacional, la Marcha del 26 de Julio, el Himno de los Alfabetizadores, el de las Milicias, de nuevo La Internacional, y lo repetía todo. A veces se callaba un poco, como para tomar aire, y preguntaba: “¿Quién es el último? ¿No hay último en esta cola? ¿Quién es el último para el pan? Bueno, si no aparece el último, yo soy el uno, ahh, lo siento, estoy preguntando y nadie me responde. Compañeros, ¿quién es el último?” Y de nuevo comenzaba: “No habrá César, ni burgués, ni Dios”.<sup>396</sup>

Gutiérrez muestra cómo agoniza un gran proyecto nacional plasmando el abismo que separa la realidad de su cobertura ideológica. Esta última se evoca a través de los himnos blandidos por la Revolución, que auguraban un futuro idílico para Cuba. A ellos se oponen los efectos de una crisis económica que colapsa el país, causando penurias terribles. Estas desgracias –hambre, miseria y oprobio– quedan sintetizadas en una referencia a las caóticas e interminable *colas del pan*. La comparación implícita en el texto revela que, ante unas circunstancias materiales adversas, los ideales socialistas han perdido cualquier asomo de integridad. Así pues, comprendemos que estos valores sean rebajados a la condición de meras cantinelas penosas entonadas por una *vieja loca*. Además, cabría postular que la anciana constituye una representación alegórica del pensamiento castrista, ahora tan frágil y maltrecho como ella.

---

<sup>396</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Hijo..., *loc.cit.*, p.106.

Este análisis ofrecido por Gutiérrez puede relacionarse con las ideas que plantea una obra de Gonzalo Celorio comentada en el capítulo sexto: *Y retiemble en sus centros de la tierra*. Esta novela persigue reflejar las verdaderas características que distinguen a Ciudad de México mediante una incidencia en temas y principios vinculados con lo abyecto. Por ello hace patente, como “Hijo del caos”, que la urbe real deforma o invalida los cánones identitarios y sociopolíticos destinados a moldear su ordenamiento. Igualmente se da otra semejanza llamativa, pues Celorio parodia una composición musical que busca definir y ensalzar los fundamentos prestigiosos de la identidad mexicana: el himno nacional. Concretamente, propone una interpretación caricaturesca pero también más verosímil para el fragmento del mismo que dice: “Y retiemble en sus centros la tierra”. Esta frase, llamada a expresar la fundación épica de un país glorioso, se torna idónea para describir el Distrito Federal, pero cobra significados muy diferentes a los que le otorgaron sus autores. Celorio demuestra cómo un simple tópico bienintencionado parece aludir, en realidad, a hechos dolorosos y conflictivos que marcan la urbe mexicana.

Esta, en efecto, no ha logrado desarrollar un solo centro o eje vertebral que le confiera rasgos lógicos, equilibrados y armoniosos. Así, constituye una suma plural y caótica de elementos que, muchas veces, se encuentran inmersos en la abyección. Esto se debe a que varios ingredientes constitutivos de la ciudad han sufrido procesos envilecedores. Unos se han convertido en residuos o escorias porque trataron de arrancarlos con violencia; otros se han visto reducidos a su versión más ignominiosa. Estas formas precarias, donde se agitan fragmentos quebrados y heterogéneos de la identidad nacional, pugnan entre sí o mantienen relaciones inconcebibles que dan lugar a mezclas grotescas. Por ello “retiemblan” tal como dice el himno, si bien esta dinámica sólo genera una catástrofe, ocasionando que la naturaleza de los medios urbanos se fundamente en principios opuestos a cualquier valor utópico: miseria, desorden, putrefacción y amenaza continua de la muerte.

Para terminar, debemos referirnos a un asunto importante. Por su tratamiento de La Habana, Gutiérrez se alinea con otros narradores cubanos que prefieren subrayar los rasgos atroces y sombríos inherentes a esta ciudad. En este sentido, por ejemplo, sigue a Cabrera Infante, quien cuestionó la visión mítica de los ámbitos urbanos que ofrecieron escritores tan prestigiosos como Lezama y Carpentier. El autor de *Tres tristes tigres* propició un cambio decisivo al explorar los espacios habaneros tenebrosos y

clandestinos, donde la identidad cubana se resquebrajaba perdiendo cualquier faceta ideal. Odette Casamayor resume estas cuestiones a la perfección:

(...) Cabrera Infante (...) volcará en la novela *La Habana para un infante difunto* la vida caótica de las cuarterías. Ya no existe aquí delectación en el pasado colonial y el autor preferirá los ambientes marcados por la “desintegración” cultural y por la sombra de la cultura nortea, tan temidas ambas por Lezama Lima y también vilipendiadas por Carpentier. Cabrera Infante situará su prosa en las más comerciales y animadas zonas de Centro Habana (...), (que) ya es barriada popular camino a convertirse en ese t́mulo de callejuelas sucias, edificios llenos de gente, escándalo y bulla, que hoy se conoce. (...) Cabrera Infante pretende hallar (la tradición nacional) (...) en la promiscuidad característica del habanero, de la que ofrece fieles descripciones. En *La Habana para un infante difunto* cada edificio habitado por el protagonista es un pequeño universo en el que ni dicha ni quebranto logran (...) disimularse tras las puertas y ventanas de minúsculos apartamentos. No puede referirse el novelista a una sola familia, ni mucho menos tan “noblemente” habanera, succionando sus fuerzas en poderosos ancestros, como aquella que elogiara Lezama a través de la gloriosa dinastía Cemí. La realidad que recrea y su propia historia conducen a Cabrera Infante a relatar las historias de los nuevos vecinos de la ciudad (...). Es evidente que Cabrera Infante no le teme a la contaminación (...). Toma más bien nota de la intensidad de tal influencia y, socarronamente, expone las nuevas hábitos de los habaneros. (...) La Habana de Guillermo Cabrera Infante no es más que un *show*, (...) perfectamente aparatoso e inútil en el fondo. Es decir, un caos sin explicación. (...) Y quien dice desorden dice vagabundería, que es otro de los elementos fundamentales de la obra de Cabrera Infante. Errar en la villa nocturna y describir así una manera propia de sentirse habanero.<sup>397</sup>

Gutiérrez no solamente prolonga estas fórmulas y perspectivas; también radicaliza al máximo sus implicaciones. Por este motivo, Alexis Candía Cáceres afirma: “(Gutiérrez parece) ser el escritor llamado a cerrar la destrucción de La Habana, demoliendo la ciudad hasta sus últimos cimientos. (...) No pretende realizar una nueva invención de La Habana; por el contrario, más bien apunta a cerrar la inscripción de la lápida tallada por Cabrera Infante (...) con el objeto de dejar a la ciudad, o más exactamente, a su imagen monumental, en un cementerio olvidado”.<sup>398</sup> El autor del

---

<sup>397</sup> Casamayor Cisneros, Odette, “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años 90?: respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela”. En *Caribbean Studies*, vol. 32, n° 2, Puerto Rico, Instituto de Estudios del Caribe, julio-diciembre de 2004, pp.70-72.

<sup>398</sup> Candía Cáceres, Alexis, “Trilogía sucia de *La Habana*: descarnado viaje por el anteparaíso”. En *Revista Iberoamericana*, vol. 73, n° 218, Pittsburgh, University of Pittsburgh, enero-marzo de 2007, p.56.

“Ciclo...” muestra cómo los hechos crudos e ignominiosos que imperan en La Habana desintegran cualquier *gran relato* llamado a gobernar esta urbe. Con ello, prueba que el destino más adecuado para los discursos utópicos es un cementerio, enclave abyecto por excelencia pues da cobijo a la muerte. En este sentido, y al igual que otros narradores de su tiempo como Ena Lucia Portela o Leonardo Padura, Gutiérrez presenta una ciudad catastrófica, donde ya no hay lugar para los ideales absolutos.

Las escrituras realistas de los años 90 que plasman fenómenos abyectos exhiben otro rasgo clave: reivindican la figura del *intelectual-lumpen*, ya descrita en el capítulo sexto. Este individuo renuncia a ostentar el rango prestigioso que le atribuye la sociedad convencional, donde sus creaciones y aptitudes se califican de excelsas o admirables. Así, elige identificarse plenamente con lugares, tipos humanos y estilos de vida que, menospreciados por las instituciones rectoras, adquieren un carácter marginal o excéntrico. Considerando estas premisas, cabría sentenciar que su identidad no resulta original en absoluto. Existe una larga tradición de artistas *proscritos*, que rechazan los principios morales y las estructuras sociopolíticas instauradas para convertirse en auténticos desclasados. Sin embargo, las propuestas literarias que estudiamos aquí trabajan de una manera peculiar con este modelo. Gutiérrez emplea esta fórmula distintiva para construir al protagonista indiscutible del “Ciclo...” quien, precisamente, es un autor literario: su *alter ego*, Pedro Juan. A continuación, intentaremos ofrecer pruebas que corroboren esta idea.

Un *intelectual-lumpen* se radica en ámbitos periféricos o clandestinos, donde asume conductas y actitudes repudiadas por el sistema establecido. Ahora bien: el modo en que adopta y concibe la marginalidad supone prescindir de algunos tópicos vinculados a esta noción. Para empezar, se niega a ver la exclusión como un fenómeno circunstancial, originado por dificultades socioeconómicas remediabiles. Asimismo, no cree que el hecho de ser artista lo transforme en un *paria* especial, superior a otros. Para este individuo, la subalternidad constituye una opción legítima de vida y pensamiento que puede abrazarse voluntariamente. Por ello, cuando ingresa en los *márgenes* aprende y practica las costumbres de sus habitantes, sin mostrar remilgos ni prejuicios.

La historia de Pedro Juan responde con exactitud a los planteamientos señalados. Durante años llevó una existencia cómoda y respetable, dedicándose al periodismo; pero la crisis económica de los 90 provoca que, repentinamente, se vea sumido en una miseria absoluta. Además reside en Centro Habana, lugar especialmente golpeado por los desastres que origina el colapso financiero: hambre, insalubridad, hacinamiento,

proliferación de las conductas ilegales o delictivas... Se halla, pues, en un medio que fomenta las situaciones oprobiosas y denigrantes. Ante las circunstancias indicadas, Pedro Juan puede huir o aislarse de su entorno, procurando que este no lo *contamine*. Sin embargo, decide aclimatarse plenamente a la nueva realidad, lo que conlleva experimentar una *lumpenización*. Así, opta por ser y actuar como un centrohabanero más, sin temor a que esto lo sumerja en la abyección.

Este proceso aparece reflejado en *Trilogía...* donde, como ya dijimos, se plasman los grandes cambios que sufre Pedro Juan a raíz de la crisis económica. Dichas metamorfosis lo llevan a descubrir en la condición de *intelectual-lumpen* su más auténtica y productiva identidad como escritor. De esta manera, recaba dos facetas en apariencia muy diferentes, pero que se tornan complementarias. Indiscutiblemente, continúa manifestando rasgos característicos del artista, ya que muestra una sensibilidad especial y no renuncia en ningún momento a su vocación literaria. Al tiempo, sin embargo, adopta el *modus vivendi* que predomina en su barrio, donde los altos niveles de pobreza y marginalidad favorecen las conductas ignominiosas.

Varios relatos de la obra nos permiten corroborar esta última idea. En “Aplastado por la mierda”, Pedro Juan se ve forzado a mendigar: “Ya estaba lo suficientemente apaleado, sucio, barbudo y desesperado como para pedir limosnas. Fui hasta la iglesia de La Caridad, en Salud y Campanario, me senté en los escalones de la puerta, me quedé con mi cara de hambre y desamparo y extendí la mano”.<sup>399</sup> Este hecho vuelve a darse en “Coger el toro por las astas”: “Extendí la mano y comencé a pedirles a todos los que pasaban a mi lado. Apenas les balbuceaba algo. Si pides limosnas no puedes hablar claro, ni razonar, ni nada. Eres un miserable animal, un microbio pidiendo unas monedas por amor de Dios. (...) Es todo un arte pedir limosnas y aparentar imbecilidad, cretinismo, borrachera crónica, estupidez”.<sup>400</sup>

Pedro Juan sostiene que los comportamientos del *paria* obedecen a reglas elaboradas y minuciosas, en absoluto gratuitas. Por consiguiente, estos principios requieren de un aprendizaje sistemático que permita ejecutarlos correctamente. Estas nociones justifican que el personaje observe e interiorice con gran esmero las prácticas y actitudes de sus vecinos. Con esto, irá renunciando a su *yo anterior* para decantarse por la marginalidad, vista como una opción existencial. El siguiente fragmento de “Morboso, muy morboso” confirma las teorías expuestas:

---

<sup>399</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Aplastado por...”, *loc.cit.*, p.59.

<sup>400</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Coger el toro por las astas”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.194.



Por la tarde no tenía nada que hacer. Bueno, así es la cosa día tras día. Nunca se hace nada. Me quedaban cinco pesos en el bolsillo y me senté en el piso, recostado al borde de la puerta. Llevaba días sin darme un trago, sin dinero, esperando. ¿Esperando qué? Nada, esperando. Aquí todos esperan. Un día detrás del otro. Nadie sabe que espera. Los días pasan. Y el cerebro se embota. Eso es bueno. Tener el cerebro embotado para no pensar. (...) Alguna vez estudié, fui disciplinado, tuve objetivos para mañana y para el año próximo, y salí a luchar por el mundo. Después todo se hizo sal y agua y caí en esta pocilga. Unos tienen sarna, otros tienen piojos, o ladillas. No hay dinero, ni comida, ni trabajo y cada día vienen más.<sup>401</sup>

Pedro Juan explica prolijamente el modo de vivir que se impone en una Centro Habana sucia y miserable, donde no hay lugar para la esperanza. Este detallismo prueba que, para él, una realidad ignominiosa engendra normas y costumbres distintivas. Además, el texto revela su cambio interior, pues muestra cómo ha desechado los hábitos que, tradicionalmente, se consideran propios del intelectual: pensar, estudiar, mantener una disciplina y proyectarse hacia el futuro. El personaje ha tenido que abandonar estas *rutinas* para asumir los códigos de un entorno donde la abyección implanta su ley. Considerando esto, no sorprende que en “Algunas cosas perduran” afirme: “Cada día me parezco más a los negros del solar: sin nada que hacer, sentados en la acera, intentando sobrevivir vendiendo unos panecillos, o un jabón, o unos tomates. Lo que aparezca. Así día a día. Sin pensar qué haremos mañana, qué sucederá”.<sup>402</sup>

Pedro Juan no sólo piensa que la marginación constituye una forma de vida sustentada por reglas específicas; también opina que, en la Centro Habana de los años 90, este modelo resulta el más adecuado y coherente. Por todo ello, decidirá convertirse en un *intelectual-lumpen*. Amir Valle indica el significado que cobran estos hechos:

Esa naturalidad con la que describe la marginalidad, desde la participación, desde la pertenencia, es lo que resulta destacable como aporte: no hay juicios, no hay rechazo; se es así porque no existe otro modo de ser, porque la vida no cambiará, aunque algunos lo sueñan (...), y porque todo parece estar predestinado a un mismo fin: la destrucción, la monotonía, la resignación.<sup>403</sup>

---

<sup>401</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Morboso, muy morboso”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.237.

<sup>402</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Algunas cosas...”, *loc.cit.*, p.160.

<sup>403</sup> Valle, Amir, “Anda un rey en La Habana: Pedro Juan Gutiérrez puede llamarse”. En [http://www.pedrojuanguierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Amir-Valle.htm](http://www.pedrojuanguierrez.com/Ensayos_ensayos_Amir-Valle.htm) (20/08/2013).

Para completar nuestro análisis, mencionaremos una idea sugerente que propone Candía Cáceres. Este autor sostiene que Pedro Juan se erige en contracara de una figura muy apreciada por los artistas desde la modernidad: el *flâneur*. Esta circunstancia, que reforzaría su condición de *intelectual-lumpen*, viene dada por la actitud que mantiene frente a los espacios urbanos. El *alter ego* de Gutiérrez manifiesta un gran dinamismo, pues lo vemos desplazarse continuamente por La Habana. Ahora bien, la mayoría de sus recorridos obedecen a motivaciones prácticas, tales como encontrar alimentos u obtener dinero. Por tanto, el imperativo de supervivencia se revela como la realidad principal que lo transforma en un *paseante* incansable. Candía Cáceres opina que esto permite considerarlo un *antiflâneur*. Para defender su visión, recurre a los postulados que formuló Walter Benjamin tomando como referencia las obras de Baudelaire. Según el filósofo alemán, el *flâneur* moderno es un individuo excepcional y atormentado, que persigue huir de sus fantasmas interiores mediante un deambular ocioso por la ciudad. La observación de los territorios urbanos actúa como un sedante que le sirve para olvidar sus angustias e inquietudes personales. No obstante, jamás participa del movimiento ajetreado y vertiginoso en que se halla envuelta la multitud, urgida por sus necesidades cotidianas: sólo contempla ese trajín *desde fuera*.

Pedro Juan, sin embargo, forma parte de la población habanera que, hambrienta y desesperada, lucha por subsistir. De esta manera, sus idas y venidas por la urbe no constituyen paseos recreativos ni meras evasiones. Teniendo en cuenta este detalle, Candía Cáceres afirma:

Aunque comparte con el *flâneur* de Walter Benjamín los permanentes y extensos recorridos por la ciudad, Gutiérrez está lejos de cruzar la urbe para deleitarse con la multitud ni mucho menos con las mercaderías. *Trilogía sucia de La Habana* ofrece, más bien, la imagen de un hombre desesperado que deambula por la ciudad con el objeto de encontrar los medios necesarios para sobrevivir. Así, cruza La Habana porque está recogiendo basura o mendigos para el Estado, porque está traficando marihuana, carnes de res o langostas, porque está vendiendo helados en latas que busca entre los desechos o porque está mendigando. (...) Por consiguiente, no existe ese paseo ocioso y negligente del que habla Benjamín.<sup>404</sup>

Pedro Juan, entonces, lleva a la práctica con exactitud un objetivo medular del *intelectual-lumpen*: la identificación plena con los entornos donde se radica. El barrio de

---

<sup>404</sup> Candía Cáceres, Alexis, “*Trilogía sucia...*”, *loc.cit.*, p.57.

Centro Habana y sus moradores, ambos señalados por los estigmas que origina la miseria, no constituyen realidades ajenas o extrañas para este individuo; bien al contrario, determinan la forma en que vive, piensa y actúa, moldeando su personalidad. Por añadidura, la unión absoluta con lo abyecto y marginal funda el modo en que desempeña su trabajo como escritor. Aquí, conviene aducir varias ideas que ya planteamos en el capítulo sexto al comentar la novela de Roberto Bolaño *Amuleto*.

El *intelectual-lumpen* aparece con frecuencia en ámbitos sociopolíticos donde la dicotomía *civilización-barbarie* no funciona de una manera lógica. En estos medios, un sistema establecido que dice fomentar la justicia y el bien común realiza gestos brutales o arbitrarios, dando lugar a circunstancias ignominiosas. Tal situación causa una quiebra de las referencias morales e ideológicas que afecta seriamente a los ciudadanos. Estos se ven dañados por instituciones supuestamente concebidas para beneficiarlos, hecho que genera rencor, miedo e impotencia. En este panorama, la proliferación de intelectuales marginados se torna comprensible, ya que cualquier régimen abusivo y totalitario persigue con especial saña a quienes muestran una mejor aptitud para criticar sus designios. Ahora bien: estas figuras acosadas y proscritas hallan en el arte dos vías complementarias de resistencia. Por un lado, la creación se transforma en un mecanismo de supervivencia: mantiene la integridad del yo, puesto que hace oír su voz en un espacio donde pretenden amordazarlo. Pero la expresión artística no sólo proporciona herramientas defensivas: también constituye un arma que permite denunciar los atropellos salvajes cometidos por el orden rector.

Dado el contexto en que produce su literatura, Pedro Juan se ajusta claramente a las nociones resumidas. Además, en su caso estos principios se materializan a través de una paradoja interesante. Para denostar y combatir la barbarie que suscita el modelo político instaurado, el personaje fragua una escritura *bárbara*. Así, emplea un lenguaje duro y narra sucesos atroces para evidenciar que los poderes institucionales recurren a dos maniobras tan inicuas como hipócritas. Ante todo, utilizan falacias para legitimar sus acciones, muchas veces guiadas por la necesidad perversa de controlar y someter a los ciudadanos. Asimismo, niegan o encubren los fenómenos que cuestionan las pautas ideológicas establecidas, castigando también a quienes revelan sus mentiras. El mismo Pedro Juan insiste en estas cuestiones:

(...) Aquí hace treinta y cinco años que no conviene hablar de nada desagradable ni preocupante (...). Todo debe estar bien. Una sociedad modelo no puede tener crímenes ni cosas feas. (...) Si no tienes toda la

información no puedes pensar, ni decidir, ni opinar. Te conviertes en un tonto capaz de creer cualquier cosa. Por eso yo estaba tan desilusionado con el periodismo y comencé a escribir unos relatos muy crudos. En tiempos tan desgarradores no se puede escribir suavemente. Sin delicadezas a nuestro alrededor, imposible fabricar textos exquisitos. Escribo para pinchar un poco y obligar a otros a oler la mierda. Hay que bajar el hocico al piso y oler la mierda. Así aterrorizo a los cobardes y jodo a los que gustan amordazar a quienes podemos hablar.<sup>405</sup>

El totalitarismo y las pésimas gestiones del gobierno castrista han motivado que los cubanos se vean sumidos en realidades oprobiosas: hambre y miseria en el plano económico y represión violenta en el sociocultural. Esto crea un ambiente general marcado por la ignominia, *desastre* que, sin embargo, se oculta con subterfugios morales y políticos. Frente a estas circunstancias, Pedro Juan quiere ofrecer con sus relatos un testimonio fiel y minucioso de la abyección que prolifera en Cuba. Para cumplir su objetivo, aprovecha las competencias que posee como *artista-lumpen*, inmerso en los estratos más bajos de la sociedad. Precisamente, asumir la marginalidad le permitirá rebelarse contra lo instituido: “Ya no podía seguir en silencio, escribiendo tonterías a cambio de algún halago. El juego tenía reglas demasiado estrictas. Sólo se podía decir «sí». Y no merecía la pena. Lo mandé todo al carajo y escribía unos relatos desnudos. Mis relatos podían salir en cueros por el medio de la calle, gritando: ¡Libertad, libertad, libertad!”<sup>406</sup>

Esta declaración encierra un doble significado que expresa bien la naturaleza del *intelectual-lumpen*. Por un lado, Pedro Juan habla de una conquista personal: frente a un sistema tiránico y opresor, su escritura le ha brindado espacios de libertad. Ahora bien, según él mismo indica, este logro genera costes muy elevados, pues ha tenido que incumplir las normas establecidas, renunciando a ostentar un rango visible y legítimo. Bajo un régimen político autoritario, la independencia no se obtiene sin elevadas cuotas de soledad, cinismo y extrañamiento. Este hecho y los problemas económicos que origina la crisis le confieren dos estigmas claros: desempleado y sin recursos, experimenta una *lumpenización*, mientras que el gobierno lo califica de vil e infame.

Por tanto, su emancipación personal a través de la escritura motiva que se convierta en un antihéroe. Al optar por la marginación, el personaje asume rasgos identitarios que no pueden considerarse honorables. El afán por sobrevivir lo empuja a

---

<sup>405</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Un día yo..., *loc.cit.*, p.85.

<sup>406</sup> *Ibid.*, pp.85-86.

desarrollar un materialismo atroz, de forma que parecerá egoísta o, incluso, ruin. El siguiente fragmento de *Trilogía...* confirma estas nociones: “(...) Adquirí la costumbre de aprovecharme de todos y de todo. Un cabrón sentido pragmático de la vida. Me la paso sacando cuentas. Calculando cuánto entrego y cuánto me dan a cambio”.<sup>407</sup> Asimismo, las penurias que sufre ocasionan que mantenga una actitud nihilista y desengañada, tal como pone de relieve el cuento “Grandes seres espirituales”, donde Pedro Juan dice:

Ya estoy aburrido de discutir. Al final, de todos modos, me tocan las patás por el culo. Ya no discuto. Me hago el medio retrasado mental, medio mongólico y me dejan tranquilo. A veces pienso que al pobre le conviene más ser imbécil que inteligente. Un poco imbécil y muy duro. (...) Y no quejarnos. Para nada vale quejarse y llorar y sentir compasión. Ni por uno ni por los demás. Compasión por nadie. (...) Después de muchas patás por el culo y por los huevos, al fin uno aprende a ser un poco duro y a partirle de frente y luchando a lo que sea. No queda otra opción. ¿Se puede vivir de otro modo?<sup>408</sup>

No obstante, la misma literatura le permitirá llevar a cabo un ejercicio noble y solidario. Los textos de Pedro Juan muestran en toda su crudeza las privaciones e iniquidades que soportan diariamente los cubanos. Con esto, el personaje realiza una importante *labor humanitaria*, erigiéndose en portavoz de los parias y oprimidos. Habla por otros individuos tan miserables como él pero aún más desvalidos, pues carecen de la voz que suministra el arte. Ahora bien: la postura comprometida que adopta se revela inseparable del escepticismo pesimista y pragmático mencionado antes. No en vano, señala:

(...) Los sueños son una gran mierda. Los seres humanos debemos extirparnos los sueños, poner los pies en la tierra y decir: “¡Cojones, ahora sí! Estoy bien anclado en la tierra. Que vengan las ventoleras”. Así es como único se puede llegar al final con un mínimo de averías y sin hacer mucho agua, o por lo menos sólo con un poco de agua sucia en la sentina.<sup>409</sup>

Estas ideas expresan una censura feroz del utopismo revolucionario, cuya obsesión por ignorar los terrenos en que fracasa inflige serios daños a la sociedad cubana. Frente a esto, Pedro Juan elige luchar desde una trinchera solitaria, consciente

---

<sup>407</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Amores...”, *loc.cit.*, p.65.

<sup>408</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Grandes seres...”, *loc.cit.*, p.72.

<sup>409</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Anclado...”, *loc.cit.*, p.67.

de que sus esfuerzos podrían resultar en vano. Así pues, renuncia a los ideales *grandiosos* y colectivos que tantos desastres han causado en Cuba, pero su individualismo cínico no le impide abrazar un compromiso firme: la liberación que demanda es también para quienes sufren injusticias y se ven acallados por un orden totalitario.

Para finalizar este análisis, queremos referirnos a otra cuestión importante. En el capítulo sexto dijimos que, a veces, la figura del *intelectual-lumpen* trasciende los mundos literarios: algunos escritores asumen la fisonomía de este arquetipo, presentándose como *desclasados*. Vallejo y Fadanelli, por ejemplo, utilizan esta medida para demostrar que mantienen un vínculo absoluto con las realidades abyectas plasmadas en sus obras. Gutiérrez también aplica este recurso, ya que se autodefine como un centrohabanero *estándar*, afectado por las mismas necesidades y preocupaciones que soportan los habitantes de su barrio. Asimismo, se resiste a participar de los canales y rangos prestigiosos asociados con el oficio literario. En este sentido, parece que su identificación con lo marginal ha resultado exitosa, a juzgar por la siguiente anécdota con que Amir Valle cierra un ensayo sobre el autor del “Ciclo...”: “Prefiero terminar con las palabras que me dijera un vecino de esa calle cortísima que compartimos Pedro Juan y yo: Perseverancia. «Escritor eres tú, asere; el calvo ese que vive allá, en Perseverancia y San Lázaro, es uno de nosotros, de los de acá abajo. Por eso escribe así, bárbaro, directo al pecho, no con florecitas ni adornos para decir las cosas»”.<sup>410</sup>

En el capítulo sexto, destacamos una tercera práctica favorecida por algunos escritores de los años 90 que persiguen mostrar realidades abyectas: la creación de obras que tienen como protagonistas a jóvenes habitualmente marginales y radicados en ámbitos urbanos. Gracias a su éxito y desarrollo, este recurso engendra una modalidad narrativa específica que se ha bautizado como *novela de juventud*. Los autores considerados aquí encuentran valiosa esta fórmula por las características que manifiestan sus personajes centrales, idóneas para dar rienda suelta al concepto de abyección.

El joven aparece como un híbrido entre niño y adulto cuya identidad no se ha definido completamente. Para el orden sociocultural gestionado por *los mayores*, esta naturaleza indeterminada le confiere atributos que se revelan peligrosos. Por una parte

---

<sup>410</sup> Valle, Amir, “Anda un rey...”, *loc.cit.*

mantiene rasgos de la infancia, etapa en que suelen vulnerarse las reglas éticas y conductuales, todavía no asimiladas. El adolescente sabe que, por su inmadurez, no pueden exigirle un acatamiento riguroso de las pautas ideológicas vigentes. Normalmente aprovecha esta situación para infringir lo establecido, asumiendo la rebeldía como emblema. En este punto se alinea con los niños pero resulta más *temible* que ellos, pues hace gala de unas energías físicas y mentales superiores.

Asimismo, durante la niñez los tabúes que llevan a controlar o reprimir ciertos impulsos biológicos no se han interiorizado aún. Por ello, en este periodo satisfacer las necesidades primarias constituye un objetivo imperioso, frente al que no caben trabas ni reparos. Durante la adolescencia esta dinámica persiste y, en ocasiones, se radicaliza, pues el individuo experimenta grandes cambios fisiológicos que nublan su juicio. Las cuestiones apuntadas justifican que el joven preocupe de un modo obsesivo y constante a los adultos. Además, la zozobra se acentúa porque, conforme al ideario establecido, sólo existe un camino aceptable y fructífero para este sujeto: la integración completa en el modelo sociopolítico rector. Si avanza en esta dirección madurará, convirtiéndose en un *ciudadano respetable*; pero si fracasa en su proceso de crecimiento nunca logrará dejar atrás la condición amenazadora e inclasificable que ostenta.

Estas ideas se tornan útiles para varios escritores de los años 90 que pretenden abordar temas relacionados con la abyección. Así, centrándose en la figura del adolescente narradores como el peruano Óscar Malca llevan a cabo este propósito, lo que se explica por dos razones. En este personaje se manifiestan con gran transparencia elementos de la naturaleza humana que, debido a su carácter escabroso, violento e irracional, infunden temor y reparo. En consecuencia, el análisis del *modus vivendi* que asume la juventud permite forjar obras donde adquieren un protagonismo claro aspectos de nuestra identidad habitualmente silenciados. Por otro lado, el joven muestra una habilidad especial para señalar los errores de las normas éticas y sociales vigentes que, aún declarándose civilizadas, esconden abundantes rasgos ignominiosos. Esta aptitud viene dada por la exclusión que sufre al constituirse en un estorbo para el pensamiento instaurado: como ser excéntrico y desvalido, hace patentes las carencias de un sistema que ignora o rechaza a quienes cuestionan sus fundamentos.

*La novela de juventud* aprovecha estos principios generales, intentando profundizar al máximo en sus implicaciones. Esta fórmula busca examinar los problemas con que se topa el joven durante su tránsito hacia la edad adulta cuando pertenece a un entorno social marcado por fallos e inconsistencias graves. Para cumplir

este objetivo, enfrenta a sus protagonistas adolescentes con unas instituciones políticas y morales que no defienden la justicia ni el bienestar de los ciudadanos. Con esto, los personajes irán descubriendo que la incorporación al orden establecido no les reportará una existencia digna y satisfactoria. También acumulan sentimientos de ira o frustración, pues en su contexto impera un régimen *gerontocrático* que los desprecia y arrincona.

Debido a los fenómenos reseñados, las experiencias *iniciáticas* que afrontan estos jóvenes suelen propiciar una tragedia. Su conocimiento progresivo del mundo exterior les causa una terrible decepción, pues observan cómo *los mayores* imponen reglas dañinas, arbitrarias e ilógicas que fomentan las iniquidades. Este hecho impide que alcancen un desarrollo productivo como individuos, abocándolos a situaciones permanentes de naturaleza abyecta: inmadurez, ostracismo, *lumpenización* y, en los casos más radicales, muerte.

Para terminar, los muchachos que protagonizan las novelas de juventud suelen radicarse en ámbitos urbanos. Este aspecto genera consecuencias fundamentales debido a los rasgos que ostentan las ciudades hispanoamericanas. Como los adolescentes, estos lugares presentan una identidad confusa y extraña, basada en la mezcla de categorías muy distintas entre sí que, a menudo, no establecen vínculos productivos. Esta circunstancia provoca que las urbes no logren alcanzar una condición estable y funcional. En estos medio caóticos, el joven casi nunca encuentra modelos válidos que le proporcionen las claves necesarias para forjarse unas directrices existenciales sólidas. Por ello, la pertenencia a los territorios urbanos acentúa su desorientación e, incluso, puede hacer que se vuelva aún más conflictivo y excéntrico.

A la hora de utilizar todas estas nociones, los autores que consideramos aquí se inspiran en formatos escriturales anteriores. Ante todo, cuentan con las aportaciones que efectúa una corriente narrativa surgida en México y próxima a su época: la *Literatura de la Onda*, que ya fue analizada en el capítulo sexto. También aprovechan la picaresca y el *Bildungsroman*, dos patrones que han sido objeto de relecturas o actualizaciones fructíferas.

Gutiérrez se inscribe en la tendencia literaria que hemos descrito con *El Rey de La Habana*. Ambientada en la capital de Cuba, esta novela plantea un recorrido por espacios miserables donde lo abyecto impone sus expresiones materiales y simbólicas: suciedad, pobreza, conductas perversas y tiranía de los instintos bajos. Conocemos estos lugares a través del protagonista, Rey, cuyas vivencias y perspectivas se tornan idóneas



para bucear en el mundo infernal que presenta la obra. Este joven habanero reúne dos facetas que permiten insistir en el concepto de oprobio, pues sufre graves carencias morales y se adscribe a un estrato socioeconómico desfavorecido. En esta situación afrontará varias experiencias traumáticas que, unidas a los inconvenientes ocasionados por su juventud y marginalidad, le impedirán huir de la ignominia. A continuación, analizaremos los recursos que emplea Gutiérrez para materializar estas ideas en el texto.

El autor no se limita a explorar los rasgos abyectos que, por sí misma, ostenta la figura del joven: sitúa a este tipo en marcos donde su excentricidad aumentará de un modo imparable. Así, narra la historia de un paria cuya niñez y adolescencia se ven marcadas por sucesos especialmente dramáticos que generan repercusiones nefastas. Rey sólo entra en contacto con versiones precarias o adulteradas de las normas y estructuras que fundan el orden social establecido. Una primera realidad que, en su contexto, adquiere características negativas e inapropiadas es la familia. Teóricamente, esta institución vela por el bienestar material del niño y garantiza su correcto desarrollo psicológico, ayudándolo a transformarse en un ciudadano respetable.

El personaje de Gutiérrez, sin embargo, no cuenta con este apoyo indispensable por dos motivos. Ante todo, pertenece a un hogar sumido en la pobreza, donde nunca se dispone de los medios necesarios para vivir cómodamente. Además, los adultos presentes en esta casa, la madre y la abuela, sufren tanto problemas físicos como desequilibrios mentales. Unidas a la miseria, estas complicaciones provocan que ambas mujeres asuman conductas y actitudes en absoluto ejemplares. Por consiguiente, estos dos personajes se revelan incapaces de cumplir las tareas protectoras y educativas que les corresponden. El siguiente fragmento de la obra confirma estas nociones:

Ella (la madre) era coja de la pata derecha y un poco fronteriza o tonta. No andaba bien de la cabeza. Desde niña. Quizá de nacimiento. Su madre vivía también con ellos. Tendría unos cien años o más, nadie sabía. Vivían todos en un cuarto derruido de tres por cuatro metros, y un pedazo de azotea al aire libre. La vieja llevaba años sin bañarse. Muy flaca de tanta hambre. (...) Estaba encartonada. No hablaba. Parecía una momia silenciosa, esquelética, cubierta de suciedad. Se movía poco o nada. Sin hablar jamás. Sólo miraba a su hija medio tonta y a sus dos nietos dándose palos por la cabeza y ofendiéndose en medio del cacareo de las gallinas y los ladridos de los perros.<sup>411</sup>

---

<sup>411</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, pp.9-10.

La infancia del muchacho transcurre en un ambiente brutal y miserable, donde se corrompen todos los valores humanos. Su madre constituye un paradigma de este fenómeno, pues no sólo exhibe facetas monstruosas: también infringe por sistema los principios morales que lleva aparejados el rol de progenitora. En vez de cuidar a sus hijos los maltrata, puesto que siente hacia ellos un odio tan profundo como irracional:

Desde muy pequeños, hasta que tuvieron siete años, los metía en aquel lugar húmedo (un armario), lleno de tuberías y cucarachas. Sin razón. Sólo para alejarlos de la vista. Los niños se aterraban, porque cuando entraban en el encierro podían pasar uno, dos y hasta tres días sin comer, lamiendo la humedad de los tubos. Otras veces los zambullía de golpe en un tanque de agua, gritándoles que se callaran y no jodieran más. Del susto los muchachos se callaban. A veces los hundía en el agua y no los sacaba hasta que —medio asfixiados— pataleaban desesperados.<sup>412</sup>

Según vemos el chico recibe una educación perversa, ya que solamente observa y aprende comportamientos infames o desviados. Estos malos ejemplos resultan decisivos, pues crean pautas básicas que condicionarán su forma de ser, abocándolo a una existencia dominada por la abyección. Así, este concepto lo perseguirá de un modo implacable, marcando cualquier situación en la que se vea involucrado. Esta vinculación con el oprobio se apuntala cuando Rey llega a los trece años, momento en que afronta una experiencia iniciática definitiva: la muerte violenta de todos sus familiares.

Como cabría esperar, los instintos bajos desencadenan este suceso dramático. El protagonista y su hermano Nelson tienen por costumbre masturbarse “mirando a la vecinita de la azotea de al lado”, una mulata que trabaja como jinetera.<sup>413</sup> Cierta día, la madre los sorprende entregándose a este *pasatiempo*, hecho que despierta su cólera proverbial:

Cuando ella vio aquel espectáculo (...) la furia se le encabritó:  
-¡Sigán con las pajas! ¡Sigán con las pajas! ¡Descaraos, se van a morir, salgan de ahí! ¡Los dos! ¡Salgan de ahí!  
Agarró un palo para golpearlos, pero de pronto se viró hacia la vecinita provocativa:  
-Y tú, puta de mierda, lo haces para joder, porque eres una puta. No los provoques más, que se van a morir. ¡Sin comer y pajeándose todo el día!  
¡Los vas a matar, cacho de puta! ¡Los vas a matar!<sup>414</sup>

---

<sup>412</sup> *Ibíd.*, p.11.

<sup>413</sup> *Ibíd.*, p.12.

<sup>414</sup> *Ibíd.*, p.14.

Ante esta reprimenda bochornosa, Nelson también se deja llevar por la ira, lo que da pie a una sucesión de tragedias:

Nelson esta fuera de sí, descontrolado. Es un hombre de catorce años y le duele aquella humillación. (...) Le da un fuerte tirón a su madre y la lanza de espaldas contra el gallinero. Un pedazo de cabilla de acero sobresale en una esquina y se le entierra en la nuca hasta el cerebro. La mujer ni grita. Abre los ojos con horror, se lleva las manos al sitio por donde entró el acero. Y muere aterrada. (...) Nelson ve aquello y de golpe desaparece el odio que siente por su madre. Lo inunda el dolor y el pánico. (...) Gritando como un loco sale corriendo hasta la baranda de la azotea y se lanza a la calle. No siente el estrépito de su cráneo al reventarse contra el asfalto cuatro pisos abajo. Murió igual que su madre, con una expresión desfogada de crispación y terror. La abuelita vio todo aquello sin moverse de su sitio, sentada sobre un cajón de madera podrida. Sin hacer un gesto cerró los ojos. No podía vivir más. Ya era demasiado. Y el corazón se le detuvo. Cayó hacia atrás y quedó recostada contra la pared, impávida como una momia.<sup>415</sup>

Toda novela de juventud concede importancia a los momentos en que un adolescente debe enfrentarse con el mundo real, observando hechos y aprendiendo lecciones que definirán su personalidad. El fragmento citado responde a esta idea, por lo que conviene prestarle atención. Rey descubre la muerte, experiencia siempre fundamental en el proceso de crecimiento y maduración que afrontan los niños. Por sí mismo, este fenómeno se revela doloroso y traumático, pues obliga a tomar conciencia del carácter efímero que presenta la vida humana. Además, en el caso que abordamos estas implicaciones dramáticas se ven acentuadas por varias circunstancias. En primer lugar, los decesos que presencia el chico resultan especialmente siniestros y aterradores. Tanto la madre como el hermano mueren a causa de acciones que los principios morales instaurados consideran violentas y repudiables: el asesinato y el suicidio. La abuela también fallece por un motivo espantoso, al no poder aguantar más el dolor que le provoca vivir rodeada de miseria y brutalidad.

Asimismo, estas muertes horribles intensifican su condición abyecta porque tienen lugar en el seno de una familia. La sociedad opina que, por naturaleza, esta institución constituye un emblema de valores prestigiosos –amor, empatía y ternura– en el que no puede colarse ningún elemento depravado. Conforme a estos postulados, las tragedias que se producen en el hogar de Rey ostentarían un estigma añadido. A este respecto

---

<sup>415</sup> *Ibíd.*, pp.14-15.

destaca el matricidio cometido por Nelson ya que, de acuerdo con las creencias generales, dicho acto se muestra particularmente abominable. Por esta razón, las catástrofes que origina su crimen establecerán un vínculo directo con lo infame.

Rey encara los sucesos que hemos analizado cuando acaba de iniciar el tránsito hacia la edad adulta. En este periodo, cualquier adolescente se forja unas directrices existenciales tomando como referencia lo que contempla a su alrededor. Por ello, los contenidos de la experiencia clave que afronta el personaje mientras se halla inmerso en esta dinámica adquieren una gran significación. La forma violenta en que mueren sus familiares lo obliga a enfrentarse directamente con expresiones paradigmáticas del oprobio. Asimismo, este hecho luctuoso le provoca graves daños psicológicos, determinando que se convierta en un tipo *anormal*. Debido a estas realidades, el chico se inclinará por fundamentar su vida en las nociones de rareza e ignominia, únicos principios que conoce bien.

Esta proclividad se agudiza durante su reclusión en un centro de menores, aspecto que ya comentamos. Aquí, se encuentra rodeado de otros jóvenes que asumen conductas *bárbaras* e indignas pues, como él, han crecido en ambientes marginales. Asimismo, quienes dirigen el reformatorio jamás le dispensan un trato humanitario, lo que incrementa sus carencias éticas y afectivas. Estas dos circunstancias impiden que se regenere, dejando atrás sus nexos con la abyección.

Para terminar, debemos referirnos a una cuestión importante. El adolescente va emancipándose poco a poco de las personas y estructuras que lo custodiaron durante su infancia. Cuando responde a criterios lógicos, este proceso muestra cómo avanza en su desarrollo personal, acumulando cada vez más instrumentos para obrar y decidir con autonomía. Gutiérrez, sin embargo, nos presenta a un muchacho que rompe con las figuras e instituciones supuestamente encargadas de tutelarlos por motivos anormales. Una tragedia irremediable lo priva de toda su familia cuando aún no tiene edad para valerse por sí mismo. En cuanto al reformatorio, este lugar constituye para él una cárcel donde lo pisotean y oprimen, así que sencillamente escapa del mismo. Con esto, se ve forzado a caminar sólo por el mundo, ya que los agentes y organismos responsables de procurarles una educación han incumplido su tarea.

Debido a esta situación, Rey manifiesta lo que podríamos llamar una orfandad radical. El chico no cuenta con ningún punto de apoyo material o simbólico que le proporcione amparo y garantice su integridad como ser humano. Esta insuficiencia prueba que la sociedad lo ha desatendido por completo, adjudicándole una condición de

*paria irredimible*. Por otro lado, debe actuar como si fuera un adulto, pero nunca consigue acceder a los medios culturales y económicos necesarios para ello. Así pues, en ningún momento logra madurar a base de aprender lecciones consideradas aceptables o fructíferas por el orden establecido. A consecuencia de estos problemas, se queda atrapado en un estadio infantil permanente. Esta complicación también acentúa su marginalidad ya que, de cara al pensamiento dominante, lo transforma en una criatura defectuosa e improductiva.

Los aspectos comentados marcan el itinerario existencial de Rey, que se orientará en una dirección clara. Tras escapar del reformatorio, el chico emprende un camino que lo lleva a hundirse por completo en la ignominia. Gutiérrez describe este proceso en la novela recurriendo al concepto de *fatum*. El muchacho parece abocado a caer por sistema en la infamia, pues jamás dispone de recursos estables que le permitan vivir con dignidad. Por añadidura, cada vez que se tropieza con una posibilidad de mejorar esta muestra, igualmente, rasgos abyectos. Apreciamos este fenómeno cuando entabla sendas relaciones amorosas con Fredesbinda y Daisy, quienes le proporcionan un hogar, aliviando sus carencias tanto materiales como afectivas.<sup>416</sup>

Estas situaciones resultan escabrosas porque entre ambas mujeres y el protagonista existe una diferencia de edad considerable. Con respecto a Fredesbinda, el narrador señala: “(...) Tenía sólo cincuenta y dos años, pero estaba demacrada, flaca y triste. De aquellas hermosas y grandes tetas que él (Rey) tanto admiraba sólo quedaban unos pellejos abundantes y flácidos cayendo hasta la cintura dentro de la blusa”.<sup>417</sup> Asimismo nos indica que, por su parte, Daisy es “una señora de sesenta y tres años”.<sup>418</sup> Por tanto, los respectivos idilios de estos personajes con el muchacho, que a la sazón tiene dieciséis y diecisiete años, transgreden los principios socioculturales más canónicos, adquiriendo un carácter anormal e, incluso, censurable. Además, evocan el tabú del incesto ya que, por razones comprensibles, las dos mujeres adoptarán una actitud maternal frente a su desamparado y jovencísimo amante.

De cualquier manera, Rey no tarda en poner fin a estos romances atípicos porque, desde su perspectiva, ambos entrañan una coacción intolerable. Tanto Fredesbinda como Daisy pretenden imponerle un estilo de vida convencional que, más o menos, lo empuje a integrarse en la sociedad. De este modo, procuran que asuma tres costumbres

---

<sup>416</sup> *Ibíd.*, pp.45-50 y 172-184.

<sup>417</sup> *Ibíd.*, p.47.

<sup>418</sup> *Ibíd.*, p.172.

fundamentales: trabajar, bañarse cada día y residir en un lugar fijo. Sin embargo, para el muchacho estas rutinas suponen una tortura, pues cree que lo anulan y esclavizan. Comprueba, entonces, que sólo volverá a sentirse libre y feliz si recupera sus hábitos de pordiosero. En consecuencia, opta por alejarse de las dos únicas personas que intentan *redimirlo*.

Por tanto, vemos que el protagonista es un marginado vocacional, incapaz de abandonar esta condición. Tal hecho se justifica porque, desde niño, ha permanecido inmerso en los planos más abyectos y precarios de la realidad. Esta circunstancia ha desempeñado un papel trascendental en la configuración de su identidad. Así pues, resulta comprensible que el muchacho se encuentre verdaderamente cómodo en los ámbitos excéntricos, ajenos a cualquier norma establecida por las instituciones morales y sociopolíticas. El propio texto subraya estas nociones:

Rey bajó en Cuatro Caminos. Ah, todo sucio y arruinado. Todo bien puerco. La gente desaliñada, pícara y ruidosa. Las mulatas recién llegadas de Oriente, con sus grandes y tentadores culos, prestas a todo por tres o cuatro pesos. Qué bien. Varadero estaba demasiado limpio y hermoso, demasiado tranquilo y silencioso. No parecía Cuba. “Aquí está el sabor, esto es lo mío”, se dijo. El Rey de la Habana, otra vez en su ambiente.<sup>419</sup>

El chico decide asentarse en rincones tenebrosos de la urbe cubana, habitados por seres que asumen conductas execrables y muestran rasgos físicos anormales o repulsivos. Estas zonas miserables aglutinan en su interior correlatos perversos de todos los principios éticos y culturales que la sociedad considera positivos. Por este motivo, los territorios donde Rey establece su hogar se ajustan con exactitud al símbolo del infierno. El imaginario tradicional postula que en este lugar mítico se concentran las expresiones paradigmáticas de lo vil, raro e ignominioso. Gutiérrez aprovecha esta idea, ya que coloca a su personaje en unos espacios donde los conceptos de bondad y hermosura no parecen tener cabida. Por tanto, los escenarios que va describiendo el autor se constituyen en una antítesis perfecta del paraíso. A este respecto, Birkenmaier comenta:

La comparación del mundo de (...) Rey con el infierno se hace más densa a lo largo de la novela. Aparecen figuras mutiladas: al viejo que pide en la Iglesia de la Virgen de Regla le faltan las dos piernas, a la

---

<sup>419</sup> *Ibíd.*, p.154.

jinetera que causó la muerte de la familia de Rey, le sacan los dos ojos, aparece un negro al que quiebra otro el brazo por pura fuerza. Otras tienen taras físicas o mentales monstruosas (...). Rey luego tiene varios encuentros premonitorios con la muerte: su trabajo en el cementerio de Colón con el episodio necrofílico, el borracho que se suicida en su presencia, el hombre que se tira por la ventana en su presencia.<sup>420</sup>

El joven Rey debe completar su formación como individuo en este universo abyecto, por lo que necesita aprender las normas y costumbres propias del mismo. Para ello, transformará en modelos de conducta a los habitantes de su entorno, que vulneran por sistema el pensamiento dominante y las reglas sociales instauradas. Imitando a estos seres excéntricos, pretende conocer e interiorizar tácticas que le permitan sobrevivir en los márgenes del orden establecido. A lo largo de este original proceso educativo, se fija en un detalle clave: las personas que lo rodean cometen verdaderas atrocidades con tal de atender a sus impulsos básicos. Enseguida, el muchacho comprende que este modo de obrar se torna lógico e, incluso, recomendable en un contexto marcado por el hambre y la miseria. Estas dos circunstancias motivan que los instintos primarios y el imperativo de subsistencia den lugar a las únicas actuaciones verdaderamente productivas o satisfactorias. Advirtiendo este hecho, Rey concluye que para los pobres y marginados no merece la pena dejarse guiar por ningún principio ético o cultural.

Una vez asimiladas estas lecciones, intentará forjarse unas pautas existenciales tomando como referencia los hábitos que predominan en su realidad. Así pues, la *educación* del muchacho consistirá en observar y, cuando sea preciso, reproducir actos delictivos o infames. Al tiempo, se convencerá de que estas acciones no sólo garantizan la supervivencia diaria; también otorgan privilegios materiales y simbólicos a quienes las realizan, permitiéndoles erigirse en *figuras de autoridad* que triunfan sobre los demás parias. A continuación, ofreceremos un ejemplo que ilustrará estos postulados.

Normalmente, el protagonista cubre sus necesidades cotidianas valiéndose de estrategias signadas por la abyección, pues mendiga o comete pequeños hurtos. Con todo, en algunas ocasiones logra acceder a fuentes de ingresos que parecen menos ignominiosas si bien, a la postre, estos recursos mostrarán, igualmente, facetas execrables. Podemos apreciar este fenómeno cuando el joven trabaja como ayudante de un sepulturero. De por sí este oficio asume una connotación sórdida, ya que gira en torno a la muerte; pero, además de esto, Gutiérrez nos presenta un caso en el que se dan

---

<sup>420</sup> Birkenmaier, Anke, “Más allá del realismo sucio..., *loc.cit.*, p.45.

agravantes especiales. Para empezar, Rey y otro empleado descubren que su jefe ha encontrado la forma de volver esta profesión aún más siniestra:

Allí estaba el viejo todavía. Alumbrándose con un farol. Era una luz pequeña. Se acercaron con cuidado y se pusieron a observar. El viejo abría los ataúdes. Despojaba de la ropa a los muertos. Les registraba la boca. Si tenían oro en los colmillos se los arrancaba con una pinza. A su lado tenía un saco donde guardaba ropa, zapatos. A algunos los enterraban con traje y corbata. Rey observó detenidamente a aquellos muertos pálidos. Y el viejo desnudándolos uno por uno. Sin prisa.<sup>421</sup>

En un ambiente civilizado, la profanación de cadáveres se considera extremadamente ominosa, ya que infringe por entero los preceptos éticos y culturales establecidos. Esta idea, sin embargo, no tiene cabida en los ámbitos excéntricos, donde el hambre y la pobreza generan un afán por obtener a toda costa beneficios tangibles de cualquier situación. Rey aprende esto cuando observa cómo interpreta su acompañante las acciones turbias del sepulturero: “Después de un rato allí, el tipo se levantó de repente y partió hacia el viejo, increpándolo: -Oye, viejo salao, ¿y yo qué? Me tienes fuera del negocio”.<sup>422</sup>

Según este personaje, el anciano enterrador sólo incurre en un comportamiento censurable al no dejar que sus ayudantes participen de un “negocio” lucrativo. Para el protagonista, esta opinión se torna aleccionadora, pues le demuestra que vive en una realidad donde los principios morales carecen de pertinencia. Ahora bien, por si esta *enseñanza* no se hubiera transmitido ya con bastante eficacia, Rey tendrá la oportunidad de fortalecer su aprendizaje mediante otro ejemplo práctico aún más ilustrativo:

El viejo quedó sorprendido y sin saber qué hacer. (...) Enseguida reaccionó. Tenía una pala en la mano.

-Ven, ven.

Avanzó hacia el otro, con la pala en alto y aquella expresión de hijoputa furibundo. Rey no quería ver más muertes. (...) Pero (...) algo lo retuvo en su escondite. Quería ver. El viejo le asestó un buen palazo por la cabeza al otro. Y lo lanzó al suelo. (...) Lo golpeó más con el canto de la pala. (...) Hasta destrozarle el cráneo. (...) Una pulpa de sangre y masa encefálica se derramó en el piso. El viejo agarró el cadáver. Hizo un esfuerzo y lo cargó como un saco, sobre sus hombros. Lo tiró en la sepultura abierta. (...) Con sus grandes manazas recogió la masa pulposa y la tiró también al fondo del hueco. Con el pie borró las manchas de sangre que quedaron en la tierra. Hizo lo mismo con la pala. Listo. Aquí

---

<sup>421</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.73.

<sup>422</sup> *Ibíd.*



no pasó nada. (...) Con mucho cuidado Rey se alejó sin hacer ruido, pensando que ese viejo era de cuidado. “Ése sí es un tipo duro... uhmmm... durísimo el viejo”.<sup>423</sup>

En los fragmentos que hemos citado, Rey aparece como un observador involuntario pero atento de conductas ignominiosas. A este respecto, encontramos una ordenación escalonada de las atrocidades contempladas por el joven, que resultan cada vez más abominables. Esta progresión culmina con el homicidio, hecho que se justifica por dos razones. Para empezar, las normas éticas y sociales dictaminan que pocas acciones merecen una condena moral tan rotunda como el asesinato de otro ser humano. Además, en el caso que abordamos se dan varias circunstancias que agravan un acto de por sí execrable. En primer lugar, el sepulturero mata a su aprendiz de un modo extraordinariamente cruel y violento. Por añadidura, lleva a cabo este crimen y oculta las pruebas del mismo con una frialdad espeluznante.

Rey, sin embargo, se muestra completamente ajeno a las cuestiones que hemos planteado. Es más, intuimos que le gustaría parecerse al “viejo”, quien lo impresiona en un sentido positivo. A lo largo de la obra, el muchacho vuelve a manifestar en varios momentos esta admiración por individuos que revelan un carácter vil y depravado. Su respeto por estas figuras deleznable, a las que considera ejemplares, nos permite descubrir cómo se ve a sí mismo. El joven piensa que ocupa una posición especialmente baja e indigna dentro de su contexto, en sí mismo precario y marginal. Esta autopercepción justifica que sólo establezca un vínculo firme con Magda, criatura tan miserable y desamparada como él. Junto a esta mujer, Rey completa el itinerario fatal que lo ha ido sumiendo gradualmente en la abyección. Así, y tal como ya explicamos, la relación enfermiza que mantienen ambos personajes terminará por convertir al protagonista en un asesino.

Por otra parte, en los fragmentos que acabamos de comentar la violencia desempeña un papel esencial. Esta situación nos interesa porque se repite a lo largo de todo el libro: Gutiérrez efectúa un recorrido exhaustivo por lugares donde la brutalidad y el salvajismo imponen sus leyes. Este hecho se torna clave, pues demuestra que el narrador cubano aborda un tema fundamental para las estéticas realistas de los años 90 centradas en describir fenómenos abyectos. En el capítulo sexto dijimos que estas fórmulas suelen prestar una gran atención a la violencia, realidad siempre identificada

---

<sup>423</sup> *Ibíd.*, pp.73-74.

con lo perverso e inhumano. Para corroborar este postulado analizamos *La virgen de los sicarios*, novela de Fernando Vallejo cuyos personajes asumen por sistema conductas atroces y destructivas. Ahora intentaremos probar que Gutiérrez se vale de recursos y planteamientos semejantes a los utilizados por el autor colombiano en esta obra.

Según Vallejo, las personas radicadas en un ámbito marginal tienden a volverse feroces y agresivas porque carecen de los medios necesarios para vivir con dignidad. Estos seres excéntricos no pueden aprender ni cumplir las reglas socioculturales instituidas, motivo por el que los impulsos más bajos y primitivos determinan sus acciones. De esta manera, se ven atrapados en ambientes donde las actitudes violentas e irracionales encuentran un terreno fértil para implantar sus normas. En *El Rey...*, Gutiérrez maneja ideas muy similares a estas, hecho que demuestran los siguientes pasajes de la novela:

A pocos pasos, en el solar, alguien empezó a gritar. Se formó una bronca, Cada unos cuantos días se armaban estos líos. El solar fue un gran caserón colonial de dos plantas, con un patio central. (...) Legalmente, allí vivían ciento ochenta personas, a las que se añadían unas cincuenta más ilegales (...). Todos disponían apenas de dos baños mínimos. El patio central alguna vez fue amplio y ventilado, pero construyeron más habitaciones para aprovechar tanto espacio. Ahora era sólo un pasillo estrecho, de dos metros de ancho [...]. Lo que se armó en aquel pasillo hacía tiempo que no se veía allí: un jabao oriental comenzó a discutir con un negro grandísimo por cierta estafa que uno le hizo al otro. Nunca se supo quién era el estafador. Y se fueron calentando. Empezaron a salir los hermanos y los primos del negro (...). Ya eran dieciocho negros amenazantes. (...) De repente apareció un machete en la mano del jabao. Su mujer se lo trajo y se lo alcanzó (...). El jabao ni lo pensó. Empezó a dar tajazos a diestro y siniestro. Le cortó la barriga a uno y un brazo a otro. La sangre brotó. Rojísima y espesa. Entonces sí se hizo pequeño y estrecho el pasillo. El jabao tenía copada la única salida a la calle. Por atrás no había escape. El tipo tenía un empingue de cuatro pares de cojones y cuando vio sangre se le montó Oggún. Entonces sí quería sangre. Los negros, desarmados, daban volíos como tigres de la selva. Intentaban ascender por las paredes como moscas, con los ojos salidos de las órbitas. (...) El jabao se cegó. Dio machetazos a todo lo que se le pusiera cerca, pero sin moverse de su puesto, para que no pudieran escapar hacia el portón. Estaba dispuesto a completar la sangría. Los acosó con saña, como una fiera asesina. Cinco negros heridos y dos botando sangre.<sup>424</sup>

---

<sup>424</sup> *Ibíd.*, pp.184-185.

Gutiérrez muestra cómo los habitantes del solar pierden su humanidad, convirtiéndose en bestias salvajes. Así comprobamos que estos personajes viven en una jungla donde sólo consiguen prevalecer los tipos crueles y sanguinarios, pues cualquier problema se resuelve acudiendo a la fuerza bruta. Ahora bien: el narrador centrohabanero considera que la animalización experimentada por los marginados no obedece a causas naturales ni se produce de una forma espontánea. En este punto vuelve a alinearse con Vallejo, dado que ambos escritores utilizan la noción de *violencia epistemológica*. Esta variante de la brutalidad consiste en impedir que el ser humano tenga acceso a los recursos materiales e ideológicos necesarios para llevar una existencia normal o decorosa. Quienes sufren esta agresión se ven envueltos en una implacable lucha por la subsistencia, de modo que asumen conductas bárbaras y atroces. Considerando estos principios, entendemos que la violencia epistemológica y sus repercusiones aparezcan cuando un modelo sociopolítico se derrumba.

*El Rey...* puede analizar esta situación con exactitud, ya que nos sumerge en la Cuba de los años 90. En este marco, el fracaso estrepitoso de un gran relato nacional motiva que, para sobrevivir, los ciudadanos deban actuar con violencia. El siguiente pasaje de la obra corrobora esta idea:

(Rey) salió caminando hacia el Malecón. Unas pipas de cerveza a granel. (...) Alrededor de una pipa se formó un gran bulto de gente para comprar cerveza. No alcanzaba para todos. Nada alcanzaba. (...) Se metió entre ellos. Estaban sudados y olían fuerte. Casi todos eran negros, musculosos, con peste a sudor, agresivos, se apretaban unos a otros, lanzaban su energía violentamente, disparaban su grajo, sus pañuelos rojos, sus collares de santería. (...) Los negros luchando por un jarro de cerveza pésima, barata, avinagrada. Junto a la pipa, en un mostrador cercano, sacaron a la venta una bandeja con alas de pollo fritas. Sólo alas. Más de cien negras se precipitaron a comprar aquello. Y cuatro o cinco blancas pelandrujas. Al duro. Los hombres en el lague. Las mujeres con las alas de pollo. (...) Una negra gorda y fuerte agarró a otra por los pelos, y le gritaba:

-¡Tu no vas ahí! ¡Quítate!

La otra insistió en quedarse. La negra gorda se puso más violenta. Con la mano izquierda la sostuvo por la nuca y con la derecha le dio un piñazo durísimo en la boca. Le partió los labios y los dientes. Sangre. Nadie se apartó. Todas querían comprar alas de pollo fritas. Como fuera.<sup>425</sup>

---

<sup>425</sup> *Ibíd.*, pp.83-84.

De nuevo La Habana aparece como un territorio peligroso, cuyos habitantes se transforman en depredadores implacables. Estos individuos experimentan una clara degradación moral a causa del hambre y la miseria, realidades fomentadas por los graves errores que ha cometido el sistema castrista. Por tanto, Gutiérrez demuestra que la crisis económica y los fallos del gobierno revolucionario han creado una sociedad donde no existen asideros materiales e ideológicos productivos; de ahí que, en este contexto, la brutalidad y el salvajismo encuentren un hábitat idóneo para desarrollarse e imponer sus principios.

Los planteamientos que acabamos de resumir adquieren una gran importancia en *La virgen...* Esta obra nos sumerge en Medellín, ciudad cuyas infraestructuras políticas y sociales también se han derrumbado. Vallejo describe esta urbe como una selva caótica, donde la vida diaria gira en torno a hechos y costumbres de naturaleza violenta. En definitiva, tanto este narrador como Gutiérrez presentan espacios absolutamente domeñados por las nociones de fiereza y crueldad. Esto nos permite comprender la función de un recurso estilístico que utilizan ambos escritores. Los dos emplean un lenguaje llano, frío y aséptico para exponer las atrocidades que tienen lugar en sus novelas. Así despojan a estos sucesos del carácter raro e impactante que les atribuye la mentalidad convencional. A través de este procedimiento, muestran cómo en La Habana y Medellín los fenómenos más espeluznantes se vuelven ordinarios y normales.

Esta dinámica por la cual los acontecimientos excepcionales y perturbadores se naturalizan afecta a otra realidad clave: la muerte. Este momento crucial marca el fin de la existencia humana y abre una puerta a lo desconocido. Por estas dos razones, en una cultura civilizada los fallecimientos adquieren características sublimes. Sin embargo, tanto Vallejo como Gutiérrez se adentran en territorios donde la violencia campa a sus anchas y los individuos soportan penurias espantosas. En estos lugares *bárbaros*, los decesos resultan habituales porque las personas ven amenazada continuamente su integridad física. Por tanto, la muerte pierde su condición sagrada y temible, ya que se transforma en un hecho trivial y cotidiano. Este problema se agrava debido a otra circunstancia negativa. A menudo, las personas mueren de una forma brutal e indigna; pero, debido a la frecuencia con que se produce, este drama tampoco adquiere una significación relevante. Gutiérrez plasma estas ideas a la perfección en el siguiente fragmento de su novela:

(Rey) miraba al mar plácidamente y de pronto su vista se fijó en un bulto blanco que flotaba cerca. (...) Era una sábana blanca manchada con sangre seca, bien amarrada. Contenía algo. ¿Sería un niño muerto? ¿Una madre que parió, lo mató y lo tiró al agua? ¿Sería un pedazo de alguien descuartizado? Rey miró a su alrededor. No había nadie cerca. Se concentró en aquel bulto. Intentó adivinar la forma de una cabeza, de un brazo. No podían ser tripas y mierda de un puerco o un carnero. Nadie tira una sábana. Habían matado a alguien, lo picaron en pedazos y aquel bulto contenía unos cuantos trozos. Estuvo a punto de bajar a las rocas y registrar. (...) Pero reaccionó a tiempo. En cuanto hiciera eso acudiría la gente. Tan morbosos como él, y enseguida la policía. “No. Que lo encuentre otro. Yo no he visto nada”, se dijo, y siguió caminando por el Malecón hacia el puerto.<sup>426</sup>

El presunto cadáver que descubre Rey ha sido tratado de una manera particularmente atroz e irrespetuosa. El joven, sin embargo, no concede importancia a esta situación pues, desde su más tierna infancia, ha podido comprobar que la vida humana carece de valor. Por ello, no sólo deduce sin inmutarse que la sábana flotante contiene los restos mortales de “alguien”; también da por supuesto que esta persona falleció de un modo terrible. Por otro lado, al toparse con esta imagen de la muerte el chico manifiesta una curiosidad insana. Así, da rienda suelta a un sentimiento que la mentalidad convencional tacha de infame: el morbo. Esto prueba que, en su realidad, la idea de morir no asume ninguna connotación trascendente. Por último, Rey se aleja del cadáver flotante para evitar un posible encuentro con las autoridades. Esta decisión pragmática nos revela que el chico vive en un mundo hostil y peligroso, cuyos habitantes prefieren volver la espalda a los fenómenos más abyectos con tal de garantizar su propia seguridad.<sup>427</sup>

Para terminar, debemos referirnos a una cuestión importante. En *La virgen...*, Vallejo muestra cómo los jóvenes se acostumbran a percibir y a emplear la violencia con naturalidad cuando esta categoría domina su entorno social. Gutiérrez se ocupa de este mismo tema, ya que sitúa a Rey en contextos marcados por la brutalidad. Inmerso en estos ambientes, el muchacho no sólo decide imitar las conductas agresivas e irracionales que observa a su alrededor; también asume que estas formas de actuar resultan lógicas, normales e, incluso, atractivas. Este hecho se aprecia con suma claridad en el siguiente fragmento de la novela:

---

<sup>426</sup> *Ibíd.*, pp.160-161.

<sup>427</sup> Todas estas ideas que plantea Gutiérrez con respecto al tema de la violencia también desempeñan un papel clave en *Trilogía...* y *Animal...*

Era mediodía y la plaza del mercado estaba en efervescencia. Rey se quedó por allí dando vueltas. (...) Los cuchillos, el olor de la carne de puerco, la sangre, los empleados vociferando sus mercancías y sus precios. Le gustaba aquel lugar. Dedicarse a cortar trozos de carne, dar hachazos a los huesos y partírla la cabeza a los puercos y meterles la mano en sus entrañas calientes para sacar los mondongos. “Como me gustaría trabajar aquí y matar tres o cuatro puercos todos los días. Un palo por los sesos y partírla el corazón con un puñal largo, jajajá. Después a descuartizar, el reguero de sangre...” Se sorprendió pensando todo eso (...).<sup>428</sup>

Debido a todas las circunstancias explicadas hasta ahora, *El Rey...* se convierte en un *Bildungsroman* trágico y perverso. Así, Gutiérrez nos presenta a un joven para quien las nociones de crecer y madurar se asocian con hábitos e ideas que lo destruirán poco a poco. A este respecto, conviene que incidamos en varias cuestiones significativas. Como ya hemos visto, durante su camino hacia la edad adulta Rey se encuentra, fundamentalmente, con tipos que nunca parecen interesados en acatar los preceptos éticos y sociales para, de esta manera, tener acceso a una existencia normal o decorosa. Estos individuos prefieren los mecanismos de supervivencia basados en prácticas que el sistema rector considera ilegales o abyectas: mendigar, delinquir, explotar sin piedad a los semejantes y aprovecharse de cualquier persona ingenua o desvalida.

Rey adopta este comportamiento de un modo incondicional, lo que se debe a varias razones. En primer lugar, piensa que las formas de vida legitimadas por el orden establecido requieren de unas competencias materiales y simbólicas inalcanzables para alguien como él. Además, estos modelos convencionales se rigen por valores –esfuerzo, disciplina y organización– que el chico desdeña sin más, pues nunca ha tenido la oportunidad de conocer sus efectos positivos. Este desprecio queda reflejado en el siguiente fragmento de la novela:

Salió caminando sin rumbo (...). No tenía prisas, se entretuvo mirando calmadamente a los obreros que entraban y salían de las fábricas, a las mujeres, unos estibadores descargando cajas de pescado. (...) Algunos le decían socarronamente: “Ponte a pinchar y no te hagas el bobo”. Uno de los negros estibadores se le acercó y le tocó los músculos del brazo:  
-Estás flaco pero fuerte. Dale que aquí están buscando estibadores.  
(...)  
Él se alejó y no contestó. El negrón siguió jodiendo:

---

<sup>428</sup> *Ibíd.*, p.155. Este pasaje adquiere un carácter premonitorio pues, en él, Rey manifiesta por primera vez los impulsos violentos que ha desarrollado. Como ya sabemos estas pulsiones fatales provocarán que, más tarde, asesine a su amante.

-¿Será bobo o se hace el comemierda? –le preguntó a uno de sus compañeros.

Rey continuó su rumbo: “Que trabaje el coño de su madre. No voy a trabajar más nunca en mi vida”, pensó.<sup>429</sup>

La *experiencia laboral* del protagonista se limita a los trabajos forzados, obviamente sin retribución alguna, que llevó a cabo durante su estancia en el reformatorio. Por este motivo, y tal como se apunta en el texto, asocia la idea de ejercer un oficio con realidades negativas: “El único campo que Rey conocía eran los naranjales del correccional, y no le gustaba. Para él aquello significaba sol (...), hormigas bravas, espinas y arañazos, hambre todo el día”.<sup>430</sup> Para terminar, Gutiérrez sitúa a este joven marginado en el contexto de la terrible crisis económica que golpeó Cuba durante los años 90. En este marco, el muchacho observa cómo los medios de subsistencia respetables generan beneficios muy exigüos, mientras que las acciones inmorales se tornan bastante lucrativas. Así las cosas, decide sobrevivir a base de cometer actos ignominiosos, los únicos que, en su opinión, se muestran productivos, asequibles y satisfactorios. Esta opción acelera su decadencia, ya que lo empuja a convertirse en un individuo cínico y mezquino. El siguiente pasaje de la novela corrobora este postulado:

(Rey) siguió caminando hasta la estación de ferrocarril. Le gustaba merodear por allí. Era zona de gente de campo. Llegaban con sus bultos y en ocasiones se descuidaban. (...) Ya lo había hecho otras veces. Se metió entre la manada de guajiros, a escoger a su víctima. La encontró enseguida. Una mujer sola, con tres niños y seis cajas de cartón pesadas. No podía con aquello y se la veía nerviosa y desesperada. (...) Rey se le acercó, gentil:

-Señora, la ayudo. Tengo una carretilla allá fuera y le sale barato. Hasta los niños van en la carretilla.

-Sí, sí, gracias. Voy hasta Cuba y Amistad.

-Ah, eso es cerquita. Cinco pesos na'ma.

-Está bien.

-Déme dos cajas..., a ver..., no, no. Usted no puede. Mire, espéreme aquí con los niños y yo voy llevando las cajas de dos en dos. Mi socio está cuidando la carretilla, no hay lío.

-Ah, gracias, menos mal, porque yo no sabía qué hacer.

Rey agarró las dos cajas más grandes y pesadas. Casi no podía con ellas. Y todavía les hizo un chiste a los niños:

-Ustedes también van en la carretilla. A pasear por La Habana.

---

<sup>429</sup> *Ibíd.*, p.35.

<sup>430</sup> *Ibíd.*, p.36.

Salió hacia la calle con las dos cajas... y adiós Lolita de mi vida, si te vi no me acuerdo.<sup>431</sup>

No obstante, Rey elige los comportamientos perversos debido a otra razón esencial: piensa que estos modos de actuar le permitirán acercarse progresivamente a la edad adulta. Así pues, cada vez que asume conductas execrables lo hace guiado por el objetivo de *transformarse en un hombre*. Con respecto a este hecho, Gutiérrez muestra cómo su personaje mantiene una interpretación errónea de lo que significa el verbo *crecer*. El chico siempre identifica esta palabra con experiencias que, a su entender, lo vuelven *más duro*, actitud bajo la cual subyace una visión concreta del mundo. En efecto, este joven considera que la realidad es un lugar atroz y violento, donde únicamente logran prevalecer los tipos crueles, agresivos e infames. Igualmente opina que, en esta *jungla* implacable, las reflexiones profundas y los sentimientos elaborados no sólo carecen de valores prácticos: también resultan dañinos porque acentúan la vulnerabilidad del individuo, convirtiéndolo en un blanco fácil para cualquier *depredador*. Ena Lucía Portela ofrece un análisis certero de todas estas cuestiones:

(...) A lo largo de *El Rey*... asistimos, paso a paso, a la destrucción minuciosa y en buena medida voluntaria de las ilusiones y, sobre todo, de la memoria del protagonista. Un proceso doloroso y brutal, que incluye desde la negativa a discutir sus problemas con nadie, aun al costo de cargar con una acusación de asesinato, hasta la autoagresión física, pero que tanto el personaje, que intuye, como el narrador, que razona, juzgan imprescindible en la lucha por la vida. Siempre con el agua hasta el cuello, Rey se va deshaciendo poco a poco de su espiritualidad como quien suelta lastre para no hundirse. Como alguien que se amputara, sin anestesia y con un filo oxidado, un miembro enfermo de gangrena, a ver si logra que no se le envenene toda la sangre o, al menos, retardar ese final lo más posible. Porque sus recuerdos, de tan horriblos (se los compara con una cadena muy pesada que él fuese arrastrando, algo peor que un simple “sorbo”, una inmensa plasta de mierda que le hubiera caído encima), sólo pueden acarrearle tristeza, miedo, angustia, rabia, asco, desesperación, y semejante estado de ánimo, donde hay hambre y violencia, equivale al suicidio.<sup>432</sup>

Estas situaciones generan consecuencias dramáticas para el muchacho, pues lo llevan a creer que necesita huir de procesos psicológicos netamente humanos. Por ello, intenta reprimir a toda costa las emociones y los pensamientos de cierta hondura que,

---

<sup>431</sup> *Ibíd.*, pp.85-86.

<sup>432</sup> Portela, Ena Lucía, “Con hambre...”, *loc.cit.*



para él, se constituyen en debilidades imperdonables. En la novela, encontramos un pasaje que refleja con suma claridad los fenómenos expuestos. Tras huir del correccional para menores, Rey emprende un periplo que lo lleva hasta Casablanca, lugar desde el que divisa la azotea donde se crió. Al contemplar su antigua casa, le asaltan ideas muy dolorosas:

Inconscientemente, su mirada buscó un edificio exacto (...). A cien metros del Malecón. Allí estaba su azotea. Aún no se había derrumbado. El corazón le latió con más fuerza y casi se le sale del pecho. Todos los recuerdos le llegaron juntos: su madre estúpida, pero era su madre y la quiso a pesar de todo. Su hermano, que se arrebató y se lanzó a la calle sin pensar, su abuela que no resistió, y él sin saber qué hacer (...). Los ojos se le llenaron de lágrimas.<sup>433</sup>

Abrumado por estas imágenes desgarradoras, el chico reacciona de una manera significativa:

“¡Qué horror! ¿Qué me está pasando? ¿Por qué me sucedió esto? Si los quiero olvidar y no puedo. ¡Me cago en Dios, cojones! Quiero olvidarme y no puedo. La azotea ahí y yo de vagabundo, que ni sé dónde meterme. (...)”. Las lágrimas le brotaban con fuerza y no pudo parar de llorar, como un niño. (...) Por primera vez en su vida se sintió desamparado, abandonado, solitario. Y le dio mucha rabia. Se le acabaron las lágrimas. Y se entró a golpes por la cabeza y la cara. (...) No quiere recordar nada. No puede permitirselo. Y sigue golpeándose con saña. Agarra una piedra y se golpea aún más duro. Le duele mucho, pierde el control. (...) Termina exhausto, herido, cubierto de sangre (...). Todavía está lleno de odio y rencor, y piensa en su madre, que le daba palazos y le gritaba: “No llores, cojones, no llores. Los hombres no lloran”, pero le molía a palos. “Para la próxima le entro a cabezazos a una pared y me mato. Tengo que olvidarme de todo”, piensa. (...) No podía llorar y ablandarse como un niño. Él era un hombre y los hombres ni se pueden aflojar. Los hombres tienen que ser duros o morirse.<sup>434</sup>

Rey percibe las consecuencias dramáticas originadas por el cúmulo de infortunios tan horribles como gratuitos a los que se ha enfrentado. Así comprende que estas penurias lo han condenado a transformarse en una criatura miserable y desgraciada. También se percata de que, en su caso, este destino resulta particularmente atroz e injusto pues, al ser un joven marginado, no posee los medios necesarios para luchar contra la adversidad. Estas *revelaciones* dramáticas le producen una tristeza

---

<sup>433</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.36.

<sup>434</sup> *Ibíd.*, pp.36-37.

incontrolable, dando lugar a que se compadezca de sí mismo. Por ello, en este momento el protagonista se muestra como lo que verdaderamente es: un niño asustado e indefenso.

Sin embargo, vemos que el chico no tarda en rechazar las sensaciones y los pensamientos generados por este breve lapso de lucidez. Incluso, llega a enfurecerse consigo mismo por haber permitido que sus recuerdos le hicieran sentir dolor y nostalgia. Rey considera que al pensar en su trágica historia se comporta de un modo pueril y bochornoso. Por este motivo se inflige un castigo brutal, reproduciendo las ideas y conductas que aprendió de su madre. Mediante la violencia, esta mujer le inculcó una teoría perversa y distorsionada acerca de lo que significaba actuar como un adulto. De esta manera, el joven piensa que para afrontar la realidad con hombría debe asumir un temperamento cruel, bárbaro e irracional. Por tanto, cree que el hecho de no reprimir su humanidad lo volverá débil e infantil.

Según hemos comprobado Rey quiere dejar atrás la niñez, condición a la que atribuye características negativas y perjudiciales. Por esta razón, descarta la posibilidad de aprender cosas nuevas, tal como se observa en el siguiente diálogo que entabla con Magda:

- (...) Yo lo que soy durísimo, igual que la canción: tú no juegues conmigo, que yo sí como candela.
- Ahh, el bárbaro. El Rey de La Habana..., jajajá.
- ¿Jajajá de qué? ¡Sí, El Rey de La Habana! Durísimo. No hay quien me ponga un pie adelante.
- Tú eres un niño, Rey. No te hagas el bárbaro. Te falta mucho por aprender.
- ¿Y quién me lo va a enseñar, tú?
- Ni yo ni nadie. Tú eres un salao. O aprendes solo o te revientas.
- No tengo ma'ná' que aprender.<sup>435</sup>

En este pasaje, la dicotomía *niño-hombre* vuelve a desempeñar un papel fundamental. Magda percibe con objetividad las carencias que sufre Rey por el hecho de ser todavía muy joven. El protagonista, sin embargo, reivindica su *hombría*, acudiendo a la única interpretación de esta cualidad que conoce. Así, cree haber madurado lo suficiente porque se ha vuelto frío, mezquino e implacable. Por tanto, piensa que ha superado la infancia a base de mantener una guerra contra el mundo tan brutal y perpetua como improductiva. Estas nociones revelan el significado que encierra su

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p.123.

desdén por el aprendizaje. Para Rey, este acto conllevaría asumir que puede optar por un estilo de vida diferente al suyo. El muchacho, sin embargo, desdeña esta opción alternativa, pues sus experiencias le han demostrado que o bien resulta inalcanzable o bien carece de un valor práctico. Por este motivo, trata de aferrarse a las *enseñanzas* perversas que le han sido inculcadas en unos contextos miserables.

Con esto se ve atrapado en un círculo vicioso, situación que no le permite cambiar su realidad. Esta dinámica viene dada por la conjunción de dos circunstancias adversas. A Rey casi nunca se le presenta la ocasión de mejorar verdaderamente su existencia; y, además, cuando se halla frente a esta oportunidad decide que no le conviene aprovecharla. En consecuencia, lo persigue un *fatum* o destino trágico, ya que jamás logra escapar del oprobio. Magda subraya este hecho al calificarlo de “salao”: sobre el muchacho pesa una *maldición* que le impide romper sus vínculos con la ignominia.

Considerando todas las cuestiones explicadas, Birkenmaier apunta:

Rey sólo se mueve entre la pereza y el hambre. Su condición de parásito es natural para él, su clase social, si existe una, es ésta. La repetición, a lo largo de la novela, del gesto de pedir porque tiene hambre (...) es así señal de la incapacidad del protagonista de aprender, o de “acumular experiencias”, como se dice en *Memorias del subdesarrollo*, la definitoria novela de Edmundo Desnoes de principios de la era revolucionaria, que cita Gutiérrez a modo de epígrafe. Se radicaliza así el modelo del *Bildungsroman*, ya que realmente no hay avance de Rey hacia la madurez. Rey se queda en el estadio de la eterna juventud, es un adolescente pasmado. A diferencia de la novela de Desnoes, escrita en los años sesenta todavía con la esperanza de la realización de la utopía revolucionaria, en *El Rey de La Habana* el tiempo es estático, no hay progreso ni evolución del protagonista.<sup>436</sup>

Así pues, Gutiérrez plantea el caso extremo de un joven condenado a permanecer inmerso en la abyección. Por ello, todos los aspectos que configuran la identidad de este personaje asumen un carácter anormal o deleznable. Conforme al pensamiento dominante, Rey no muestra ninguna de las cualidades que debe ostentar un ser humano *íntegro*. Este problema afecta, en primer lugar, a su apariencia externa, marcada por rasgos atroces que reflejan unas condiciones de vida penosas:

Tenía un aspecto desastroso: muy delgado por tanta hambre acumulada, con grandes ojeras, su pelo ensortijado de mulato creciendo vertiginosamente, golpeado, con moratones y rasguños, heridas en las

---

<sup>436</sup> Birkenmaier, Anke, “Más allá del realismo sucio..., *loc.cit.*, p.41.

mejillas, los labios, la frente. Sangre reseca por todas partes, más la suciedad y los harapos. Estaba hecho trizas. Parecía un cazador de gatas en celo.<sup>437</sup>

Por otra parte, las aptitudes intelectuales del chico también se revelan precarias, circunstancia que obedece a dos razones. Para empezar, Rey se crió en un ambiente marginal donde el concepto mismo de educación no poseía ningún valor. En consecuencia, tan sólo asistió a la escuela durante unos pocos años y de forma irregular, mientras que su familia nunca le transmitió enseñanzas provechosas. Por estos motivos, se vio privado de los medios necesarios para desarrollar unas competencias simbólicas que la sociedad considera imprescindibles. Sin embargo, el muchacho tampoco desea adquirir estas capacidades, pues cree que no le servirán para nada en los ámbitos marginales donde ha establecido su hogar. De este modo, se concentra en aprender técnicas que le permitan combatir el hambre y satisfacer los instintos primarios.

Debido a estos fenómenos el joven arrostra graves carencias psicológicas, hecho que se destaca en varios lugares de la obra. Por ejemplo, el narrador muestra cómo Rey no puede mantener un diálogo mínimamente elaborado con otra persona, ya que sus habilidades lingüísticas son muy exiguas. Esto se aprecia cuando habla por primera vez con Sandra, un transexual de costumbres y modales refinados:

Rey lo miró bien, ahora en la luz. (...) Y era lindo. ¿O linda? Era precioso, en realidad. Parecía una mujer bellísima, pero al mismo tiempo parecía un hombre bellísimo. Rey nunca había visto algo parecido. Al menos de cerca, con tanto detalle. Estaba sentado con sus andrajos en la única butaca que había en la habitación. No sabía que decir:

-¿Estas fascinado?

-Ehh.

-Que si estás fascinado... ¿por mí?

-¿Qué es fascinado?

-No, nada... ¿quieres comer algo?

-Sí.<sup>438</sup>

La incultura que manifiesta Rey alcanza proporciones extraordinarias. Esto se justifica porque el chico pertenece a los márgenes del sistema establecido, una *realidad paralela* donde el individuo no ve cubiertas sus necesidades elementales. Así pues, en este universo la vida cotidiana sólo gira en torno a cuestiones relacionadas con el

---

<sup>437</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.38.

<sup>438</sup> *Ibíd.*, pp.63-64.

imperativo de subsistencia. Por esta razón, el personaje de Gutiérrez no tiene acceso a conocimientos que resultarían básicos para cualquier ciudadano integrado en la sociedad. Las siguientes palabras del narrador reflejan este problema con gran claridad: “La gente decía que El Niño tenía la culpa de tanto calor. «¿Qué niño será ese?», pensaba Rey”.<sup>439</sup> También este otro pasaje ilustra bien las ideas que hemos planteado: “Siguió caminando (...) y de repente llegó a la inmensa estatua blanca del Cristo de Casablanca. «La gente hace muñecos y los pone por todas partes. ¿Cómo harían este tan grande?», pensó”.<sup>440</sup>

Las circunstancias explicadas provocan que Rey adquiera una condición *infrahumana*. El chico se aleja peligrosamente de las prácticas y cualidades inherentes a nuestra especie, situación que, tal como afirma Birkenmaier, acentúa sus rasgos abyectos:

El lenguaje de la abyección es un lenguaje del exceso, de los límites del cuerpo y de los límites de la vida humana. Eso se ve sobre todo en las repetidas comparaciones con animales, empezando por Rey, pobre, pidiendo como un perro, comiendo sancocho, comida de puercos, Rey que no piensa, la suciedad de Rey como puerco, y que cagando se parece a un mono, Rey al final “aplastado como si fuera una cucaracha”. (...) La abyección se da como transformación del hombre en animal, del hombre que de repente queda sin lenguaje racional.<sup>441</sup>

Los temas analizados nos permiten comprender el final de la obra, que proporciona un desenlace coherente al itinerario mantenido por Rey durante su vida. Para cerrar este camino de una forma lógica, Gutiérrez hará que su personaje se hunda por completo en la infamia. En primer lugar el chico asesina a Magda, acción con la que destruye los últimos vestigios de su integridad moral. Además, para ocultar las pruebas de este crimen lleva a cabo un segundo acto execrable: “Bajó lentamente hasta el basurero, caminado entre malezas. Llegó a los grandes montones de basura en pudrición y se enterró hasta las rodillas. Caminó un poco y llegó hasta el sitio que había previsto. Tiró el cadáver allí y comenzó a excavar con las manos. Excavó un buen rato, apartando objetos, porquería sedimentada con los años”.<sup>442</sup>

---

<sup>439</sup> *Ibíd.*, p.118.

<sup>440</sup> *Ibíd.*, p.36.

<sup>441</sup> Birkenmaier, Anke, “Más allá del realismo sucio...”, *loc.cit.*, p.42.

<sup>442</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.217.

Esta imagen del protagonista sumergido en el vertedero adquiere un gran valor simbólico puesto que, con ella, Gutiérrez muestra cómo la ignominia *absorbe* totalmente a Rey. No resulta casual, entonces, que la ocurrencia de internarse en un basurero active el *fatum* que persigue al joven. Mientras realiza esta operación, lo muerden varias ratas “enormes, fuertes” y “salvajes” que le contagian la rabia.<sup>443</sup> Aquí culmina su deshumanización, pues contrae una enfermedad característica de los animales que le provoca la muerte. Esta última experiencia también se ajustará a los principios que han marcado la historia personal del muchacho, asumiendo un carácter atroz y espantoso:

Tenía todo el cuerpo adolorido. Decenas de mordidas. Cien tal vez. O más. (Las ratas) le habían arrancado trozos de los brazos, las manos, la cara, el vientre, las piernas. Quedó desecho. Salió caminando como pudo, arrastrándose hasta su casita. Le llevó casi una hora llegar. Entró y se tiró al jergón. Estaba mareado, con náuseas. Le dolía casi todo el cuerpo. Se quedó dormido. Cuando despertó no sabía si era de día o de noche. Casi no podía abrir los ojos. No lo sabía, pero tenía cuarenta grados de fiebre (...). Vomitó. Las náuseas, el mareo, el dolor de cabeza, el delirio de la fiebre. Todo se unió para aplastarlo como si fuera una cucaracha. Y no pudo ponerse de pie. Por su mente pasaban imágenes locas. Una tras otra. (...) Pero no podía hablar, sólo pensaba. Tuvo una muerte terrible. Su agonía duró seis días con sus noches. Hasta que perdió el conocimiento. Al fin murió. Su cuerpo ya se pudría por las ulceraciones producidas por las ratas. El cadáver se corrompió en pocas horas. Llegaron las auras tiñosas. Y lo devoraron. El festín duró cuatro días. Lo devoraron lentamente. Cuanto más se pudría, más les gustaba aquella carroña. Y nadie supo nada jamás.<sup>444</sup>

El protagonista debe someterse a los fundamentos de la abyección que han condicionado su destino. Por esta razón, no sólo fallece de una manera particularmente horrorosa; también observamos que su cuerpo empieza a descomponerse antes de haber perecido. Por otra parte, conviene prestar atención a la frase “no pudo ponerse de pie”, que encierra un claro sentido metafórico. Con estas palabras, Gutiérrez hace hincapié en la derrota sufrida por el personaje, que creyó ser un luchador implacable. Este fracaso viene dado por una paradoja que origina consecuencias dramáticas. Rey pensó que el oprobio lo ayudaría a transformarse en un hombre fuerte y aguerrido; pero, a la postre, este supuesto aliado se revela como un enemigo que lo destruye sin piedad.

---

<sup>443</sup> *Ibíd.*, p.218.

<sup>444</sup> *Ibíd.*

Además, la ignominia continúa persiguiendo al joven cuando ya ha muerto para imponerle un castigo terrible. El chico se convierte en una masa de carne podrida que sirve como alimento a los buitres, animales repulsivos y tenebrosos. Por añadidura, y tal como señala el narrador, en sólo cuatro días estas aves carroñeras logran eliminar todo indicio de su existencia. Esto demuestra que la presencia de Rey en el mundo nunca logró alcanzar un valor significativo para “nadie”. Por ello, la humanidad no recordará al muchacho, ya que “jamás” tendrá constancia de su trágica historia.

Observando estos detalles, cabe afirmar que Gutiérrez efectúa una dura crítica de las convenciones morales. Estas aseguran que la vida de cualquier persona resulta valiosa e importante. Sin embargo, quienes forman parte de un estrato socioeconómico marginal comprueban que, en su caso, este postulado no se hace efectivo. Así, los parias se tropiezan con grandes obstáculos materiales y simbólicos a la hora de adquirir una entidad legítima como individuos. Estas figuras excéntricas se tornan *invisibles*, de manera que los ciudadanos *corrientes* y el orden establecido permanecen ajenos a su situación, cuando no prefieren ignorarla. *El Rey...* trata de combatir esta injusticia dando voz a un personaje que se ve totalmente arrinconado por la sociedad. En este sentido Gutiérrez pone de manifiesto una evidencia innegable, pues demuestra que la abyección no sólo persigue a los tipos bárbaros y anormales: también la civilización cae en el oprobio al desentenderse por completo de los marginados. De este modo, el cubano se enfrenta –y nos obliga a enfrentarnos– con una verdad particularmente dolorosa. Por esta razón, sin duda, ha confesado en su blog que lloró durante “cuatro días cuando escribía el final de *El Rey de La Habana*”.<sup>445</sup>

Hemos intentado relacionar a Gutiérrez con una *galaxia* de narradores que cobra protagonismo en la escena literaria hispanoamericana durante los años 90. Estos autores buscan mostrar ángulos de la realidad que, debido a su condición rara, siniestra o temible, soportan un estigma integral. Guiados por este objetivo rechazan el pensamiento dominante, que niega o destruye los fenómenos contrarios a una visión del mundo tan parcial como cerrada. Además, esta actitud los empuja a desechar las características sublimes que, por tradición, se han considerado propias del objeto artístico. Conforme a su perspectiva, estos rasgos implican una aceptación de las normas ideológicas establecidas, muchas veces falaces y perversas. Por tanto, se niegan a construir una literatura fundamentada en los principios de belleza, armonía y

---

<sup>445</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “La primera novela”. En *Blog de Pedro Juan Gutiérrez*: <http://pedrojuanguierrez.blogspot.com.es/> (17/03/2015).

equilibrio ya que, a su juicio, estos valores impiden plasmar numerosos hechos reales. Así las cosas, deciden fraguar una escritura dominada por los conceptos de violencia, impureza, transgresión y excentricidad, pues opinan que, manejando esta fórmula, crearán obras *auténticamente* realistas.

En resumen, los autores de quienes hablamos pretenden originar espacios donde la abyección *campe a sus anchas*. Por ello, describen con rigor las manifestaciones de esta categoría, procurando que los prejuicios éticos y culturales no entorpezcan su tarea. De acuerdo con este planteamiento general, emplean un lenguaje crudo, gráfico y directo, sin utilizar ni eufemismos ni estrategias artísticas destinadas a *embellecer* las atrocidades que reflejan. Por consiguiente, elaboran narraciones que suelen provocar sentimientos de angustia y repugnancia en los lectores. Todas estas acciones materializan el compromiso que abrazan como escritores realistas, sujeto a la siguiente premisa: sólo en unos textos invadidos por lo ignominioso pueden hacerse visibles facetas cruciales de la existencia humana que, habitualmente, preferimos encubrir o rechazar.

Gutiérrez adopta los principios expuestos, tal como demuestran las siguientes palabras que pone en boca de Pedro Juan:

Ése es mi oficio: revolcador de mierda. A nadie le gusta. ¿No se tapan la nariz cuando pasa el camión colector de basura? ¿No esconden al fondo las cubetas de los desperdicios? ¿No ignoran a los barrenderos de las calles, a los sepultureros, a los limpiadores de fosas? ¿No se asquean cuando escuchan la palabra *carroña*? Por eso tampoco me sonrén y miran a otro lado cuando me ven. Soy un revolcador de mierda. Y no es que busque algo entre la mierda. Generalmente no encuentro nada. No puedo decirles: “Oh, miren, encontré un brillante entre la mierda, o encontré una buena idea entre la mierda, o encontré algo hermoso.” No es así. No busco y nada encuentro. Por tanto, no puedo demostrar que soy un tipo pragmático y socialmente útil. Sólo hago como los niños: cagan y después juegan con su propia mierda, la huelen, se la comen, y se divierten hasta que llega mamá, los saca de la mierda, los baña, los perfuma, y les advierte que eso no se puede hacer. Eso es todo. No me interesa lo decorativo, ni lo hermoso, ni lo dulce, ni lo delicioso. (...) El arte sólo sirve para algo si es irreverente, atormentado, lleno de pesadillas y desespero. Sólo un arte irritado, indecente, violento, grosero, puede mostrar la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver para evitar molestias a nuestra conciencia. Así. Nada de paz y



tranquilidad. Quien logra el reposo en equilibrio está demasiado cerca de Dios para ser artista.<sup>446</sup>

En esta ocasión el *alter ego* ficticio actúa como portavoz de su creador, pues nos explica las pautas literarias e ideológicas que asume Gutiérrez. En efecto, el cubano piensa que los artistas *verdaderos* deben mostrar realidades consideradas indecentes o anormales para ofrecer una visión más exacta y certera del mundo. Por este motivo, en sus obras confiere un protagonismo inmenso a fenómenos que las instituciones sociopolíticas y los ciudadanos *biempensantes* aborrecen o estigmatizan. Estos dos hechos nos permiten definirlo como un cultor ejemplar del realismo centrado en la abyección.

### **7.3.2 *El magnetismo de los escombros: improntas neobarrocas en los textos del “Ciclo...”***

En este apartado demostraremos que Gutiérrez maneja técnicas y concepciones inspiradas por el Barroco. Quizá esta intención parezca chocante debido a una circunstancia que conocemos bien: una y otra vez, el cubano se ha declarado contrario a los formatos literarios neobarrocos que proliferan en América Latina. No obstante, sabemos que con esta postura solo manifiesta su rechazo a unas fórmulas estilísticas centradas en generar discursos alambicados e hipercultos. Este matiz cobra una gran importancia, pues las tácticas expresivas no instituyen los medios únicos y principales que canalizan el aprovechamiento del Barroco en Hispanoamérica.

Ya vimos en el capítulo sexto que las corrientes barrocas originarias no redujeron sus fundamentos al empleo de unos artificios estéticos llamativos. Al contrario, para dichos movimientos los recursos técnicos aportaban herramientas que debían expresar nociones filosóficas muy elaboradas. Además, el Barroco áureo fraguó una síntesis de tradiciones artísticas y culturales que podían interpretarse con bastante libertad. Tal hecho favoreció que sus cultores produjeran un amplio sistema de códigos, que incluía desde registros aparatosos y herméticos a lenguajes claros y sobrios. Este modelo, pues, ostentó una flexibilidad notable, alojando en su marco iniciativas heterogéneas.

Esta cualidad será neurálgica para los autores latinoamericanos que reciben el apelativo de neobarrocos. Dichos creadores aprecian el imaginario típico del siglo XVII

---

<sup>446</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Yo, revolcador...”, *loc.cit.*, pp.104-105.

por su carácter plural, faceta que permitirá someterlo a cuantiosas lecturas y reinenciones transhistóricas. Este aspecto motiva que no les interese constituir grupos basados en principios claros de unidad. Todos ellos comparten unas referencias, dadas por temas e ideas que suministra el Barroco; pero, al tiempo, cada uno forja su manera individual de transmitir estos valores comunes. De este modo, surge una galaxia literaria en cuyo ámbito se colocan propuestas diferentes y variadas. Además, estas pueden alterar su posición con respecto al núcleo central de la órbita en que se mueven; es decir, pueden acercarse más o menos a los planteamientos barrocos.

En suma: no cabe pensar que la impronta neobarroca de un texto venga auspiciada, exclusivamente, por su forma. Esta creencia se vuelve particularmente desacertada si, además, entendemos que, por naturaleza, la expresión barroca resulta compleja y abstrusa. Estos dos rasgos pertenecen sólo a una de las muchas opciones artísticas que florecieron en el siglo XVII: el patrón literario que podríamos llamar *gongorino*. Esta fórmula se torna primordial en Hispanoamérica porque creadores neobarrocos de gran peso recogen su herencia; pero, al tiempo, existen otras formas de aprovechar el movimiento áureo. A este respecto, Carlos Gamerro plantea en su libro *Ficciones barrocas* una visión que nos parece muy conveniente.

Según el autor mencionado, una obra literaria puede acudir mayoritariamente a los recursos barrocos para configurar las piezas neurálgicas de su estructura interna: ideas, temas y personajes. Esta posibilidad no impide asumir un registro expresivo de adscripción *clásica*, que se muestre natural y comprensible.<sup>447</sup> El caso de Gutiérrez obedece con exactitud a los planteamientos que sostiene Gamerro. Así pues, el cubano se distinguiría por trabajar con las “ficciones barrocas”; es decir, con las nociones ideológicas que prosperaron en el siglo XVII.

Una vez asentados estos principios, tenemos que considerar otra realidad importante. Si el Barroco admite usos heterogéneos, resulta necesario determinar qué conceptos ligados a este modelo selecciona Gutiérrez. Aclaremos esta cuestión examinando un relato de *Trilogía...* que lleva por título “El aprendiz”. Su protagonista es un joven llamado Luisito que intenta, sin mucho éxito, sobrevivir en la Cuba de los años 90. Este personaje adopta los rasgos de un tipo humano que aparece con frecuencia en el “Ciclo...”: pobre y marginal, está sometido a un *fatum* que siempre lo involucra en

---

<sup>447</sup> Cfr. Gamerro, Carlos, *Ficciones barrocas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

circunstancias desastrosas. Este *sino trágico* se aprecia en las informaciones breves pero reveladoras que ofrece el narrador acerca de su vida.

En primer lugar, vemos que carece de un entorno familiar propicio: “Luisito no soportaba el calor asfixiante en su casa, la estupidez de su madre hablando sólo de la iglesia y de Dios y de los pecadores. Y el padre, siempre huyendo, en la azotea, criando palomas y gallinas para no escuchar sandeces”.<sup>448</sup> Además, Gutiérrez narra un episodio que ha promovido en buena medida los infortunios del joven:

(...) Se acordó de la balsa que hizo con su hermano y con otros cinco, en agosto del 94. Se lanzaron por aquí mismo a las dos de la madrugada. Tenían hasta una brújula para mantener bien el rumbo del norte. Navegó media hora en aquella porquería que se hundía por exceso de peso. Su propio hermano le ordenó que se lanzara al agua y nadar hasta la costa porque eran demasiados. Tenía que joderse él. Siempre le tocaba joderse y perder. El más chico de los cuatro hermanos. Hace tres años ya. Ellos viven en Nevada y Luisito sigue en la miseria. Y con mala suerte. Cada negocito que inventa se le cae. Como si le hubieran echado brujería.<sup>449</sup>

Por último, la suerte adversa ocasiona un hecho que dará pie al meollo del cuento:

Bajó las escaleras, se fue al Malecón y se sentó frente al mar. (...) De pronto, siente que lo agarran detrás desde atrás por el pescuezo, lo tironean y empiezan a golpearlo. (...) Luisito grita. Lo siguen golpeando. Piñazos por la cara, por la espalda, lo magullan. Le dan fuerte.

-¡Ya, ya, no me den más, están equivocados, yo no soy, yo no soy!

-¡Tú sí eres, hijoputa, mala paga!

Lo dejan tranquilo, tironeándolo y rompiéndole la camisa. Felipito y el Papo. Dos muertos de hambre como él. Sus amigos de infancia, del barrio. (...) Felipito lo tenía agarrado por la espalda y el Papo aprovechó y le metió la derecha con fuerza por el bajo vientre. Dolió. Luisito se dobló. Felipito lo enderezó de un empujón.

-Luisito, no voy a hablar mucho. Le debes al Chivo siete dólares y cuarenta pesos. Mañana me buscas y me los das a mí porque el Chivo no quiere ni verte.

-Si no puedo mañana, se lo doy pasado.

-No inventes. Me los das mañana o te parto la cabeza a cabillazo limpio. No te voy a entrar suave como hoy. Te voy a entrar a cabilla.

-Está bien, compadre, voy a tratar...

---

<sup>448</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “El aprendiz”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.233.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p.235.

-Vas a tratar no. Los buscas debajo de la tierra. Ah, y dice el Chivo que se te acabó el crédito. Si quieres más hierba o polvito blanco con los baros en la mano. Chao, Luisito, y cuídate que estás en la baja.<sup>450</sup>

So pena de morir, el chico necesita obtener dinero con rapidez, así que forjará y pondrá en marcha un plan: “Cerró los ojos y se asqueó pensando. Meterle el rabo al viejo gordo no es fácil. Hay que cobrar primero. Cruzó el Malecón. Subió por Galiano hasta Trocadero. Dobló a la izquierda. Caminó unas cuadras más y llegó a la casa del viejo”.<sup>451</sup>

El “viejo gordo” mencionado aquí debe captar nuestro interés, pues no estamos ante un hombre cualquiera. Es cierto que Gutiérrez nunca señala de forma explícita su identidad, pero aporta indicios muy claros que nos revelan de quién habla. A este respecto, el párrafo que acabamos de citar contiene informaciones básicas: se trata de un anciano presumiblemente homosexual que reside en la calle Trocadero. A continuación, el texto proporciona más detalles cruciales: “Era un viejo gordo y fofo. Trescientas libras de manteca. Vivía aterrado desde la muerte de sus padres y no se movía. Sus paseos se limitaban a los 26 metros de su casa”.<sup>452</sup>

Estas indicaciones van propiciando que fragüemos una sospecha: tras el personaje del relato se oculta nada menos que José Lezama Lima. Algunos datos muy conocidos permiten avalar esta suposición. El gran autor cubano era homosexual, tenía su domicilio en el número 162 de Trocadero y manifestaba un sobrepeso notable. Se distinguía, además, por hacer una vida monástica y hogareña, costumbre que acentuó durante su vejez. Ahora bien, por si estas coincidencias no bastaran, Gutiérrez ofrece una pista decisiva en las últimas líneas del cuento:

Fue hasta una hermosa tabaquera de cuero repujado. Tomó un puro. Las manos le temblaban. (...) Dio fuego al tabaco. Aspiró el humo y siguió fumando voluptuosamente en el silencio de la madrugada, aterrado aún por el miedo. Tomó un papel y un lápiz y –sin pensar– comenzó a escribir para tranquilizarse:

Truhán espadachín la sensación  
Araña la perdiz  
Quejándose en sentencia o desatino.<sup>453</sup>

---

<sup>450</sup> *Ibíd.*, 233-234.

<sup>451</sup> *Ibíd.*, p.235.

<sup>452</sup> *Ibíd.*

<sup>453</sup> *Ibíd.*, p.236.

Los versos citados brindan una prueba incuestionable, ya que pertenecen al poema “Cabra y querube”, compuesto por el autor de *Paradiso* en 1974. Por tanto, evidencian rotundamente que Gutiérrez ha convertido a Lezama en un personaje de ficción. Una vez descubierto este juego, hemos de aclarar qué intenciones lo guían. Para ello, resulta necesario estudiar con atención la parte central del texto que analizamos. En la misma, Luisito y el “viejo” protagonizan una verdadera tragicomedia:

Luisito conocía la casa. Fue directo al fondo, a la cocina, y buscó (...) una botella de ron. La encontró, se sirvió un vaso. El viejo lo seguía:

-Muchacho, ¿qué te pasó? Quítate esa camisa y déjame limpiarte. Estás morado por todas partes.

-¡No me toques, viejo maricón, porque te voy a entrar a patás! Coge, chúpamela bien y procura que se pare pa'metértela.

-Ay, eso es lo que me gusta de ti. Lo bruto que eres.

No se le paró. Estaba asqueado, furioso consigo mismo y le dolían los golpes. (...) Quería matar a golpes a aquel viejo estúpido y quitarle todo el dinero.

-Dame diez dólares que me voy.

-Pero si no has hecho nada, ni se te ha parado. Además, no tengo diez dólares, ni uno tampoco. ¿Qué te crees? Gánatelos.

Eso colmó la copa. Luisito le dio dos galletazos por la cara al viejo, que empezó a pegar griticos y se bajó los pantalones. Tenía un pene pequeñísimo, casi infantil, oculto debajo de la enorme barriga. Se lo frotó y empezó a masturbarse.

-Ay, eso me gusta. Dame galletazos por la cara. ¡Golpéame y métemela!

A Luisito le dio más asco y más furia. Lo golpeó más. Tuvo una pequeña erección y el viejo aprovechó para metérsela en la boca mientras se la seguía meneando. Luisito se la sacó de la boca. Fue al baño, se lavó y se la guardó. El viejo todavía se masturbaba como un loco en la cocina y lo llamaba:

-¡Ven, papi, ven!

Luisito (...) atravesó toda la casa hasta la puerta. En la sala, sobre una mesa antigua, había una hermosa carroza de porcelana con cuatro caballos. Debía de valer mucho. (...) Agarró el adorno con las dos manos y se fue. El viejo corrió sofocado hasta la puerta, temblando de miedo, pero no se atrevió a decirle nada y mucho menos a gritarle.

-Ven cuando quieras, ven otra vez –le dijo apenas en un susurro.<sup>454</sup>

Parece que Gutiérrez pretende humillar sin contemplaciones a todo un héroe de la cultura nacional. Por ello, introduce al célebre literato cubano en su mundo narrativo que, como terreno imaginario, permite ahorrarse la verosimilitud y el rigor histórico. En la ficción, Lezama vivirá episodios que destruyen su aura, rebajándolo al estatus de

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, pp.235-236.

fantoches ridículos y grotescos. De esta forma, será el “patético (...) viejo gordo” que “hace muecas y piruetas como una viejita puta”.<sup>455</sup> Esta denigración no revela en modo alguno un carácter gratuito; al contrario, encierra mensajes cuya fuerza simbólica resulta evidente cuando sopesamos ciertos hechos.

Aquí se hace necesario reparar en facetas que distinguieron a Lezama como persona y escritor. El gran autor neobarroco siempre mantuvo ideas firmes acerca de lo que implicaba la condición de artista. En su opinión, esta imponía un cometido excelso al individuo: honrar sin descanso la belleza, entendida como una realidad sublime o ideal. A esta visión, que priorizaba los empeños metafísicos del arte, contribuyeron sus profundas creencias religiosas.

Fiel a los criterios explicados, Lezama se inclinó por varias opciones categóricas. Para empezar, creó una literatura cuyos temas y recursos estilísticos obedecían invariablemente a principios claros: trascendencia, complejidad, refinamiento y huida sistemática de lo vulgar o mediocre. Así fraguó una escritura deslumbrante, inspirada en las formas hipercultas, herméticas y suntuosas que aportó el Barroco. En paralelo, trató de forjarse una imagen pública *honorable* y exenta de cualquier ángulo escabroso; de ahí que mostrara una discreción máxima en lo relativo a su tendencia sexual. Además, otorgó a esta un valor intelectual prestigioso asumiendo las teorías que sostuvieron antiguos filósofos griegos como Platón. En tal sentido prefería que sus amantes fueran jóvenes artistas, de quienes podía ejercer como tutor.

Los puntos revisados hacen posible captar la idea original y transgresora que plantea “El Aprendiz”. Empleando la invención literaria como subterfugio, Gutiérrez pone a Lezama en una tesitura que, indudablemente, habría resultado atroz para él. De esta forma, el ilustre cubano ve cómo unas fuerzas terribles invaden la *guardida* protectora que ha creado en su hogar. El ardor sexual capitanea este allanamiento, pues induce conductas rudas y vergonzosas. Así, notamos que los instintos bajos convierten al poeta refinado en un sátiro grotesco, esclavo de sus impulsos más elementales. Esta humillación gana intensidad porque se asocia con un par de fenómenos estigmatizados: prostitución y homosexualidad.

Otra entidad invasora rompe la *burbuja* de aislamiento e incomunicación que protege a Lezama. Luisito llega para enseñarle que, fuera de su casa, se ha impuesto un ambiente social marcado por circunstancias muy duras: caos, miseria, violencia,

---

<sup>455</sup> *Ibid.*, 235.

ignominia, necesidad de subsistir a cualquier precio... Este aspecto justifica un recurso llamativo que observamos en la narración: el anacronismo. Al mencionar la experiencia como balseros de Luisito y sus hermanos, Gutiérrez sitúa el cuento en el año 1997. Esta referencia motiva que la posterior aparición de Lezama, muerto en 1976, adquiera un carácter inverosímil. Por tanto, el narrador emplea una ventaja inherente al discurso literario, que suprime la obligación de plantear una cronología realista. Aplicando esta prerrogativa, logra materializar una posibilidad ya inasequible: imagina cómo habría reaccionado su célebre paisano frente a una situación histórica que no vivió.

El objetivo que anima este juego se nos revela si tenemos en cuenta ciertos hechos. El autor de *Paradiso* trabajó activamente por crear un modelo artístico e intelectual que diera expresión al *ser cubano*. Gutiérrez prueba el *aguante* y la eficiencia de su voluntad forzándolo a encarar un terrible drama nacional: la crisis económica y sociocultural que afrontó el país durante los años 90. Enfrentados a esta coyuntura los principios lezamianos fracasan, pues la sordidez brutal y sin matices que ahora gobierna el país inutiliza sus fórmulas neobarrocas. Para subrayar esta idea, “El Aprendiz” muestra cómo la Cuba del *periodo especial* tiene un efecto devastador sobre Lezama, volviéndolo asustadizo y pusilánime. Advertimos, entonces, que una realidad exterior catastrófica no sólo ha echado por tierra sus convicciones literarias e ideológicas; también ha destruido el carisma y la excelencia que ostentaba como individuo.

Hemos descrito los agravios infligidos al Lezama ficticio que nos presenta Gutiérrez en su narración. Conviene añadir que estas ofensas vendrán auspiciadas por Luisito, personaje cuyos rasgos merecen atención. Según indica el título del relato es un aprendiz, pero su naturaleza como tal encierra significados muy particulares. Se trata de un joven inmerso en los avatares funestos de la crisis económica que lucha por dominar el *arte* más elemental y primitivo: sobrevivir. Así pues, no se identifica en absoluto con el tipo de *alumno* que solía buscar Lezama para sus relaciones homosexuales. Es más, Luisito constituye una caricatura penosa de este modelo, inspirado en la filosofía platónica. No en vano, su interés por el “viejo gordo” responde al empeño burdo y materialista de conseguir dinero. Por ello lo trata con repugnancia y agresividad, creando una situación que acentúa la imagen patética del anciano escritor.

Una vez examinados los temas que aborda “El aprendiz”, conviene interpretar su original planteamiento. Cabría pensar que Gutiérrez se propone cometer un parricidio simbólico, ejercicio muy habitual en la historia del arte. Esta hipótesis parece razonable, puesto que arremete contra una personalidad señera del campo literario cubano.

Podríamos argumentar, entonces, que cuando humilla y escarnece a Lezama nos transmite una información clave: considera prescindibles las nociones artísticas e intelectuales que promovió este gran autor, fundamentadas en una relectura del imaginario barroco.

Este juicio, sin embargo, nos parece inexacto, por lo que aduciremos una teoría distinta. “El aprendiz” no manifiesta un rechazo pleno del Barroco, sino la postura exactamente inversa. De hecho se asienta en concepciones fomentadas por este movimiento, circunstancia que prueba su trama. La narración muestra cómo Lezama se ha forjado un *hábitat* propio que sólo alberga objetos y palabras de carácter sublime. Por tanto, ha convertido su casa en la *torre de marfil* que da refugio a una belleza ideal. De pronto, este mundo beatífico experimenta una terrible agresión, pues lo invaden fuerzas enemigas que traducen valores opuestos a su identidad: corrupción, materialismo e ignominia. Esta ocupación revela su fragilidad intrínseca, evidenciando que ninguna existencia puede conjurar el asedio perpetuo de lo abyecto.

Junto a estas ideas, “El aprendiz” plantea una segunda reflexión que conforma su mensaje principal. Gutiérrez señala que, bajo su cobertura de armonía, el universo lezamiano esconde aspectos viles, grotescos e impuros. Estos rasgos latentes afloran cuando llega Luisito, quien activa los impulsos primarios y obscenos del poeta. El joven protagonista, entonces, no es un agente bárbaro que viene a contaminar la morada excelsa del artista refinado. Más bien, representa el detonante que hará emerger características ya instauradas en dicho lugar, subrayando una certeza rotunda: incluso las entidades más prístina y hermosas portan el germen de lo nefando.

Los planteamientos recién comentados evocan propuestas y creencias típicas de la mentalidad barroca. Según apuntamos en el capítulo sexto, este ideario subvierte las reglas clásicas de proporción y equilibrio, pues considera que no existen formas cerradas o absolutas. Para reflejar esta opinión, se vale de categorías y medios expresivos que ya conocemos: paradoja, hipérbole, alegoría y elipsis. Estas fórmulas transmiten una cosmovisión que niega cualquier manera *utópica*, basada en ideales puros, de organizar y percibir el mundo. El Barroco descubre facetas inquietantes, anómalas, tenebrosas y contradictorias en toda presencia real. Por ello, afirma que los principios de caos, vacuidad y corrupción incesante gobiernan el universo.

Gutiérrez usa estas nociones para construir “El aprendiz”, de manera que su texto adquiere una impronta barroca. Así pues, no cabe argüir que, con el mismo, expresa un rechazo frontal de la opción literaria diseñada por Lezama. Al contrario, esta debe



inspirar, en alguna medida, sus acciones, pues forjó la perspectiva necesaria para explotar los recursos transhistóricos que ofrecía el imaginario del siglo XVII. En tal sentido, el autor de *Paradiso* revitalizó estrategias barrocas que nos incumben aquí: claroscuro, exageración y mezcla de opuestos. Gutiérrez aprovecha esta serie de técnicas para elaborar su narración, lo que nos indica que, en cierto modo, rinde un homenaje a Lezama. A este respecto, incluso, muestra una deferencia notable, pues también utiliza ideas propias de la corriente artística que más veneró su paisano.

Ahora bien, “El aprendiz” todavía encierra otra información, que sí plantea una ruptura con rasgos de la estética lezamiana. La clave para descubrir este mensaje se halla en los versos del gran autor cubano que cita Gutiérrez. El poema “Cabra y querube” hace patente la suscripción a una línea específica del Barroco: el modelo gongorino. Lezama decidió asumir este patrón, ya que fraguó un registro alambicado y preciosista. A su entender, un artista barroco se distinguía por *metamorfosear* la realidad y el idioma comunes, tornándolos deslumbrantes. Este concepto impulsó la creación de un lenguaje basado en tácticas muy refinadas: alegorías intrincadas, referencias hipercultas, metáforas puras, quebrantamiento de la sintaxis convencional...

Ya sabemos que Gutiérrez apuesta por un estilo claro y natural, oponiéndose a toda manera difícil o hermética de hacer literatura. Además cree que, al priorizar lo sublime, una escritura *hiperartística* no refleja ingredientes básicos de la vida, muchas veces grosera y abyecta. Conforme a estos principios, cuestiona las tendencias formales características del neobarroco lezamiano. El modo en que utiliza los versos de su compatriota recalca este aspecto.

En sus líneas finales, “El aprendiz” confronta dos elementos: las escenas grotescas que ha vivido Lezama y el aristocrático universo literario del poeta. Este último busca neutralizar el clima truculento que ha generado la visita de Luisito. El viejo artista emplea su poesía como un instrumento salvador, que lo trasladará nuevamente al reino de la belleza ideal, pura y absoluta. Sin embargo, esta solución fracasa porque lo escabroso revela una fuerza insuperable. Así, la *verborrea* gongorina demuestra que no puede rivalizar con el brío manifestado por los instintos bajos. Peor aún: sólo parece traducir el afán cobarde por escapar de un mundo real que turba e intimida.

Las posturas y opciones que nos muestra “El aprendiz” marcan los textos de Gutiérrez estudiados aquí. En los mismos, el prosista centrohabanero efectúa un manejo de planteamientos barrocos que implica dos acciones complementarias: el aprovechamiento y la superación de los esquemas lezamianos. Esto permite situarlo en

una constelación formada por narradores hispanoamericanos de gran relevancia, hecho que intentaremos justificar.

Junto a Carpentier, Lezama propuso una reinterpretación pionera del Barroco centrada en Latinoamérica. Según ambos autores, este modelo artístico e intelectual resultaba idóneo para entender y verbalizar las características propias del subcontinente: diversidad, mezclas insólitas, exuberancia, ruptura con la normas y proporciones clásicas... Esta creencia dio lugar, principalmente, a concepciones utópicas que subrayaban el flanco más seductor de lo raro, heterogéneo e irregular. Así, estos creadores mantuvieron que, gracias a su barroquismo intrínseco, Hispanoamérica excedía los cánones occidentales, adquiriendo una esencia prodigiosa y fascinante.

Estas ideas, que articulan el llamado neobarroco hispanoamericano, serán objeto de sucesivas enmiendas y revisiones. Al respecto, el también cubano Severo Sarduy efectúa una primera contribución de suma importancia. Este autor experimenta un claro influjo de las teorías posmodernas que critican los grandes relatos identitarios. Por ello, sostiene que los principios barrocos pueden categorizar la realidad hispanoamericana, pero no conforme a visiones míticas e idealistas. De este modo, su mirada neobarroca insistirá en aspectos diferentes a los que favorecieron Lezama y Carpentier.

Sarduy ve Hispanoamérica como una suma de ingredientes muy variados que, por lo general, entablan relaciones violentas o espinosas. A su juicio, el Barroco expresa con acierto esta miscelánea irreductible, ya que supera los criterios tradicionales de unidad, armonía y síntesis equilibrada. Asimismo, este imaginario le parece útil porque subraya la naturaleza convulsa de los entornos abigarrados y mestizos. Apreciando estos valores, usará técnicas e ideas propias del siglo XVII para reflejar las cualidades más turbulentas que distinguen al subcontinente: fracturas, pliegues ocultos, vacíos dramáticos y mezclas insólitas de categorías que no establecen una convivencia productiva.

Así pues, la escritura neobarroca de Sarduy persigue incidir en los procesos raros y conflictivos que dan origen al *ser latinoamericano*. Guiado por tal objetivo, el cubano remoja e interpreta conforme a su pensamiento varias estrategias y nociones típicas del siglo XVII. En primer lugar, el Barroco le atrae porque forjó simulaciones paródicas de lo recto, unitario e integrado. Estas versiones caricaturescas lograron evidenciar las inconsistencias que presentaba cualquier forma de organizar el mundo asentada en parámetros unívocos. Para ello, utilizaron tres mecanismos expresivos fundamentales: paradoja, elipsis y alegoría.

Esta última fórmula se caracteriza por albergar una esencia contradictoria. En teoría, reúne varios elementos que cooperan y se funden para transmitir un solo mensaje nítido. Pero, al examinar bien su estructura, descubrimos que auspicia un fenómeno contrario a este. Las alegorías barrocas ofrecen tal exceso de contenidos que no pueden inspirar una lectura precisa; y, por añadidura, muchas veces congregan imágenes que rivalizan o se anulan entre sí. Todo ello suscita una impresión de vacuidad semántica: las numerosas y heterogéneas informaciones confunden al receptor, que no es capaz de hallar ningún significado productivo.

La elipsis, a su vez, crea interferencias en los actos comunicativos que impiden transmitir nociones claras y manifiestas. Como recurso literario, este procedimiento implica un ejercicio de borrado que vuelve *opaca* la expresión. De hecho, se basa en omitir piezas y referencias necesarias para formar un discurso inteligible al completo. Estas partes anuladas cobran más importancia que las visibles, pues albergan el sentido genuino del texto. En consecuencia, para interpretar este último habrá que restablecer unos datos virtuales o eliminados. Por su parte, los términos explícitos funcionan como indicios o alusiones veladas que reflejan de manera borrosa un mensaje principal elidido.

Los principios examinados plasman teorías cruciales acerca de la realidad y su entendimiento. En primer lugar, indican que los elementos ausentes y *tachados* pueden asumir una relevancia mayor que las categorías ostensibles. Con ello invalidan el punto de vista humano habitual, tendente a priorizar lo que ocupa una posición nuclear y perceptible. Igualmente, la elipsis no respeta los mecanismos lingüísticos tradicionales, caracterizados por establecer asociaciones unívocas entre palabras y cosas. Frente a esto, plantea informaciones que admiten varias lecturas, pues las expresa de un modo ambiguo y transversal. En tal sentido, materializa un rechazo de los conceptos que adoptan una formulación rotunda e indiscutible.

Por último, la paradoja evidencia que no cabe juzgar el mundo real conforme a dicotomías inflexibles. Así, esta noción demuestra que valores o hechos tenidos por antagónicos pueden convivir entre sí. Según ya vimos en el capítulo sexto, las ideas comentadas justifican que Sarduy emplee los recursos de alegoría, elipsis y paradoja. Estos le permiten manifestar su visión de América Latina como una geografía barroca que posee tres rasgos básicos: acumula significados tan heterogéneos como numerosos, alberga presencias *borradas* u ocultas que adquieren una gran fuerza semántica y promueve las hibridaciones de fenómenos antitéticos.

El cubano revitaliza otra fórmula barroca que, por ejemplo, dio impulso a los textos picarescos. Se trata del interés por hacer visibles los aspectos raros e ignominiosos que presentan la condición humana y el orden cultural establecido. Sarduy utiliza esta referencia para conceder protagonismo a territorios e identidades que ostentan un carácter atípico y marginal. Con ello vindica temas que, por su naturaleza escabrosa, no han obtenido la resonancia necesaria en los ámbitos literarios y sociopolíticos de Hispanoamérica. De este modo, convertirá el Barroco en un lenguaje que da voz a lo más excéntrico y subalterno.

En definitiva: Sarduy propone formas nuevas de plantear una escritura neobarroca que traduzca realidades latinoamericanas. Con esta innovación, genera técnicas y perspectivas que aprovechará toda una galaxia de narradores hispanoamericanos posmodernos. Como ya dijimos en el capítulo sexto, este grupo incluye dos ramas que pertenecen a dos áreas geográficas distintas. En la zona caribeña surge una línea que prospera gracias a escritores como Luis Rafael Sánchez o Reinaldo Arenas; y, por otra parte, diversos autores rioplatenses impulsan una tendencia que Néstor Perlongher bautizará con el apelativo de *neobarroso*.

Fieles a su raigambre posmoderna estas corrientes muestran un sentido abierto, ya que no imponen criterios férreos de unidad. De este modo, agrupan sujetos con una fuerte identidad propia, cuyos estilos resultan muy personales. Esta flexibilidad se inspira en un rasgo que ya ostentó el primer Barroco, proclive a efectuar mezclas heterogéneas de tradiciones artísticas y culturales. Guiado por tal inclinación, este movimiento diseñó un amplio catálogo de fórmulas expresivas y pautas ideológicas que admitían múltiples usos. Para los creadores latinoamericanos que consideramos ahora esta característica se vuelve crucial, instigando en gran medida su reivindicación del Barroco. Así, este código les atrae por su laxitud intrínseca, que fragua una opción muy seductora: adoptar un patrón estético de manera libre y mediante acciones que transmitan las preferencias individuales.

Pese a lo dicho, en su manejo del Barroco estos narradores fomentan principios y estrategias que revelan motivaciones comunes. Para todos ellos, una faceta que albergó la mentalidad típica del siglo XVII será especialmente valiosa: la muestra de un escepticismo radical. Frente a su precursora renacentista, esta ideología promocionó las visiones distópicas que reflejaban una terrible ausencia de confianza en los actos y dictámenes humanos. Tal hecho dio pie a que numerosos pensadores y artistas barrocos

realizaran críticas furiosas de la sociedad empleando un tono cruel, agresivo e incendiario.

A los narradores latinoamericanos de quienes hablamos les interesan mucho estos fenómenos porque asumirán como emblema una vocación disidente. En su mayoría son tipos rebeldes y contestatarios, que anhelan impugnar o transgredir los preceptos institucionales. Parece natural, entonces, que restablezcan y orienten conforme a sus ideas el gusto del Barroco por las invectivas furibundas. Al respecto, y según indica Perlongher, utilizan este modelo para convertir sus obras literarias en “trincheras”, desde las que acometen dos ejercicios capitales: lanzan ofensivas contra las creencias generalizadas, evidenciando sus fallos, y denuncian los parámetros inicuos que cimientan el orden sociopolítico reinante.<sup>456</sup> Este planteamiento da origen a un “uso bélico del barroco áureo”, que procura ir “socavando, desplazando y resignificando lo estatuido”.<sup>457</sup>

Los escritores neobarrocos posmodernos favorecen un rasgo más de la corriente artística que hacen suya: el interés por las realidades que subvierten o desafían los cánones morales y estéticos aceptados. El primer Barroco no sólo admiró las formas que poseían una belleza espectacular y suntuosa; de igual modo, captó su atención lo que se consideraba perverso y grotesco. Este último principio será fundamental para los autores caracterizados aquí, pues las identidades atípicas o diferentes recaban un protagonismo inmenso en sus obras. A menudo, esto implica bucear en las *cloacas* del mapa social, mostrando territorios miserables que reflejan la marginación sufrida por los excéntricos. Así pues, las escrituras neobarrocas priorizan lo abyecto, sumergiéndonos en atmósferas lúgubres, sórdidas e inquietantes. En línea con estos valores, también investigan las pulsiones oscuras del ser humano, que neutralizan cualquier dictado racional: violencia, locura e instintos bajos.

Estas directrices impulsan la recuperación del Barroco, que no sólo atrae por su incidencia en lo raro y anormal. Los narradores latinoamericanos creen, asimismo, que proporciona técnicas idóneas para representar cuanto desafía el sistema epistémico vigente. A este respecto, les interesa una vertiente particular del Barroco áureo, caracterizada por asumir dos rasgos primordiales. Por un lado, prefirió construir

---

<sup>456</sup> Ulanovsky, Carlos, “El SIDA puso en crisis la identidad homosexual. Entrevista a Néstor Perlongher”. En *Papeles insumisos...*, *op.cit.*, p.332.

<sup>457</sup> Chitarroni, Luis, “Un uso bélico del barroco áureo. Entrevista a Néstor Pelongher”. En *Ibid.*, pp.311-312.

mensajes oblicuos, que no admitieran interpretaciones claras y unívocas. Al tiempo, rechazó los estándares comunicativos, marginando las ideas principales en beneficio de cualquier noción adyacente o subsidiaria.

Estas fórmulas traducen una perspectiva ideológica, pues reniegan de los patrones lingüísticos y mentales que buscan instaurar jerarquías cerradas o significados absolutos. Observando este matiz, los autores hispanoamericanos de quienes hablamos convertirán la expresión barroca en un recurso transhistórico. Así pretenden instituir un lenguaje adecuado para mostrar los fenómenos que vulneran las reglas consideradas lícitas y canónicas en su ambiente sociopolítico. Perlongher sostiene que, gracias a este procedimiento, nace un “barroco plebeyo y de barrio”; es decir, un barroco que persigue dar voz a lo relegado y subalterno.<sup>458</sup>

Las pautas y concepciones revisadas nos interesan porque cabe advertir su presencia en los textos de Gutiérrez. Es cierto que, fiel a su individualismo, el narrador jamás trataría de alienarse plenamente con las tendencias neobarrocas hispanoamericanas. No obstante, sí podemos hablar de vínculos o afinidades que materializan unas referencias culturales y literarias compartidas. Para justificar esta opinión, quisiéramos recuperar los temas que nos permitieron analizar las escrituras neobarrocas de corte posmoderno en el capítulo sexto: la ciudad, los grandes relatos nacionales y el cuerpo. Ahora demostraremos que Gutiérrez no solamente aborda estas mismas cuestiones; también, las plantea conforme a estrategias que revelan un aprovechamiento de los principios barrocos.

### **7.3.2.1 La Habana: identidades y paisajes barrocos.**

En el capítulo sexto, efectuamos un análisis de las ciudades hispanoamericanas cuyas ideas principales conviene retomar ahora. Ante todo, recordemos que los espacios urbanos del subcontinente se vieron marcados por las empresas colonizadoras. Los españoles confiaron en que las tierras descubiertas les permitirían cumplir sus ambiciones utópicas. Fieles a esta creencia, intentaron que los enclaves conquistados albergaran sistemas perfectos de organización cultural y política.

Este afán ocasionó que las urbes ganasen mucha importancia. Así, representaron elementos vertebrales, concebidos para encuadrar las formas de vida que cimentarían una sociedad idílica. Por ello, la intendencia colonial quiso asignarles características

---

<sup>458</sup> Ulanovsky, Carlos, “El SIDA...”, *loc.cit.*, p.332.

precisas: orden, confort, belleza y funcionalidad. De este modo se configuró un plano ideal, que gravitaría sobre la ciudad hispanoamericana. Esta imagen obtuvo una expresión literal en los diseños arquitectónicos que guiaron su trazado; y otra simbólica, en la fuerza institucional que asumieron.

Un segundo hito clave tuvo lugar durante los procesos independentistas. En este momento, el ámbito urbano pasó a comunicar los principios ideológicos que impulsaron la forja de naciones modernas y autónomas. Por tanto, se convirtió en la residencia primaria de las estructuras gubernamentales y socioeconómicas que fundaron los nuevos países. Sin embargo, pese a este cambio debió continuar materializando unos ideales absolutos, fenómeno que acentuó la inadecuación entre sucesos reales y premisas teóricas.

Esta incongruencia se había gestado en los centros urbanos que nacieron bajo la dominación europea. Base y emblema del sometimiento a un poder opresor, dichos territorios engendraron algunas situaciones conflictivas: mezclas perturbadoras y repulsa o exterminio de componentes indígenas. Estas dinámicas impidieron erigir *polis* de apariencia clásica, medidas y racionales.

Para empezar, hubo una represión de los componentes nativos que, por contravenir la nueva *episteme*, desaparecieron o quedaron forzados a ocupar estratos marginales. Esto determinó que las regiones colonizadas exhibieran una *topografía irregular*. Incluían *pliegues* o áreas recónditas, donde moraban las numerosas presencias vetadas; y, además, presentaban superficies huecas o vacías, que ofrecían un testimonio de los cuantiosos elementos anulados. Asimismo, las experiencias coloniales provocaron una hibridación de rasgos muy alejados entre sí. Este cruce insólito dio lugar a existencias raras o antinaturales, que infringían las cosmovisiones autóctonas y occidentales. Todo ello impidió que los españoles otorgasen a sus posesiones transatlánticas una imagen pulcra y armoniosa.

Los temas expuestos determinan el auténtico perfil que adquieren las ciudades hispanoamericanas. Lejos de conformar un *locus amoenus* claro y placentero, estos medios responden a nociones turbadoras: caos, violencia y superposición de contenidos heterogéneos. Esta propiedad se vuelve crucial, pues rige su evolución y permanece hasta nuestros días.

Las urbes irán reflejando un vasto muestrario de apuestas políticas y sociales. Esta realidad engendra complicaciones, ya que albergan modelos variopintos y, a menudo, incompatibles: colonialismo e independencia, universalidad y exaltación de lo aborígen,

gobiernos autoritarios y fórmulas republicanas. A menudo, estas opciones rivalizan en su interior sin alcanzar una convivencia fructífera, hecho que, para García Canclini, suscita un problema decisivo: el subdesarrollo. Este concepto expresa los desequilibrios que impiden forjar una sociedad justa, orgánica y productiva.

En un ámbito subdesarrollado, las propuestas y estructuras de organización encuentran dificultades para consolidarse, fenómeno que obedece a dos razones. Por un lado, se introducen pautas culturales o económicas que discrepan con la realidad social vigente. Estas formas muestran errores o carencias porque no se dan los requisitos necesarios para su aplicación. Asimismo, tienden a establecer una relación agresiva o infructuosa con los esquemas ya presentes: en principio tratan de borrarlos y, si no alcanzan este objetivo, ignoran su existencia.

Por añadidura, el subdesarrollo implica ejercicios de radicalismo que originan secuelas nefastas. Cada fórmula que busca implantarse lucha por adquirir un dominio pleno; es decir, se autodefine como la mejor vía, lo que supone apartar e, incluso, reprimir cualquier otra posibilidad. Ahora bien, las opciones *condenadas* por el modelo que triunfa no desaparecen sin más: funcionan como un sustrato resistente que, aun habiendo perdido vigencia, impide crear sistemas estables.

Muchas ciudades hispanoamericanas ejemplifican bien los aspectos reseñados. Allí, pugnan y se unen categorías dispares: antigüedad y progreso, miseria y opulencia, control y anarquía, globalización y particularismo. Así pues, las urbes constituyen mosaicos de carácter abigarrado, que alojan formas heterogéneas y muchas veces incompatibles. Esto da pie a una contradicción que marca su realidad cotidiana. Fueron pensadas como núcleos macizos que transmitirían significados claros, absolutos e inamovibles. Sin embargo, han ido acumulando tal número de componentes que su naturaleza es la opuesta: al no expresar valores fijos, aparecen como territorios fragmentados, anárquicos e inseguros, que se caracterizan por la sobreabundancia y el movimiento perpetuo de sus ingredientes.

Estas ideas justifican un hecho que ya destacamos en el capítulo sexto: los autores neobarrocos hispanoamericanos hallan en las ciudades un terreno idóneo para desplegar sus propuestas artísticas e intelectuales. Por ello, no sólo tienden a elegir las urbes como escenario de sus obras; también les adjudican un protagonismo inmenso, llegando a convertirlas en personajes centrales. Estas dinámicas no resultan casuales, pues obedecen a una *feliz coincidencia*. Así, los creadores observan que pueden representar



con acierto las metrópolis de sus países utilizando algunas estrategias y nociones barrocas: paradoja, elipsis, pliegue y *horror vacui*.

Esta última situación tampoco debe considerarse accidental, puesto que la origina un motivo evidente. El Barroco del siglo XVII vio las áreas urbanas como emblemas de fenómenos epocales muy representativos. Por esta razón, se divulgaron técnicas e imágenes concebidas para definir la ciudad que giraban en torno a ideas reveladoras: caos, hipérbole, saturación, *engaño a los ojos* y mezcla de opuestos. Estas fórmulas han manifestado una validez transhistórica, ya que permiten describir topografías cuya esencia impugna los principios clásicos de unidad y equilibrio. Precisamente, los escritores neobarrocos latinoamericanos aprovechan esta opción, confirmando su vigencia.

No obstante, el tratamiento de los espacios urbanos conforme a recursos barrocos admite distintas expresiones. De hecho, a este respecto descubrimos una importante diferencia entre las dos grandes ramas que presenta el neobarroco hispanoamericano. La tendencia fundamentada en ideales modernos, que promueven Carpentier y Lezama, prefiere subrayar el flanco atractivo de los elementos anti clásicos. En tal sentido afirma que, por mostrarse abigarradas y caóticas, las urbes del subcontinente presentan una belleza extraordinaria. Además, estos lugares aparecen como receptáculos de las características excepcionales que distinguen a Hispanoamérica. De este modo, adquieren un valor prestigioso, ya que se transforman en símbolos identitarios.

Sin embargo, otras literaturas neobarrocas redefinirán estas nociones favoreciendo un mecanismo también propio de la corriente artística en que se inspiran. El Barroco primigenio no sólo vio cualidades positivas en las formas impuras, anárquicas o saturadas; también puso el acento en las vertientes dramáticas y sombrías que alojaban dichas realidades, idóneas para exteriorizar su pesimismo. Varios autores hispanoamericanos abordan el tema de la ciudad siguiendo este último camino, pues opinan que los medios urbanos no poseen una condición mágica y deslumbrante. Para ellos, dichos ámbitos reflejan procesos trágicos, de fragmentación e inestabilidad, que zahieren al *ser latinoamericano*, impidiéndole combatir el caos y generar centros duraderos. Así pues, incidirán en el costado más tenebroso de los atributos que ostentan las urbes hispanoamericanas: mezcla, desorden, contraste, abigarramiento y superposición. Para consumir esta operación, se valen de procedimientos que ya fueron analizados en el capítulo seis. En su visión de La Habana, Gutiérrez incluye planteamientos muy semejantes a los que acabamos de comentar. Según demostraremos

ahora, esto permite observar el vínculo que mantiene con diferentes autores neobarrocos.

Gutiérrez manifiesta una preferencia evidente por ambientar sus obras en dos espacios urbanos decrepitos, asfixiantes y minúsculos: los barrios de Centro Habana y La Habana Vieja. Ambos territorios dan expresión a fenómenos culturales y sociopolíticos que pueden representarse mediante fórmulas e imágenes barrocas. Ante todo, esta posibilidad se ve favorecida por un hecho que tuvo lugar en el siglo XVIII. Tal como indica Daniel Taboada Espiniella, durante este periodo surgió en Cuba “una arquitectura de definido estilo barroco (...) con notables exponentes militares, domésticos, civiles y religiosos”.<sup>459</sup> Esta nueva línea arquitectónica triunfó en la capital del país lo que, según el autor mencionado arriba, produjo una consecuencia notable:

En la ciudad de La Habana es donde mejor puede conocerse la proyección del barroco colonial cubano, por la diversidad y calidad de sus exponentes: las numerosas portadas domésticas, grandes casonas como la de la Obra Pía, o la de los condes de Jaruco, palacios como el del Segundo Cabo, o el de los Capitanes Generales y como verdaderos hitos urbanos las espléndidas construcciones religiosas que han llegado a nuestros días.<sup>460</sup>

El Barroco histórico adquiere una presencia destacada en la urbe cubana, contribuyendo a forjar su identidad. Por sí misma, esta circunstancia generaría motivos suficientes para efectuar un tratamiento literario de los espacios habaneros fundamentado en recursos neobarrocos. Pero La Habana también conoció un extraordinario crecimiento de sus infraestructuras en otras dos épocas fundamentales: el siglo XIX y los años 40 y 50 del siglo XX. Estas fechas llevaron implícito el triunfo de unos valores artísticos e intelectuales que cobrarían forma en la ciudad. En el siglo XIX predominaron las corrientes neoclásicas que reivindicaban los principios grecolatinos de pureza, serenidad y equilibrio. Centro Habana testimonia esta situación, pues varios de sus inmuebles fueron construidos entonces.

La segunda etapa histórica que mencionamos arriba comportó una influencia notable de los Estados Unidos. En tal sentido la escuela de Chicago y sus herederos, como Gropius o Mies Van der Rohe, aportaron los cánones arquitectónicos que

---

<sup>459</sup> Taboada Espiniella, Daniel, “Del barroco colonial cubano. Su expresión en la arquitectura religiosa de La Habana”. En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, p.897.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p.901.

imperarían. Este grupo se identificaba con las vertientes racionalistas del pensamiento moderno. Por ello, aunque no prevaleció ningún modelo en particular, se impusieron cuatro ideales: cordura, templanza, eficacia y progreso. Tal hecho condujo a privilegiar las estructuras geométricas de líneas rectas, sobrias y armoniosas. Además, las pautas norteamericanas engendraron un afán por crear edificios tan bellos como funcionales.

Lo expuesto hace suponer que, como ciudad, La Habana recabó un diseño fundado en criterios precisos: orden, pulcritud, medida y pragmatismo. Sin embargo, las directrices utópicas inherentes a estos parámetros no se materializarían por entero, ya que algunas circunstancias reales coartaron su ejecución. Las construcciones arquitectónicas que, de una manera u otra, representaban el clasicismo nunca dominaron en solitario los paisajes urbanos. Así, debieron situarse junto a edificios que reflejaban otras perspectivas ideológicas: Barroco, *Art Nouveau*, *Art Déco*, arquitectura ecléctica y estilo soviético. Esta mezcla convirtió La Habana en un *puzzle* de piezas diversas e, incluso, antagónicas. Asimismo, tuvo lugar un proceso que neutralizó aún más el concepto de uniformidad. En la capital de Cuba, los diferentes patrones arquitectónicos no se limitaron a convivir; también se *contaminarían* mutuamente, pues unos asumieron características de otros.

Estos fenómenos crean situaciones idóneas para que se originen dinámicas apreciadas por el Barroco. En La Habana, existen fuerzas que malogran cualquier proyecto destinado a implantar un clasicismo puro y orgánico. Los edificios neoclásicos y las construcciones modernas que obedecen a principios racionalistas no encuentran un ambiente favorable para imponerse. Con ello, las nociones idílicas de armonía y equilibrio serán reemplazadas por aspectos caros para el Barroco: caos, inexistencia de formas puras o absolutas y mezclas que no responden a un criterio *razonable*.

Así pues, La Habana debe su constitución final a un problema que han vivido muchos centros urbanos en Hispanoamérica: la discordancia entre un plan ideal y su contexto efectivo de aplicación. Los diseños arquitectónicos de raigambre clasicista expresan un afán por estructurar la ciudad conforme a ideas utópicas. De hecho, intentan forjar un planteamiento urbanístico racional, que otorgue a los espacios tres cualidades básicas: sentido práctico, función determinada y belleza elegante. Este modelo, sin embargo, tropieza con unas circunstancias materiales que alteran o deshacen sus fundamentos. Esto impedirá que la capital de Cuba se convierta en un paisaje diáfano cuyos elementos muestren significados nítidos y se avengan con templanza. Más bien, la metrópolis adoptará el carácter que suele distinguir a una

construcción alegórica de signo barroco: constituirá una miscelánea de categorías variopintas que, al tiempo, dialogan y se impugnan entre sí, rechazando las interpretaciones unívocas. Centro Habana y La Habana Vieja materializan esta realidad porque son territorios neurálgicos, donde se concentran los principales ingredientes socioculturales de la urbe.

Por añadidura, Centro Habana sufre algunas complicaciones que nos interesa describir. Al respecto, Esther Whitfield confecciona un análisis muy detallado en su obra *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction*. Según esta autora, durante los años 50 las migraciones internacionales y el continuo éxodo rural transformaron el barrio en un área superpoblada, hecho que dio pie a problemas característicos: caos, pobreza, congestión y arruinamiento gradual de las infraestructuras disponibles. El nuevo régimen político que se instauró en 1959 pudo emprender las diligencias necesarias para solucionar o, al menos, combatir estos graves inconvenientes. Sin embargo, y como ya se dijo, el gobierno castrista prefirió centrar sus iniciativas de progreso y regeneración en las zonas rurales. Tal medida volvió imparable la declinación que venían experimentando Centro Habana y sus residentes.

Según Whitfield, esta decadencia culminó al producirse la crisis económica que tuvo lugar en los años 90: "By the 1970's, it was too great a project to rescue many of Centro Habana's neoclassical homes, much of which by now housed dozens of families and were structurally neglected. The advent of special period found many of Centro Habana's buildings on the verge of collapse and its inhabitants living in poverty".<sup>461</sup> Con una precariedad ya notable, Centro Habana generó el hábitat idóneo para que se propagaran en su interior los dramas típicos del "periodo especial": hacinamiento, insalubridad, miseria extrema y falta de los recursos imprescindibles para subsistir. Superadas por los agobios financieros, las instituciones gubernamentales no redujeron estos daños, que destrozarían el barrio completamente.

Las circunstancias examinadas permiten asociar los rasgos propios de Centro Habana con ideas fundamentales para el Barroco. En tal sentido, la superpoblación constituye un primer aspecto de clara relevancia. Dicha realidad crea espacios caóticos,

---

<sup>461</sup> Whitfield, Esther, *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p.102. [Para los años 70, era demasiado grandioso un proyecto que rescatara muchas de las casas neoclásicas de Centro Habana, la mayoría de las cuales alojaban en ese momento a docenas de familias y estructuralmente estaban abandonadas. La llegada del periodo especial encontró muchos de los edificios de Centro Habana al borde del colapso y a sus habitantes viviendo en la pobreza]. La traducción es nuestra.

abigarrados y convulsos, llenos de presencias heterogéneas que chocan o se atenazan entre sí. Por ello, cabe relacionar sus efectos con el principio de *horror vacui*, que adquiere un gran peso en la imaginería barroca.

Ya dijimos en el capítulo seis que, a menudo, esta noción transmite conceptos negativos y pesimistas. Los escenarios atiborrados resultan agónicos y calamitosos, ya que incitan conductas destructivas: sus habitantes se ahogan y pisotean unos a otros, de modo que jamás encuentran la holgura suficiente para existir con plenitud. En consecuencia, sus esfuerzos por hacerse visibles ocupando una demarcación privativa e independiente no sólo fracasan; también conllevan un resultado paradójico, pues incrementan el caos y la turbulencia del entorno.

Estas cuestiones inspiran el significado ideológico que la mentalidad barroca suele unir al concepto de *horror vacui*: la nada y el vacío constituyen amenazas perpetuas que se ciernen sobre los territorios abigarrados. Además, la sobrecarga impide que un observador aprecie con justeza los rasgos propios de cada entidad.

Las ideas expuestas justifican que los escenarios repletos de cosas mostraran una fuerte dimensión alegórica en el Barroco. Dichos ámbitos funcionaron como una metáfora que traducía el carácter vacuo y precario de la realidad material. Esto se advierte, por ejemplo, en las pinturas con que Valdés Leal reflejó el tópico de *vanitas vanitatis*. Asimismo, la interpretación filosófica del *horror vacui* gravita sobre una imagen que, con asiduidad, se utilizó para describir el mundo terrenal: la selva. Este hábitat ubérrimo nunca logra gestionar la vida que produce sin descanso. Debido a ello, crea seres inmersos en un fiero combate por la subsistencia. Estas características proporcionaron símbolos idóneos para expresar la cosmovisión desengañada y pesimista del movimiento áureo.

Hay otra fórmula barroca que también se volverá eficaz para describir Centro Habana: la elipsis. Este barrio aparece como un enclave ruinoso y decrepito, que aloja numerosas infraestructuras hechas trizas. Las piezas rotas o desaparecidas poseen una *elocuencia* notable, puesto que actúan como indicios de un pasado mejor, ya irre recuperable; y, al tiempo, evocan los fenómenos traumáticos que propiciaron su derrumbamiento. Cabe postular, entonces, que los elementos invisibles o mutilados adquieren una gran fuerza semántica. Esto responde con exactitud a los principios en que se funda la elipsis barroca.

Para terminar, Whitfield resalta unas peculiaridades inherentes a Centro Habana en las que conviene fijarse: “(Centro Habana is) an area that is both suffocatingly small

and beckoningly deep, an area whose paradoxically marginal status, at the center of the city and yet home to its social outcasts, makes it particularly attractive”.<sup>462</sup> El distrito habanero se muestra proclive a hospedar situaciones y cualidades antitéticas. A simple vista ofrece una extensión reducida, por lo que sus contenidos parecen agotarse rápidamente. Sin embargo, este barrio microscópico encierra una vida extraordinaria, pues almacena cuantiosos planos de significación creados por las realidades y personas, tan heterogéneas como numerosas, que lo pueblan. En tal sentido, rechaza las miradas panorámicas que intenten abarcar distancias considerables: para distinguir su verdadera esencia, debemos concentrarnos en ámbitos minúsculos.

Estas ideas remiten al concepto de pliegue, que ya se analizó en el capítulo seis. Según dijimos, para Deleuze tal noción refleja el sistema de conocimiento que vindicó la filosofía barroca. Esta cuestionó la epistemología del Renacimiento, basada en un dogma principal: las informaciones que brinda el mundo exterior generan los fundamentos del saber. Frente a esto, el Barroco afirmó que los instrumentos para conocer y descifrar el universo se alcanzaban mediante un repliegue. El sujeto necesitaba olvidar las *cosas de fuera* y emprender una introspección. Así, buscaría la solución a cualquier problema ontológico en un espacio mínimo pero de gran hondura: su alma. Sin duda, cabe asociar estos postulados con la perspectiva que se requiere para *ver* los auténticos rasgos de Centro Habana.

Según vamos constatando, este lugar emblemático tiende a suscitar paradojas formidables. Con respecto a esta dinámica, Whitfield también señala que promueve una invalidación del antagonismo *centro-periferia*. Este aspecto resulta esencial, dado que contribuye a proporcionarle un carácter barroco. El movimiento áureo ya reveló un gran interés por alterar o subvertir esta dicotomía. En particular, sostuvo que toda presencia marginal podía trasladarse a medios centrales, impugnando así las jerarquías y los criterios de organización inflexibles.

El barrio de Centro Habana responde con exactitud a estas premisas. Su propio nombre indica que fue creado para constituir un eje o núcleo vertebral donde se ubicarían los cimientos culturales y sociopolíticos de la urbe. No obstante, con el tiempo se vio invadido por realidades y criaturas excéntricas que lo irían transformando en su hogar. Esto, sin embargo, nunca le ha sustraído el valor representativo, ya que sus

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, p.101. [Centro Habana es un área sofocantemente pequeña y también llamativamente profunda, un área cuyo estatus paradójicamente marginal, en el centro de la ciudad y también hogar de sus parias sociales, la vuelve particularmente atractiva]. La traducción es nuestra.

nuevos habitantes marcan los auténticos principios que rigen La Habana, un territorio convulso.

Estas reflexiones han procurado subrayar cómo determinadas fórmulas y nociones barrocas se ajustan perfectamente a dos lugares en que Gutiérrez sitúa muchos de sus textos. El cubano aprecia este fenómeno y hace uso de sus ricas posibilidades. A continuación, intentaremos probar estas ideas examinando algunos fragmentos de su obra.

En primer lugar, Gutiérrez aprovecha una imagen muy estimada por el Barroco áureo: la ruina. La importancia que adquirió este icono para el movimiento del siglo XVII obedece a dos razones complementarias. El pesimismo que nutrió esta corriente dio pie a que los territorios devastados fascinaran por sus características visibles: atmósfera tenebrosa, naturaleza distópica y evocación de la muerte. Pero, además, estos lugares proyectaban un mensaje simbólico, también desolador, que se mostró fructífero. Reflejaban una catástrofe que no sólo había terminado con ellos; principalmente, había derribado el sistema cultural y político que inspiró su construcción. Así pues, ofrecían un motivo idóneo para expresar el *desengaño barroco*, sentimiento que provocaban las cosas mundanas debido a su carácter frágil e inane. Un soneto de Quevedo permitirá confirmar estas observaciones:

Miré los muros de la patria mía,  
si un tiempo fuertes ya desmoronados,  
de la carrera de la edad cansados,  
por quien caduca ya su valentía.  
Salíme al campo. Vi que el sol bebía  
los arroyos del hielo desatados,  
y del monte quejosos los ganados  
que con sombras hurtó su luz al día.  
Entré en mi casa. Vi que, amancillada,  
de anciana habitación era despojos;  
mi báculo, más corvo y menos fuerte.  
Vencida de la edad sentí mi espada,  
y no hallé cosa en que poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte.<sup>463</sup>

Quevedo empieza planteando una metáfora inspirada por el concepto de las ruinas. Presenta la patria, entidad abstracta, como un edificio cuyos muros están

---

<sup>463</sup> De Quevedo, Francisco, "Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte". En *Poesía moral (Polimnia)*, Támesis, Madrid, 1999, p.258.

derrumbándose. Con ello, señala que un orden político y sociocultural ha perdido sus cimientos; esto es, las infraestructuras tanto materiales como ideológicas en que se apoyaba. Los versos restantes muestran lugares concretos que ofrecen una encarnación visible de la hecatombe sufrida por España. Por tanto, la devastación que contempla el autor se materializa en dos niveles paralelos, uno real y otro simbólico.

Gutiérrez aprovecha estos principios, aunque suele concentrarse más en las catástrofes tangibles. Así, efectúa un repaso exhaustivo de los territorios e inmuebles ruinosos que albergan Centro Habana y La Habana Vieja. Para él, dichos enclaves comunican la esencia genuina de estos barrios, por lo que describe su aspecto con realismo y minuciosidad. El siguiente fragmento de *Animal...* corrobora estas nociones:

Entré al hall de mi viejo edificio. Lo construyeron en 1927, con escaleras de mármol blanco, apartamentos amplios y confortables, ascensor de bronce pulido, fachada como las de Boston, puertas y ventanas de caoba. En fin, impecable, lujoso y caro. Ahora está en ruinas. (...) Muchos han dividido una y otra vez los apartamentos y ahora viven diez o quince personas donde antes vivían tres. La cisterna siempre está seca. Nadie sabe por qué el agua no llega, y todos cargamos cubos escaleras arriba.<sup>464</sup>

Aquí, el narrador recurre a un motivo muy atractivo para la sensibilidad barroca: el ocaso agónico de lo que poseyó un gran esplendor. Para mostrar este declive, utiliza la elipsis, pues los restos del edificio ruinoso constituyen indicios que aluden a una magnificencia extinguida. Aunque ya borrada, esta última genera la idea central del texto. No en vano, su ausencia testimonia el colapso que ha experimentado Cuba, fruto de una grave crisis política y financiera. En consecuencia, Gutiérrez adopta un planteamiento semejante al de Quevedo: el hogar precario de su *alter ego* manifiesta los daños que asolan un país entero.

El símbolo de las ruinas incluye otra vertiente que conviene analizar. Para el Barroco áureo, los conceptos de muerte y perdición gravitaban sobre todas las realidades materiales, que ostentaban un claro sentido efímero. Este razonamiento pesimista se vio favorecido por circunstancias históricas que ya conocemos. Los intelectuales barrocos presenciaron grandes catástrofes económicas y socioculturales, hecho que acentuó su visión aciaga del futuro. En esta situación, los espacios destruidos resultaron seductores porque atestiguaban el carácter vacuo y perecedero de las cosas mundanas.

---

<sup>464</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, p.20.



*El Rey...* presenta una escena que, a nuestro juicio, saca provecho de las nociones barrocas examinadas. En la misma, Gutiérrez narra cómo un fuerte aguacero derriba el inmueble donde viven Magda y Reinaldo:

En ese momento los muros comenzaron a ceder. Habían absorbido toneladas de agua. Las piedras de cantería, agrietadas, después de más de un siglo soportando, decidieron que ya era suficiente y se quebraron. Un estruendo enorme y todo se precipitó abajo. El techo y los muros. El piso cedió también y todo siguió cinco metros más, hasta el suelo. Sólo quedó en pie el pedazo de muro más seco y firme, junto a la puerta de entrada. [...] Había que huir. Salieron al pasillo. La escalera no existía. También se había derrumbado. Ellos estaban en un pedacito de piso y muro, a cinco metros de altura. Increíblemente aquello todavía se mantenía en pie. (...) Se lanzaron y cayeron en cuatro patas sobre los escombros. Se destrozaron manos y rodillas.<sup>465</sup>

Aquí, Gutiérrez plasma el cataclismo que acaban sufriendo los espacios ruinosos. Para ello, recurre a un concepto muy apreciado por la mentalidad barroca: el Apocalipsis. Este postulado se comprenderá mejor si efectuamos algunas observaciones. En la tradición judeocristiana, el *fin de los días* constituye un proceso que implica dos etapas. Primero, la humanidad se vuelve abyecta, pues adquiere costumbres ignominiosas renunciando a cualquier disciplina moral. Así engendra una putrefacción que va descomponiendo la tierra. A continuación, Dios interviene para castigar estos desenfrenos: su ira produce catástrofes naturales que rematan una debacle iniciada por las personas.

El Apocalipsis, entonces, lo suscitan dos agentes fatídicos: la furia divina y los pecados humanos. Estas fuerzas combinadas generan, finalmente, la extinción del mundo. El poema de Quevedo corrobora esta idea, pues no sólo refleja un ambiente cultural y político nefasto; también, habla de una sequía tremenda que causó grandes problemas económicos. Este último infortunio sería el castigo impuesto por Dios a una sociedad que ha perdido la virtud.

En Gutiérrez, el edificio que se viene abajo muestra una condición lamentable, inducida por errores humanos. En concreto, este lugar testimonia la devastación que han provocado unas pésimas directrices financieras e ideológicas. No obstante, su desplome lo causa un diluvio al que se confieren tintes bíblicos: “Seguía lloviendo copiosamente. A veces con mucho viento. Al día siguiente, a las tres de la tarde, el temporal

---

<sup>465</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, pp.202-203.

continuaba en su apogeo. Hacía setenta y dos horas que llovía sobre La Habana, con vientos fuertes, rachas y truenos”.<sup>466</sup> Este aguacero fatídico parece motivado por energías de carácter sobrenatural, que golpean con saña un territorio ya maltrecho. Encontramos, pues, los dos ingredientes propios de un escenario apocalíptico, que camina sin remedio hacia su total destrucción.

Hemos visto que Gutiérrez aprovecha el símbolo barroco de las ruinas y algunos temas unidos a este. Pero hay otra cuestión relacionada con esta materia que también le interesa: cómo influye un territorio hecho pedazos en las formas de vivir de sus pobladores. Este asunto ya preocupó a muchos pensadores barrocos, que ofrecieron distintas lecturas del mismo. En su poema, Quevedo plantea una de estas visiones. Según él, un medio asolado transfiere sus rasgos a quienes lo habitan, que parecen criaturas inertes o moribundas. Esta noción se hace patente cuando describe su “báculo” y su “espada”, objetos ahora exánimes que representan una fuerza vital perdida.

Gutiérrez, sin embargo, maneja principios diferentes a estos, ya que considera dos circunstancias típicas de Centro Habana y La Habana Vieja: el hacinamiento y la superpoblación. Estas realidades también originan un efecto muy apreciado por el Barroco áureo. Así, producen una contradicción fascinante, pues motivan que la superficie y el interior de los paisajes en ruinas adquieran cualidades opuestas. Desde fuera se diría que, por la condición ajada y vetusta, los ámbitos reducidos a escombros crean una *imago mortis*; pero, en sus adentros, dichos espacios albergan cuotas formidables de actividad y bullicio.

Con esto, los hábitats ruinosos asumen características propias de otra imagen barroca, la selva. En apariencia, estos dos lugares poseen identidades antagónicas. La selva resulta dinámica y exuberante; las ruinas, lúgubres y desoladoras. Para Gutiérrez, sin embargo, los escenarios destruidos funcionan como una jungla porque suscitan retos y peligros incesantes. Esta situación provoca que sus habitantes deban mostrarse audaces y valerosos. Para ejemplificar las ideas explicadas, citaremos unas líneas del cuento “Visión sobre los escombros”, incluido en *Trilogía...*:

Nadie anda triste o quiere el suicidio o se aterra porque piense que los escombros pueden precipitarse abajo y enterrarlos en vida. No. Todo lo contrario. En medio de la debacle la gente ríe, sobrevive, intenta pasarlo lo mejor posible y aguza sus sentidos y su olfato, como hacen los animales más débiles y diminutos, que aprenden a concentrar energías y

---

<sup>466</sup> *Ibíd.*, p.201.

desarrollan diversas habilidades porque saben que nunca serán grandes, fuertes y vencedores. Ya que nacieron en las ruinas, se trata entonces de jamás abandonar o permitir que los golpeen tanto que al final tengan que tirar la toalla y levantar los brazos. Todo es posible, todo es válido, menos la derrota.<sup>467</sup>

Para Gutiérrez, quienes habitan en territorios asolados desarrollan una energía monumental porque luchan sin tregua contra debacles inminentes. Por supuesto, esta fuerza no siempre resulta beneficiosa: muchas veces sólo engendra una hiperactividad furiosa e irracional que conduce a situaciones dramáticas. Pero, entre tanto, el dinamismo y la resolución hacen posible no sucumbir al presagio de muerte que fraguan los entornos ruinosos.

Los principios analizados también revelan una estirpe barroca ya que, por ejemplo, se tornan fundamentales en las obras picarescas. Con frecuencia, estas giran en torno a una paradoja evidente. Como telón de fondo presentan una sociedad cuyos cimientos materiales y simbólicos agonizan; y, al tiempo, subrayan la efervescencia que origina este ámbito moribundo. Prueban, entonces, que con el hundimiento del sistema las personas y los espacios no sufren una postración inexorable. Al contrario: ganan en agitación y vitalidad porque la crisis genera un triunfo del caos.

En este contexto, además, la supervivencia diaria exige un alto nivel de brío y fortaleza. Al quedar en la *intemperie*, los ciudadanos deberán eludir cualquier actitud lánguida: tendrán que mostrarse ágiles para resolver cada situación y sacar provecho de la misma. Así pues, los textos picarescos evidencian que la España *marchita* del siglo XVII alberga en su interior un *avispero* bullente y convulso. Sus protagonistas distintivos, los pícaros y otras criaturas marginales, ratifican esta idea: son tipos animosos e intrépidos que han de mantenerse continuamente activos para subsistir.

Asimismo, las narraciones picarescas asumen una estructura fragmentaria que contribuye a resaltar los aspectos examinados. Esta ordenación episódica permite crear galerías de figuras e historias variopintas que irán sucediéndose con un ritmo vertiginoso.

Gutiérrez efectúa un claro aprovechamiento de las nociones y estrategias consideradas. No en vano, por su literatura transitan de un modo incesante anécdotas fugaces y personajes que poseen una condición mudable. *Trilogía...* ejemplifica de un modo claro este aspecto. A través de su carácter breve y discontinuo, los cuentos que

---

<sup>467</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Visión...”, *loc.cit.*, p.296.

conforman el volumen nos descubren la táctica primordial que utiliza Pedro Juan para sobrevivir. Este *nuevo pícaro* no permanece inmóvil bajo ninguna circunstancia. Por ello, suele cambiar de trabajo y domicilio; e, igualmente, sus deseos, creencias y emociones varían sin cesar.

Otros personajes del “Ciclo...” también se caracterizan por llevar una existencia frenética. Para corroborar esta idea, nos centraremos en el siguiente fragmento de *Animal...*:

Gloria vive abajo, en el séptimo. Con su madre y su hijo, y una radio y una grabadora que nunca descansan y miles de parientes que van y vienen. Son primos, sobrinos, ahijados, tíos, cuñados, nueras, hermanos, yernos, vecinos de los tíos, hijastros de los hermanos, novias de los sobrinos, hijos de los primos con sus esposas y sus hijos. El copón divino. Vienen desde toda Cuba. Vienen al médico, hacen negocios, bisnecitos, jinetean, ganan unos dólares, los gastan, pernoctan unos días y desaparecen y aparecen otros. Es la casa del caos. Música. Mucha música. Boleros, salsa, rancheras. Que yo te perseguí y tú me diste la espalda. ¿Por qué me haces sufrir, mi amorrrrrr? ¿Por qué, por qué, por qué mi amorrrr? La música siempre ahí. (...) Y botellas de ron. Y nada de dinero. El dinero aparece y desaparece. Vuelve a aparecer y se acaba en un segundo. Y cigarrillos. Humo, boleros, ron. Y la gente. Entran, salen, comen, cagan, tupen el inodoro, agotan en media hora la poca agua que llega por las mañanas. El resto del día sin agua. Familia, mucha familia, blancos, mulatos, negros, jabaos, chinos, indios.<sup>468</sup>

Gutiérrez emplea un estilo telegráfico, ya que presenta de manera veloz y entrecortada informaciones tan diferentes como numerosas. Con este procedimiento, muestra los principios que rigen la vida caótica de Gloria y sus familiares: desorden, precipitación y celeridad extrema. Estos individuos parecen atrapados en un ciclo eterno de vaivenes y mudanzas. Cabe argüir, entonces, que optan por un *modus vivendi* semejante al de los pícaros barrocos. Este parecido se justifica porque, como ellos, necesitan buscar la forma de abrirse camino en un medio inseguro. Las estructuras precarias de su realidad podrían venirse abajo en cualquier momento y aplastarlos. Para neutralizar este riesgo, asumen como táctica la *huida perpetua*: no se afincan en un lugar determinado y varían continuamente sus actos u objetivos. Vemos, pues, que la mutación y el cambio generan los instrumentos más eficaces para subsistir en una sociedad ruinosa.

---

<sup>468</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, op.cit., p.24.

Finalmente, la cita que revisamos evoca otra noción propia del Barroco áureo: el *horror vacui*. Gutiérrez nos abruma con los datos heterogéneos que aglutina en un espacio bastante limitado. De esta forma, subraya una idea clave: Gloria y su casa, entes finitos, abarcan un exceso de contenidos. Este fenómeno de saturación lo genera sobre todo un factor numérico, pues la protagonista da refugio a muchas personas que, además, emprenden incontables actividades. Sin embargo, también asume un gran peso la diversidad, otra fuente de caos y abigarramiento. Gloria recibe a individuos con quienes mantiene lazos de parentesco variopintos y, en algunos casos, heterodoxos: “Hijastros de los hermanos, novias de los sobrinos, hijos de los primos con sus esposas y sus hijos”.<sup>469</sup> Por añadidura, estos inquilinos pertenecen a etnias distintas —“blancos, mulatos, negros, jabaos, chinos, indios”—, lo que acentúa la sensación de pluralidad.<sup>470</sup>

Las referencias expuestas permiten construir una imagen signada por el *horror vacui*. Este principio no sólo viene dado por un amontonamiento de figuras o presencias numerosas; a su vez, estas últimas poseen características idóneas para originar un efecto de anarquía y confusión. Por un lado, muestran claras diferencias entre sí, de manera que su cohabitación parece increíble. Asimismo, para sobrevivir en un área pequeña cada elemento realiza dos acciones complementarias: presta una sección de su territorio a otras entidades y, simultáneamente, invade zonas ocupadas por estas. Ambas dinámicas engendran vínculos y mezclas que, con frecuencia, resultan poco naturales.

La casa de Gloria responde a los conceptos indicados, circunstancia que le adjudica un fuerte valor simbólico. Así, esta vivienda y sus moradores ofrecen una representación en miniatura de aspectos emblemáticos que distinguen a Cuba. En primer lugar, reflejan un hecho que ha marcado el país caribeño desde la era colonial hasta nuestros días: el mestizaje. Como ya hemos dicho, este proceso genera una hibridación continua entre culturas y etnias diversas que, a menudo, crea realidades atípicas o transgresoras. Por ello, ha transformado la sociedad isleña en una miscelánea de ingredientes que, al combinarse, no siguen criterios lógicos ni acatan jerarquías racionales.

Por otra parte, Gloria y sus familiares muestran el comportamiento más extendido que se instaura durante la crisis de los años 90. Los ciudadanos tienen que adecuar su *modus vivendi* a esta grave situación, caracterizada por eliminar la consistencia de todo anclaje material e ideológico. En consecuencia, rechazan cualquier actitud que persiga

---

<sup>469</sup> *Ibíd.*

<sup>470</sup> *Ibíd.*

la estabilidad, objetivo ahora inútil, para dedicarse a efectuar movimientos caóticos e incesantes: van y vienen, cambian de rostro y ocupación, establecen alianzas temporales y heterodoxas con otras personas...

Los temas revisados pueden asociarse con las nociones implícitas en el *horror vacui*. Comprendemos, entonces, que para Gutiérrez el ambiente y los espacios típicos de la isla caribeña poseen tres rasgos fundamentales: desorden, saturación y heterogeneidad. Este descubrimiento nos hace reparar en otra idea que la mentalidad barroca vinculó con el *miedo al vacío*. Para el movimiento áureo, esta *fobia* generaba secuelas negativas pues, debido a su carácter opresivo, los territorios abigarrados jamás permitían que ninguna identidad alcanzara una existencia completa y segura.

Los habaneros sufren este problema, hecho que se aprecia en dos terrenos complementarios. Para empezar, se pisotean y avasallan mutuamente; y, por añadidura, el movimiento continuo que mantienen les impide afianzar su personalidad. Gutiérrez subraya estas ideas en la cita de *Animal...* que comentamos, pues no atribuye a ningún familiar de Gloria una identidad específica. Estos personajes componen una galería de seres anónimos que no alcanzan la suficiente visibilidad. Tal indefinición la produce, claramente, su modo anárquico y turbulento de vivir. Así, parecen figuras evanescentes cuya historia privada es irrelevante porque, como señala el narrador, “pernoctan unos días y desaparecen”.<sup>471</sup>

Hemos probado que Gutiérrez hace suyos un par de conceptos barrocos fundamentales: las ruinas y el *horror vacui*. Con estas nociones transmite los principios que marcan la existencia diaria en Centro Habana y La Habana Vieja, dos ámbitos neurálgicos de Cuba. Estos barrios fueron creados para constituir núcleos que albergarían las infraestructuras materiales y simbólicas del país. Esta función les asignaba un sentido clásico, ya que debían materializar varios ideales concretos: orden, armonía, progreso y estabilidad.

En sus obras, Gutiérrez consigna el destino trágico al que se vieron abocadas estas directrices utópicas. Así, emplea fórmulas e imágenes barrocas para reflejar las mudanzas que han experimentado los distritos habaneros tras una serie de catástrofes políticas, financieras y socioculturales. Estos lugares han desarrollado características que anulan por entero su fisonomía originaria. Centro Habana y La Habana Vieja se han transformado en *junglas* cuyos rasgos —saturación, inseguridad, cambio perpetuo, lucha

---

<sup>471</sup> *Ibíd.*

por la subsistencia— determinan que sus habitantes no puedan representar en absoluto valores clásicos. A este respecto, el narrador cubano suele incidir en una paradoja capital: quienes moran en los centros de la capital cubana se ven forzados a esgrimir conductas marginales, excéntricas y transgresoras.

Un relato incluido en *Trilogía...* que lleva por título “Las puertas de Dios” plasma bien esta contradicción. El cuento presenta una estructura itinerante, pues muestra cómo Pedro Juan y su amigo Enrique caminan por varios espacios habaneros. Este *viaje* arranca en Centro Habana, lugar descrito como una selva caótica y asfixiante, domeñada por criaturas *feroces* que intentan sobrevivir a cualquier precio. Enrique, chicano adinerado, constituye una presa fácil y succulenta para estos *cazadores*:

Un domingo por la noche, en el centro de La Habana, es peligroso sentarse a beber con un tipo gordo, sonrosado y muy blanco. (...) La manada olfatea los dólares y acosa, con los colmillos listos para agredir. Todos olfatearon los dólares y empezaron el acoso. Los niños pidiendo monedas. Las putas insinuándose. Los jineteros proponiendo ron, tabaco, afrodisíacos. (...) A las doce de la noche el chicano fue al baño del hotel y tres putas entraron con él y trataron de violarlo o algo así. Él se asustó y regresó precipitadamente en busca de mi protección. Una pandilla de negritos y blanquitos nos rodearon en ese momento pidiendo algo.<sup>472</sup>

El recorrido que hacen los personajes continúa por el Malecón. Aquí, se agudizan los elementos que dominaban en Centro Habana: caos, agobio y sensación de peligro inminente. Esta situación la provocan tres factores complementarios. Para empezar, se torna fundamental la imagen de los habaneros que ofrece Gutiérrez. Estos individuos parecen *materia pura*, carne azuzada por impulsos bajos que actúa de un modo frenético y agresivo. Por tanto, hay una insistencia en su condición primitiva y animalesca. Asimismo, el narrador juega con un par de recursos fundamentales: la luz, que no existe apenas, y el ruido, que sobreabunda. Estos ingredientes unidos generan la atmósfera sombría y turbulenta que se respira en el Malecón:

(...) Había miles y miles de personas. Con el calor y la humedad de julio, todos salían de sus cuevas a tomar un poco el fresco y escuchar música. El Malecón en semipenumbra y con una música estridente. Más bien, con muchas músicas estridentes que salían de todas partes. (...) Y mucha

---

<sup>472</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Las puertas de Dios”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.173.

gente de pie y mucho ruido. ¿De dónde salía tanta gente? Eludimos cuerpos sudados que gritaban, bailaban, se reían (...).<sup>473</sup>

Este fragmento prepara el terreno para lo que podríamos considerar el clímax de la narración. Un inesperado suceso trágico motiva que afloren por entero los rasgos latentes de caos y violencia:

Un mulatito muy joven se metió en medio de nosotros. Nos empujó. No pidió permiso. Sólo nos empujó (...). Otro mulato, tal vez casi negro, muy joven, se acercó a sus espaldas. Lo agarró por el hombro. Lo haló fuerte hasta virarlo de frente a él y de espaldas al mostrador y, con una expresión de odio y de rabia feroz, lo apuñaló dos veces en el pecho. (...) El apuñaleado salió casi corriendo y el otro siguió dándole cuchillazos por donde lo agarrara. Gritería. Gente apartándose. Un policía disparó tres veces al aire con una 45.<sup>474</sup>

El Barroco áureo ya sostuvo que la interpretación clásica del binomio centro-periferia no siempre funcionaba en los paisajes urbanos. También afirmó que las ciudades respondían mejor al símbolo grecolatino del laberinto, pues eran lugares intrincados en cuyos núcleos residían *minotauros*: es decir, encarnaciones paradigmáticas de lo raro, grotesco y amenazador. Sin duda, Gutiérrez maneja las teorías explicadas cuando narra el paseo de su *alter ego* y Enrique por unos escenarios turbios y caóticos donde habitan presencias monstruosas. A este respecto destacará un enclave más, confín del mundo transgresor que crean las zonas centrales: “Después del parque Maceo, hay un tramo de Malecón que es territorio exclusivo de maricones y tortilleras. Cien metros gay. *Free love*. Si uno sigue caminando hacia el Vedado todo cambia. Los gays son una frontera entre la intranquilidad del *black power* y la calma relativa del Vedado”.<sup>475</sup>

Este último distrito, el Vedado, constituye la parada final del itinerario que recorren los protagonistas. Aquí descubren un ambiente muy distinto al que imperaba en Centro Habana y el Malecón: “Llegamos a una pizzería junto al Hotel Saint John. Una pizzería luminosa y limpia, con poca gente y aire acondicionado. ¡Oh, qué paz! (...) Es un lugar barato, pero inaccesible para la turba que se apuñala por diez dólares allá afuera”.<sup>476</sup> Pedro Juan expone una paradoja de clara estirpe barroca, pues muestra cómo

---

<sup>473</sup> *Ibíd.*, p.174.

<sup>474</sup> *Ibíd.*, p.175.

<sup>475</sup> *Ibíd.*, p.176.

<sup>476</sup> *Ibíd.*



su ciudad tergiversa el significado habitual que ostenta la dicotomía centro-margen. Así, describe un entorno periférico que posee rasgos considerados inherentes a los medios centrales: es pulcro, tranquilo, agradable y, en definitiva, civilizado.

Sin embargo, también indica que la atmósfera sosegada y apacible del Vedado constituye una ilusión. Esta calma apenas disfraza la esencia del barrio, idéntico, en el fondo, a cualquier otro paraje habanero. En palabras del narrador: “(El Vedado) parece más sedado. Pero no es así. Todo está contaminado. En definitiva, todos somos mestizos. Aquí la agitación es subterránea. Sólo hay que arañar un poco la superficie y explota, con la misma brutalidad”.<sup>477</sup> Según Pedro Juan, La Habana jamás logra engendrar un *locus amoenus* que materialice los principios clásicos de belleza, serenidad y equilibrio. Esto se debe al mestizaje, realidad que fomenta el caos y la violencia.

Los aspectos examinados revelan el valor más interesante que, a nuestro juicio, posee “Las puertas de Dios”. Este cuento define La Habana como un lugar marcado por nociones que resultaron cardinales para el Barroco áureo: impureza, exuberancia, paradoja y tenebrosidad. Así refleja el carácter propio de la urbe cubana, *jungla* ocupada por elementos agresivos y discordantes.

Estas ideas nos llevan a considerar otra de las técnicas principales que maneja Gutiérrez: la polifonía. En sus obras, el autor no sólo explora la nutrida colección de personajes e historias que saturan Centro Habana y La Habana Vieja; también plasma el cúmulo de sonidos heterogéneos que inundan estos barrios. Para ello, compone una miscelánea de voces fragmentadas y no del todo inteligibles. Por tanto, varios de los emisores y mensajes que presenta no adquieren una visibilidad completa, pues el bullicio ensordecedor impide captar bien las expresiones individuales. Sin embargo, pese a su indefinición, estas *imágenes auditivas* proporcionan un testimonio claro de la crisis económica que golpeó Cuba durante los años 90.

Por su empleo de los mecanismos estudiados, Gutiérrez puede vincularse con el novelista puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, perteneciente al movimiento neobarroco. En el capítulo seis analizamos una obra capital de este autor que conviene recordar ahora: *La guaracha del Macho Camacho*. Este libro muestra *cómo suena* la capital de Puerto Rico, San Juan, urbe donde se agolpan realidades numerosas y heterogéneas que no permiten crear un ambiente sosegado. Sánchez ofrece un retrato de la polifonía

---

<sup>477</sup> *Ibíd.*

caótica y atronadora que genera esta situación. Con ello, representa las características fundamentales que distinguen a su ciudad: desorden, confusión, abigarramiento y turbulencia. Asimismo, en *La guaracha...* los elementos auditivos desempeñan otro cometido esencial, pues dan expresión a fenómenos políticos y socioculturales de gran importancia. Gutiérrez emplea recursos y planteamientos semejantes a los considerados, hecho que trataremos de probar.

El concepto de polifonía se aprecia en la misma técnica que usa Gutiérrez para estructurar sus obras. Estas ofrecen una colección de anécdotas en las que distintos habaneros describen su realidad personal. Así pues, van encadenando momentos aislados, cada uno de los cuales persigue rescatar historias concretas, difuminadas por el caos que impera en la urbe cubana. Ahora bien, por su carácter breve y fragmentario, estos instantes no sirven para comunicar informaciones amplias y detalladas: los personajes tan sólo expresan retazos de su vida en la *tribuna* efímera y provisional que les facilita el autor.

Al crear este inventario de relatos plurales y truncados, Gutiérrez destaca un problema crucial que se da en Centro Habana y La Habana Vieja. Quienes residen allí nunca encuentran lugares donde hacer oír plenamente lo que viven, piensan y necesitan. Esta restricción conlleva un riesgo para su identidad, puesto que los transforma en criaturas invisibles o anónimas. Asimismo, la polifonía caótica que presenta el autor refleja una situación común a toda Cuba. En este país, las circunstancias políticas y financieras han generado un alto nivel de *barullo*, confusión e inestabilidad. Para subrayar estas nociones el narrador cubano emplea otra fórmula, también utilizada por Sánchez en *La guaracha...* En ocasiones, muestra *imágenes auditivas* captadas al vuelo, sin establecer su contexto, procedencia y emisario. Con ello, transmite sonidos típicos de La Habana que poseen un gran valor simbólico. Para desarrollar este punto, nos apoyaremos en varios ejemplos.

Ante todo, Gutiérrez se interesa por un registro de la voz humana que cobra mucha importancia en Cuba: el susurro. Unas líneas de “¡Ohh, el arte!”, narración incluida en *Trilogía...*, ilustran este fenómeno:

A las ocho ya el boulevard de San Rafael comienza a bullir. Los policías allí, controlando a los vendedores ambulantes. Pero a pesar de los policías, los merolicos te pasan por el lado y te susurran su mercancía: “pizzas”, “hamburguesas y refresco frío”, “dólares a cincuenta, vamos, me quedan dos nada más”, “coquito y maní, coquito y maní”. Y así, de todo, ya los pregones a garganta pelada hacía treinta y cinco años que no

se escuchaban en Cuba. Ahora de nuevo comenzaban. Pero con miedo. Susurros al oído del cliente. A veces tan rápido y tan bajo que uno no entendía.<sup>478</sup>

Como Sánchez en *La guaracha...*, Gutiérrez presenta voces que parecen insignificantes por dos causas fundamentales. En primer lugar, comunican informaciones exiguas y prácticamente inaudibles. Igualmente, sus dueños tampoco alcanzan una resonancia destacable, ya que constituyen simples figuras genéricas. Sin embargo, los murmullos tenues que plasma el narrador adquieren una relevancia extraordinaria. Para empezar, con su celeridad y abundancia, reflejan e intensifican rasgos básicos del territorio que ocupan: caos, bullicio, desorden, saturación y movimiento incesante. Por otro lado, se da una situación paradójica que conviene analizar. Aunque musitados, los pregones descritos por Gutiérrez cumplen la función inherente a su nombre, pues divulgan mensajes con vigor e intensidad. Ante todo, engendran un testimonio gráfico de los problemas que suscita la crisis económica. Así, muestran cómo el pueblo cubano, duramente golpeado por esta realidad, necesita ingeniar mil formas para sobrevivir. En paralelo, su audibilidad escasa refleja un ambiente social marcado por la opresión del gobierno castrista. Por tanto, los pregones mascullados formulan una denuncia clara: el sistema revolucionario no permite bajo ninguna circunstancia que la población haga oír su voz.

Sin embargo, en *La Habana* de Gutiérrez también hay sonidos que se perciben con mucha nitidez. A este respecto destacan los noticieros radiofónicos, cuyos presentadores difunden las proclamas gubernamentales. Dos cuentos de *Trilogía...* plasman este fenómeno con exactitud. En “Un día yo estaba agotado”, Pedro Juan capta el siguiente mensaje, que proviene de “un radio altísimo”: “La locutora repetía: «Libertad, amor, esperanza. De Cuba pueden decirse tres cosas: libertad, amor, esperanza»”.<sup>479</sup> A su vez, el relato titulado “Sabor a mí” presenta una escena muy parecida: “En una radio se escuchaba un noticiero y un tipo repetía: «este triunfo», «resultado», «el entusiasmo de nuestro pueblo», «con júbilo y alegría». No sé de qué hablaba. Repetía esas frases”.<sup>480</sup>

En ambos casos, el narrador maneja dos tácticas esenciales: usa el verbo *repetir* y cita frases o palabras descontextualizadas, que no crean mensajes auténticos. Por tanto, emplea los mismos recursos que Sánchez en *La guaracha...* para efectuar una crítica del

---

<sup>478</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “¡Ohh...”, *loc.cit.*, p.118.

<sup>479</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Un día...”, *loc.cit.*, p.89.

<sup>480</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Sabor...”, *loc.cit.*, p.264.

sistema establecido. El autor plantea que los discursos institucionales no expresan una ideología concreta y productiva. La retórica oficial viene dada por una hilera de tópicos vanos que se han convertido en sonsonetes perpetuos. Por otra parte, su omnipresencia y machaconería responde a una intención perversa. Las expresiones fastuosas y grandilocuentes que utilizan –“libertad”, “amor” “esperanza”, “triumfo”, “entusiasmo”, “júbilo”, “alegría”– ocultan una evidencia innegable: Cuba sufre una crisis que ha causado graves daños morales y políticos a sus habitantes. Así pues, la propaganda del gobierno constituye un *ruido* que intenta silenciar realidades clamorosas. Gutiérrez aborda este problema en sus obras, donde intenta rasgar la *cortina de humo* que ha generado el gobierno. A este respecto, comenta Diana Palaversich:

Gutiérrez contrasta el panorama oficial, pintado con palabras que para la mayoría de la población han perdido sentido, con la experiencia concreta de la vida: el hambre y la escasez de los productos necesarios para una vida mínimamente decente; el mercado negro en el cual para sobrevivir uno vende aunque sea tan sólo un jabón (...); escasez de medicamentos, agua y vivienda decente; la prostitución femenina y masculina (...); el éxodo de los balseros rumbo al sueño americano; el encarcelamiento de aquellos que piensan diferente y la absurda “cárcel preventiva”.<sup>481</sup>

En definitiva: Gutiérrez plasma dos tipos de voces que inundan los ámbitos públicos habaneros. Por un lado, recoge murmullos de *cubanos corrientes* que logran dar expresión a ideas o hechos capitales; y, por otro, muestra los pregones altisonantes del castrismo, que no encierran un valor semántico real. No obstante, para reflejar *cómo suena* la capital de Cuba también analizará los espacios privados. A este respecto, le interesa la polifonía que se crea en los edificios típicos de Centro Habana y La Habana Vieja. Ruinosos y superpoblados, dichos lugares alojan una cantidad inmensa de vidas e historias que pretenden hacerse oír. El autor cubano investiga esta realidad, profundizando así en la forma de comunicarse que suelen adoptar los habaneros. En sus obras vemos que, con frecuencia, estos individuos asumen un registro expresivo básico: el grito.

Gutiérrez aprovecha este fenómeno para transmitir conceptos de suma importancia. Ante todo, la costumbre de vociferar que distingue a sus personajes revela un carácter simbólico. Este hábito constituye un reflejo del ambiente y los rasgos

---

<sup>481</sup> Palaversich, Diana, *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, Barcelona, Plaza y Valdés, 2005, p.82.

distintivos que presenta La Habana. Caótica y turbulenta, esta urbe determina que sus habitantes mantengan una relación peculiar con el sonido. A este respecto, el prosista cubano evidencia que los habaneros manifiestan dos actitudes claras. Por un lado, prefieren las maneras de hablar vehementes, agresivas y estruendosas; por otro, llenan su entorno de ruidos e, incluso, parece que repudian el silencio. Este fragmento de *Animal...* ejemplifica bien las cuestiones apuntadas:

Amanecía y las pulseras de Gloria sonaban en la cocina del séptimo. Serían las siete, pero ya tenía un cassette de Marco Antonio Solís a todo trapo:

No hay nada más difícil que vivir sin ti,  
viviendo en la espera de verte llegar.

El frío de mi cuerpo pregunta por ti  
y no sé dónde estás.

Gloria tenía montada tremenda bronca y gritaba por encima de Marco Antonio. A mí sólo llegaban pedazos de lo que decía: “Por estúpida que eres..., yo voy a la policía..., eres una blandengue..., bandolero y ladrón.”<sup>482</sup>

Pedro Juan describe lo que oye, una superposición abigarrada y confusa de sonidos estridentes. Esta *imagen auditiva*, que remite al principio de *horror vacui*, puede interpretarse como una metáfora. Así, el barullo atronador en que vive inmersa Gloria materializa las características primordiales de su existencia. No obstante, Gutiérrez percibe que los gritos de la población habanera encierran otro significado más. El *alarido* supone una catarsis para las personas de a pie, que tienen prohibido expresarse con libertad en los medios públicos. En sus casas o barrios, los ciudadanos gritan para exteriorizar la desesperación que les produce una crisis económica terrible y mal gestionada por el gobierno. El autor cubano refleja esta situación para demostrar que la miseria puede convertir al individuo en un ser violento, perturbado e irracional. El cuento de *Trilogía...* “Refrescando en La Habana” presenta una escena que corrobora estas nociones:

La vieja gorda de al lado empezó a gritar. Parece que tenía una crisis de nervios porque hacía cuatro días que no había agua. Ni en el solar ni en los alrededores. (...) Y la vieja gritaba. De repente salió para el patio histérica, halándose los pelos. “¡Busquen agua, cojones, busquen agua de algún lugar! ¡Me cago en ese hijoputa veinte veces!” Un hijo y una hija

---

<sup>482</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, pp.247-248.

la aguantaban: “Mamá, cállate ya, mamá, cállate ya”. Todos salieron de sus cuartos para ver a Prudencia con su ataque.<sup>483</sup>

En este caso, el grito hace patentes las consecuencias que genera una pobreza extrema y devastadora. Desquiciada por sus penurias, Prudencia se revela incapaz de manejar correctamente la principal herramienta expresiva que usan los humanos: el lenguaje. Sus *bramidos*, entonces, prueban que las carencias materiales ocasionan graves daños psicológicos. Considerando estas ideas, entendemos que a Gutiérrez le interesa plasmar los exabruptos de la población habanera. Así, estos le permitirán ofrecer un testimonio claro de las numerosas tragedias privadas que tuvieron lugar en Cuba durante los años 90.

Hemos visto que Gutiérrez describe La Habana, espacio primordial donde ambienta sus obras, empleando técnicas inspiradas por el Barroco áureo. Para cerrar estas reflexiones conviene incidir en un aspecto más. Su visión literaria de la capital impugna los principios que, a este respecto, mantuvieron dos autores cubanos fundamentales: Lezama y Carpentier. Estas figuras de autoridad utilizaron las nociones barrocas para conferir un importante valor simbólico a los medios urbanos. Según ellos, La Habana constituía un receptáculo paradigmático de los fundamentos que sustentaban el carácter nacional, entidad firme y orgánica. En tal sentido, mostraron una ciudad no exenta de rasgos chocantes y conflictivos, pero que reflejaba emblemas identitarios claros. Carpentier sigue de una forma ejemplar los planteamientos explicados, tal como subraya Candía Cáceres:

Alejo Carpentier conforma una ciudad monumental, uniforme y legible, que mantiene incólumes sus signos visibles de identificación y que posee una distribución precisa de las funciones urbanas. La ciudad monumental se levanta como un símbolo del discurso trascendental sobre la identidad nacional. Así, aun cuando Carpentier diferencia en *El amor a la ciudad* pequeñas urbes incorporadas a La Habana, tales como la mexicana, la francesa, la norteamericana y el barrio chino, todas las cuales son caracterizadas por sus calles principales y sus lugares típicos, en ningún caso éstas cuestionan la hegemonía del centro sobre la periferia. Carpentier no indaga mayormente en las zonas marginales de la ciudad y se ciñe, en consecuencia, a la ciudad tradicional.<sup>484</sup>

---

<sup>483</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Refrescando en...”, *loc.cit.*, p.155.

<sup>484</sup> Candía Cáceres, Alexis, “*Trilogía sucia...*”, *loc.cit.*, p.54.

Sin embargo, la Revolución de 1959 origina fenómenos que mueven a cuestionar los presupuestos instaurados por Carpentier. Este cambio político se autodefinió como la redención que necesitaba el país. Pero el gobierno castrista nunca se concentró en salvaguardar los edificios y las infraestructuras de La Habana. Este asunto se consideró trivial ante las numerosas carencias del pueblo cubano, hecho que, según Emma Álvarez-Tabío, crearía una paradoja evidente: “La Habana se *salvó*, aunque esa salvación, a la larga, se traduzca en un abandono [...]. La revolución de enero de 1959 vuelve la espalda a la capital”.<sup>485</sup>

Esta nueva realidad cambia el modo en que los autores presentan la urbe cubana. Novelistas como Sarduy o Arenas rebaten los discursos que forjaron Lezama y Carpentier para describir el arruinamiento experimentado por la capital. Con ello, también reflejan el proceso de fractura y vaciamiento que sufren los principios vinculados al *ser nacional*. En palabras de Álvarez-Tabío: “La tendencia a difuminar la imagen centrada de la ciudad es común a esta generación de intelectuales y representa, en última instancia, la voluntad de desmitificar la ciudad monumental, símbolo del discurso trascendental sobre la identidad nacional”.<sup>486</sup>

Las ideas examinadas resultan básicas para leer a Gutiérrez quien, según Candía Cáceres, “viene a completar la desmitificación de la ciudad que ya habían emprendido otros autores cubanos”.<sup>487</sup> Empleando recursos barrocos, Arenas y Sarduy fraguan propuestas novedosas que luego tendrán continuidad en las obras del centrohabanero. A este respecto, conviene destacar varias cuestiones que ya fueron analizadas en el capítulo seis.

Según explicamos al comentar *De donde son los cantantes*, Sarduy entiende que La Habana y sus moradores poseen una fisonomía camaleónica. En su opinión, la ciudad constituye un *amasijo* de ingredientes variopintos que no pueden albergar sentidos plenos y categóricos. Por ello, jamás confiere un valor tajante a los espacios

---

<sup>485</sup> Álvarez-Tabío Albo, Emma, *Invencción de La Habana*, Barcelona, Editorial Casiopea, 2000, p.373.

<sup>486</sup> *Ibíd.*

<sup>487</sup> Candía Cáceres, Alexis, “*Trilogía sucia...*”, *loc.cit.*, p.52. Al mostrarnos una ciudad cuyos fundamentos materiales e ideológicos se hallan en crisis, Gutiérrez también aborda un tema que ha resultado esencial para las literaturas hispanoamericanas desde los últimos años del siglo XIX. En este periodo, varios autores modernistas revelan un gran interés por examinar los cambios dramáticos que sufren las urbes a raíz de un hecho crucial: el impacto de los avances culturales y tecnológicos que acarrea la modernidad. Álvaro Salvador Jofre analiza este fenómeno con gran profundidad en su obra *El impuro amor de las ciudades* (Cfr. Salvador Jofre, Álvaro, *El impuro amor de las ciudades. (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*, La Habana, Casa de las Américas, 2002). Además, nos parece oportuno citar este libro porque incluye un capítulo entero dedicado a La Habana.

urbanos hablando, en su lugar, de fragmentos heterogéneos, dispersos y mudables. Tal como dice Álvarez-Tabío:

La Habana de Sarduy se compone de diversos “estratos” que, aparentemente, no se mezclan [...]. Pero pronto se descubre que estos “estratos” tampoco tienen límites definidos y estables, sino que están sometidos a constantes transformaciones que impiden reconocerlos e identificar a sus habitantes, ellos mismos sujetos de incesantes metamorfosis que, al igual que la ciudad, transitan fluidamente entre cualesquiera de las épocas o espacios que el lector cree identificar en sus novelas.<sup>488</sup>

Sarduy piensa que los territorios habaneros y sus habitantes revelan un carácter dinámico, sometido a mutaciones continuas. Esta naturaleza viene dada por un motivo esencial: su identidad remite a procesos abiertos en los que participan fenómenos variados e, incluso, antagónicos. Según hemos visto aquí, Gutiérrez ofrece una imagen de La Habana cimentada en ideas muy similares a estas. El autor no presenta la ciudad como un ente orgánico que materializa los anclajes culturales y sociopolíticos del país; al contrario, plasma la realidad interna de áreas minúsculas. En este sentido, prueba que la vida interior de los microcosmos habaneros responde a tres principios claros: caos, *horror vacui* y estado ruinoso. Estas nociones conllevan un tratamiento problemático del significado. Las dos primeras lo diversifican o empañan; y, a su vez, la tercera siempre amenaza con destruirlo. De este modo, Gutiérrez indica que La Habana no puede crear ni transmitir emblemas identitarios firmes o unívocos.

La representación literaria de los medios urbanos que forja Sarduy exhibe otra característica llamativa. El autor muestra espacios de La Habana que, por su condición excéntrica, no han obtenido una visibilidad suficiente. Esto le permite dar voz a quienes ocupan dichos lugares, tipos marginados que desafían las convenciones instauradas: travestis, drogadictos, prostitutas y minoría raciales.

Arenas prolonga estas fórmulas, hecho que ya señalamos al revisar *El color del verano*. Este libro describe los ámbitos en que moran las personas cuya opción sexual resulta diferente o transgresora. Así, traza un recorrido por escenarios clandestinos que nunca se incluirán en los *mapas oficiales* de La Habana. Para definir estas regiones proscritas e invisibles, Arenas emplea varios conceptos fundamentales: basura, fetidez, pudrición y escombros. El novelista, entonces, confiere protagonismo a los rincones

---

<sup>488</sup> Álvarez-Tabío Albo, Emma, *Invención...*, op.cit., p.365.



más hediondos y precarios de la ciudad cubana. Estos parajes miserables adquieren un importante valor simbólico: su abyección refleja la ignominia de un sistema político y moral que no concede legitimidad a los distintos.

Gutiérrez también maneja las técnicas y los planteamientos que acabamos de comentar. Observando este fenómeno y los expuestos anteriormente, cabe proponer una conclusión final. El narrador centrohabanero plantea una visión de La Habana que no sólo hace posible relacionar sus obras con los movimientos neobarrocos hispanoamericanos; sobre todo, permite apreciar el vínculo que mantiene con otros escritores cubanos de gran relevancia.

### 7.3.2.2 “No es para gente escrupulosa...”: la visión neobarroca del cuerpo en los textos de Gutiérrez.<sup>489</sup>

Como ya hemos comprobado en diversas ocasiones, el tema del cuerpo resulta esencial para Gutiérrez. Por sí sola, esta circunstancia nos permitiría conectar al centrohabanero con los prosistas latinoamericanos que actualizan el imaginario barroco partiendo de las ideas posmodernas. No en vano, estos narradores prestan atención a fenómenos relacionados con la carne por los que el autor del “Ciclo...” también muestra un claro interés. Sin embargo, en estas páginas veremos que no sólo cabe hablar de una fascinación compartida por los mismos asuntos: a la hora de abordar estas cuestiones en sus literaturas, Gutiérrez y los escritores neobarrocos posmodernos utilizan tanto enfoques como recursos coincidentes.

Ante todo, debemos efectuar algunas consideraciones generales. En el capítulo sexto, dijimos que la cosmovisión propia del Barroco histórico se distingue por juzgar y describir la realidad empleando antinomias. Así, para explicar la condición humana este pensamiento se vale del binomio *carne-espíritu*, invocando un postulado judeocristiano que ya conocemos: debido a su naturaleza corruptible, el orden material se torna menos valioso que las esferas metafísicas. No obstante, por su adscripción pesimista la mentalidad característica del siglo XVII amplifica este supuesto, pues alega que los entes tangibles constituyen ilusiones vanas que provocan desdichas y corrompen a nuestra especie. Estas nociones se trasladan al cuerpo, definido como un estorbo temible

---

<sup>489</sup> La cita con que hemos titulado este epígrafe pertenece a “Cosas nuevas en mi vida”, relato de *Trilogía...* en el que Pedro Juan afirma lo siguiente: “(...) El sexo no es para gente escrupulosa. El sexo es un intercambio de líquidos, de fluidos, saliva, aliento y olores fuertes, orina, semen, mierda, sudor, microbios, bacterias. O no es. Si solo es ternura y espiritualidad etérea entonces se queda en una parodia estéril de lo que pudo ser” (Gutiérrez, Pedro Juan, “Cosas nuevas...”, *loc.cit.*, p.11).

cuyas exigencias y caprichos impiden que el individuo desarrolle sus facetas espirituales.

Los principios explicados motivan que durante el Barroco se pongan en marcha numerosas iniciativas orientadas a ejercer un control firme sobre la carne. En primer lugar, se vuelven muy frecuentes los estudios minuciosos de las funciones y experiencias corporales. Estos análisis, que pueden asumir perspectivas tanto religiosas como científicas, responden al convencimiento de que entender la fisiología humana permitirá combatir mejor sus *aberraciones*. En consecuencia, nos hallamos frente a una estrategia militar, pues la mente y el alma procuran conocer bien a su *enemigo* para vencerlo.

Sin embargo, también se propondrán soluciones más conciliadoras. Por ejemplo, algunos movimientos teológicos afirman que las personas forjan un vínculo más auténtico y fructífero con Dios cuando experimentan físicamente su presencia. Estas corrientes subliman el cuerpo, ya que lo involucran en las actividades religiosas y le confieren una misión trascendental. Así, defienden que la vía sensorial constituye el camino más adecuado para acceder a los planos ultraterrenos y metafísicos. Como ya dijimos en el capítulo sexto, estas nociones dan origen a dos exponentes paradigmáticos de la religiosidad contrarreformista: la mística y los ejercicios espirituales.

Aunque diferentes, las teorías y propuestas comentadas persiguen el mismo objetivo, dado que buscan mantener a raya los instintos físicos del ser humano. No obstante, esta situación motiva que se produzca una paradoja crucial. En su afán por controlar los impulsos biológicos las instituciones religiosas, culturales y sociopolíticas del periodo barroco le dedicarán una atención obsesiva al cuerpo. En consecuencia, la realidad que debería ejercer un papel marginal y secundario, doblegándose ante los mandatos del espíritu, verá incrementado su protagonismo.

Este fenómeno puede asociarse con los efectos que suscita una estrategia retórica muy utilizada en el Barroco: la elipsis. Como ya sabemos, esta fórmula consiste en suprimir elementos importantes de un mensaje dado. No obstante, la eliminación genera un vacío *elocuente* que, por sí mismo, realza los fragmentos extirpados; de ahí que tendamos a centrarnos en estas partes borradas, intentando descubrir su contenido. De este modo, lo que pretende silenciarse acaba cobrando una relevancia extraordinaria.

Por otro lado, aquí se hace oportuno destacar que el sustantivo *elipsis* comparte la etimología del vocablo *elipse*. Esta última palabra designa una estructura geométrica que durante el siglo XVII logrará desbancar a la circunferencia, emblema del clasicismo

grecolatino. Para establecer la conexión de este hecho con los temas que nos ocupan, debemos recordar algunas ideas que fueron planteadas en el capítulo sexto. La forma y el perímetro del círculo resultan inamovibles, puesto que esta figura se construye en torno a un solo vértice. Frente a esto, la elipse posee varios focos, algunos integrados en su marco visible y otros externos. Por tanto, exhibe un carácter multidimensional, ya que cuenta con centros virtuales o periféricos. Estos, a su vez, pueden dar lugar a nuevas elipses, lo que neutraliza el principio de univocidad.

Los aspectos señalados nos permiten afirmar que la elipse y el círculo traducen cosmovisiones opuestas. La primera ensalzaría los conceptos de apertura y mutabilidad; el segundo, los de uniformidad y cerrazón. Comprendemos, entonces, que el Barroco manifieste una preferencia clara por los patrones helicoidales pues, según las creencias propias del siglo XVII, estos modelos resultan idóneos para explicar o describir el mundo tangible, dinámico y sometido a continuas transformaciones.

Este hecho guarda relación con las tácticas y perspectivas novedosas que utilizan los artistas barrocos para enfrentarse al tema del cuerpo. Estos creadores persiguen ofrecer representaciones verosímiles de la figura humana. Por ello muestran cómo, al igual que la elipse, los rasgos físicos del individuo ostentan una condición polifacética y cambiante. Conforme a este *modus operandi* subvierten o enmiendan los preceptos clásicos, que se basan en una exaltación de las formas orgánicas, armoniosas e inalterables. Asimismo, estos autores nunca olvidan que la *madre naturaleza*, caprichosa e imprevisible, puede engendrar criaturas horribles y anormales. Por este motivo, los cuerpos híbridos, grotescos, extraños y deformes tendrán una presencia destacada en sus obras. Esta circunstancia provoca que, como sucede en una elipse, los elementos periféricos se vuelvan centrales.

Hemos comprobado que el Barroco histórico aportó maneras distintivas y complejas de tratar los asuntos concernientes a la fisiología humana. Estas fórmulas se convertirán en un punto de referencia esencial para los escritores latinoamericanos que pretenden fraguar una literatura neobarroca adaptada a las ideas posmodernas. Estos narradores le otorgan una importancia extraordinario al cuerpo, aprovechando nociones y estrategias que ya se emplearon durante el siglo XVII para abordar los fenómenos relacionados con la carne. En el capítulo sexto analizamos todas estas cuestiones, pero ahora las teorías expuestas allí nos ayudarán a demostrar que Gutiérrez mantiene un vínculo sólido con los representantes posmodernos del neobarroco hispanoamericano.

Para empezar, sabemos que estos autores involucran directamente al cuerpo en su concepción de la escritura. En particular, sostienen que la elaboración de un texto literario se presenta, ante todo, como una experiencia o actividad física. Este principio se torna fundamental para las dos variantes del neobarroco que consideramos aquí: la rioplatense y la caribeña. Así, los promotores emblemáticos de estas modalidades, Perlongher y Sarduy, establecen una asociación directa entre cuerpo y literatura. Gutiérrez defiende un planteamiento muy similar a este, tal como prueban las siguientes palabras que pone en boca de su *alter ego*:

Sólo tengo que sentarme a escribir. Escribir con la tripa y con las entrañas. Tirando todo sobre el papel. Manchando el papel de sangre y de saliva y mierda y orina y mocos y lágrimas. Cuando el editor recibe esos manuscritos tan puercos, generalmente no comprende por qué uno es tan cochino y descuidado. Lo que sucede es que una novela (...) no se escribe con el cerebro ni con las manos. Hay que estar dispuesto para desollarse. Te desuellas. Te despellejas, quedas en carne viva, y entonces te lanzas por el despeñadero de la novela hasta el fondo del precipicio. Golpeándote, descuerándote y quebrando tus huesos contra las rocas. Es el único modo. El que no se atreva a hacerlo así es mejor que deje el papel y los lápices sobre la mesa y se dedique a vender tomates o al negocio inmobiliario.<sup>490</sup>

Pedro Juan se vale de una expresión que, a nuestro juicio, resulta clave: “Escribir con la tripa”. Desde Platón, el vientre ha simbolizado los instintos primarios del cuerpo humano. Así pues, este órgano se transforma en la antítesis del “cerebro”, que nos permite romper nuestras ataduras con el universo material. Considerando estas ideas, el protagonista del “Ciclo...” sostiene que la creación literaria no se basa en un ejercicio intelectual sino en actos e impulsos netamente físicos. Este postulado lo mueve a defender el principio de abyección, que suele asociarse con la fisiología. De esta manera, proclama que los fluidos y las evacuaciones corporales –“sangre”, “saliva”, “mierda”, “orina”, “mocos” y “lágrimas”– deben inundar el texto. En consecuencia, Pedro Juan se muestra partidario de una escritura sucia, visceral y llena de residuos biológicos, hecho que lo acerca al neobarroso rioplatense. No en vano, este movimiento apuesta por describir fenómenos relacionados con el cuerpo a los que, habitualmente, se les atribuye un carácter sórdido y escabroso.

---

<sup>490</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, pp.56-57.

Por otra parte, en la cita que comentamos el *alter ego* de Gutiérrez define el proceso escritural utilizando palabras interesantes: “desollar”, “despellejar”, “golpear”, “descuerar” y “quebrar”. Estos verbos se refieren a acciones que conllevan ejercer una violencia enorme sobre la carne y los huesos, destruyendo su apariencia normal. Por tanto, vuelve a establecerse una conexión directa entre cuerpo y literatura. Esta vez, además, Pedro Juan señala que crear un texto equivale a producir daños en partes básicas del organismo.

Como ya dijimos en el capítulo sexto, algunos escritores neobarrocos proponen teorías muy similares a esta. Por ejemplo, Sarduy corporeiza el lenguaje, afirmando que este se presenta como una piel. Basándose en esta noción, el cubano declara que la literatura es “un arte del tatuaje”.<sup>491</sup> Así, defiende que un autor literario cambia los rasgos del material con que trabaja –el idioma– mediante operaciones agresivas y dolorosas. Tales ejercicios acarrear un trauma porque modifican el sentido habitual de las palabras y, con ello, la visión del mundo que estas expresan.

Por su parte, Perlongher señala que la estrategia distintiva de los escritores neobarrocos consiste en realizar tajos. Esta metáfora se parece mucho a la empleada por Sarduy, aunque permite insistir más en los conceptos de violencia, crueldad y abyección. Pensemos que el acto de cercenar la carne no sólo provoca un dolor físico increíble: también pone al descubierto los componentes internos del organismo –sangre, fluidos y vísceras–, cuya contemplación suele producirnos angustia, miedo y repugnancia. En consecuencia, la imagen del cuerpo tasajeado se vuelve aterradora y repulsiva. Perlongher sostiene que las obras neobarrocas se inspiran en estas ideas, pues describen hechos ante los que experimentamos sentimientos de pánico y aprensión.

En definitiva: Gutiérrez y los prosistas neobarrocos pretenden que el cuerpo se vea implicado tanto en la escritura como en la recepción del texto literario. Esta intención, sin embargo, no los mueve a concentrarse únicamente en el ámbito de las realidades tangibles; al contrario, estos narradores reflexionan sobre cuestiones abstractas de gran complejidad e importancia. En particular, y al igual que tantos artistas del siglo XVII, todos ellos juzgan con suma dureza los principios ideológicos aceptados. De este modo, hacen patente que las normas y creencias implantadas en sus respectivos contextos socioculturales perpetran dos injusticias terribles: dan lugar a que numerosos ciudadanos carezcan de los recursos económicos necesarios para sobrevivir e

---

<sup>491</sup> Sarduy, Severo, “Escrito sobre...”, *loc.cit.*, p.266.

impiden que las personas consideradas raras o anormales alcancen una visibilidad completa.

Ahora bien, estos autores opinan que los mecanismos utilizados para transmitir y captar el contenido intelectual de sus obras resultarán más eficaces si evocan acciones o experiencias físicas. Esta manera de pensar nos remite a presupuestos que ya fueron defendidos por el Barroco áureo. Este movimiento entendió que todo lo experimentado por la vía empírica afectaba al ser humano con un grado altísimo de fuerza e inmediatez. Con vistas a aprovechar este fenómeno, se planteó una teoría que ya conocemos: la percepción sensorial y los simulacros de esta podían constituir un estímulo idóneo para que el intelecto pusiera en marcha sus capacidades.

Este postulado dio lugar a que se produjera un acercamiento considerable entre el plano material y las esferas metafísicas. Es más, el Barroco afirmó que era viable asimilar conceptos ideológicos tomando como referencia las sensaciones del cuerpo. Este hecho determinó que la carne se transformara en una intermediaria, pues sus respuestas e impresiones funcionaban como puntos de apoyo a partir de los cuales la mente elaboraba o comprendía ideas abstractas. Los planteamientos examinados se tornarían sumamente útiles para muchas de las corrientes artísticas y culturales que florecieron en el siglo XVII. Por ejemplo, y tal como se dijo antes, la religiosidad contrarreformista sacó un gran partido de los mismos.

Gutiérrez y los escritores neobarrocos recuperan las nociones que hemos analizado, pues emplean símbolos basados en el cuerpo para mostrarnos cómo entienden la creación literaria y qué objetivos persiguen alcanzar con sus obras. De este modo, fraguan explicaciones alegóricas que nos provocan un fuerte impacto, ya que lo relacionado con la fisiología nunca deja indiferente al ser humano. Por tanto, logramos percibir con una nitidez increíble los principios teóricos que desean transmitirnos; incluso, cabría decir que prácticamente *sentimos en nuestras carnes* la fuerza de su pensamiento.

Los prosistas neobarrocos presentan el lenguaje y las normas socioculturales como entidades corporeizadas, afirmando que su tarea consiste en infligir daños a estos organismos vivos. Esta metáfora les permite referirse de un modo gráfico y expresivo a la violencia simbólica que ejercen por medio de sus textos, en los que procuran hacer pedazos nuestros anclajes intelectuales. Por su parte, Gutiérrez compara la escritura con experiencias físicas que resultan angustiosas y causan un gran dolor: llorar, sangrar, romperse los huesos, arrancarse la piel... A través de este símil, el cubano define la

literatura como una actividad intensa y arriesgada que exige un compromiso total por parte de quienes la practican. De esta forma, postula que el autor literario debe actuar como lo haría un individuo dispuesto a ver destrozado su cuerpo; es decir, enfrentándose con temeridad a las situaciones más atroces, desagradables y espantosas.

Por otro lado, ya sabemos que los escritores neobarrocos no sólo involucran a la carne en su concepción del oficio literario: la importancia extraordinaria que estos narradores le otorgan a lo fisiológico también se manifiesta en el contenido de sus obras. Así, todos ellos se distinguen por abordar de manera insistente varios temas relacionados con el cuerpo. Ahora nos proponemos demostrar que Gutiérrez se ocupa de estas mismas cuestiones en el “Ciclo...”

Como vimos en el capítulo sexto, los autores neobarrocos se caracterizan por crear personajes que ostentan una condición marginal o subalterna. Estas figuras se enfrentan con dos realidades que las obligan a depender por completo de sus cuerpos. Ante todo, no disponen de recursos económicos que les permitan llevar una existencia desahogada. Por consiguiente, tienen que centrarse en la difícil tarea de buscar los medios imprescindibles para cubrir sus necesidades más básicas. Debido a este hecho, casi todas las conductas y decisiones que adoptan se revelan determinadas por un impulso biológico tan elemental como es el instinto de supervivencia.

Por otra parte, estos marginados también suelen carecer de un patrimonio simbólico, ya que su exclusión de la sociedad les ha impedido adquirir unas competencias intelectuales óptimas. Así pues, no poseen unas herramientas culturales y lingüísticas apropiadas, que les ayuden tanto a relacionarse con el mundo como a verbalizar sus creencias y emociones. Por esta razón, ven cómo sus cuerpos se constituyen en el único instrumento que pueden emplear para definir lo que piensan y sienten.

Narradores como Arenas, Sarduy, Perlongher o Lemebel llenan sus textos de personajes que se ajustan al modelo recién explicado. A través de esta operación, los escritores mencionados cuestionan el orden social que impera en sus respectivos contextos históricos. En particular, denuncian la iniquidad de este sistema, dispuesto a consentir que determinados sujetos no alcancen un desarrollo íntegro como personas. No obstante, estos autores descubren que, a menudo, los parias utilizan las experiencias físicas para luchar contra sus problemas y limitaciones. Considerando este fenómeno, en sus obras muestran cómo, por medio del cuerpo, los tipos excéntricos llevan a cabo dos acciones que les sirven para compensar sus graves carencias materiales, afectivas y

psicológicas: viven instantes de felicidad o plenitud y consiguen expresar sentimientos que los humanizan.

Gutiérrez da cabida en su literatura a todas las nociones que acabamos de exponer. Para confirmar esta idea acudiremos a *El Rey...*, novela que sigue los pasos de un joven marginal y desclasado. Este muchacho se encuentra en una situación de pobreza extrema, por lo que dedica todas sus energías a sobrevivir. Precisamente, esta circunstancia da lugar a que los instintos primarios cobren un protagonismo absoluto en su existencia. Esto se aprecia con suma claridad en el siguiente pasaje de la obra: “(...) De repente el hambre rugió como un tigre en el fondo de sus entrañas. Literalmente. (...) Se siente pavor porque se cree que realmente el tigre puede devorarlo a uno empezando por las tripas y saliendo afuera. Y ese pensamiento altera al más macho de los machos, qué cojones. Hay que buscar algo que comer urgentemente para tranquilizar al tigre”.<sup>492</sup>

El hambre del muchacho adquiere vida propia, ya que se presenta como un animal salvaje y agresivo. Además, observamos que esta *fiera* consigue sojuzgar a Rey, imponiéndole su voluntad. Con estos símbolos, Gutiérrez demuestra que los imperativos físicos gobiernan por entero la realidad de su personaje. Así nos hace ver cómo, para este joven pordiosero, las necesidades biológicas se transforman en unas criaturas autónomas que controlan y determinan todas sus acciones.

En definitiva, Rey solamente le otorga importancia a lo que percibe y comprende por medio de su cuerpo. Comprobamos, entonces, que permanece anclado en el terreno de las sensaciones y experiencias materiales. Este hecho provoca que su identidad no responda al binomio *carne-espíritu*, tradicionalmente empleado para definir la naturaleza humana: el chico es simplemente carne, ya que piensa y actúa en función de sus instintos más básicos. Por ello, muestra una total indiferencia ante los asuntos metafísicos, que le resultan ajenos cuando no despreciables. A este respecto, Birkenmaier comenta:

En *El Rey de La Habana*, la crítica de la construcción de un sujeto trascendente se convierte en negación, todo está concentrado en el cuerpo: el protagonista Rey no (...) conoce los ritos del catolicismo (...); la palabra “Dios” se ha vuelto una palabrota, porque es connotada sólo con la frecuente exclamación de su madre “me cago en Dios”. Todo lo que tenga que ver con un nivel más allá de lo físico es negado, hasta la construcción del propio sujeto. Rey le dice a la gitana Daisy, que tiene

---

<sup>492</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, pp.114-115.



consulta de santería: “¡Pinga Dios! ¡Pinga Dios! Dios no existe ni un cojón. Tú porque vives como una reina. Claro que tienes que creer en todos esos santos y en tus barajas y toda esa mierda. ¡Yo no creo en nada! ¡No creo ni en mí!”.<sup>493</sup>

Desde niño, Rey se ha visto obligado por sus circunstancias personales a luchar sin descanso para no morir de inanición. Además, como siempre ha vivido al margen de la sociedad no entiende los principios culturales e ideológicos que imperan en su contexto. Debido a estas situaciones, el chico nunca ha dispuesto de los medios necesarios para desarrollar adecuadamente sus competencias intelectuales. Este problema genera consecuencias nefastas, pues da lugar a que parezca un ser privado de humanidad. Así, la mayor parte del tiempo se comporta o bien como una *bestia irracional* o bien como un autómatas incapacitado para albergar emociones.

No obstante, Gutiérrez muestra como, paradójicamente, el cuerpo impide que Rey sufra una deshumanización completa. A través de la carne, este paria logra establecer vínculos afectivos con Magda, una criatura tan miserable y desamparada como él. Esto se aprecia con suma claridad en el siguiente pasaje de la novela:

Como siempre, (Rey) despertó con una erección formidable. Magda estiró la mano. Palpó aún medio dormida. Lo apretó. Él le puso la mano en el sexo. Y sin abrir los ojos se acariciaron. Él se le acercó. Ésa era Magda. Con olor a mugre, igual que él. Lamió su cuello. Olió sus axilas grajientas. Eso lo excitaba mucho. Subió sobre ella, la penetró y se sintió muy bien. ¿Sería amor?<sup>494</sup>

Mientras practica sexo con Magda, Rey alcanza un estado de felicidad y plenitud que, sin duda, adquiere valores trascendentes. No en vano, esta relación carnal le permite elevarse por encima del plano físico para experimentar un sentimiento tan sublime como es el amor. Por tanto, el cuerpo se constituye en una *tabla de salvación* para este joven, ya que alivia sus graves carencias espirituales.

Hemos comprobado que Gutiérrez nos presenta a tipos marginales que dependen por entero de sus instintos primarios. Al utilizar este recurso, el centrohabanero se alinea con los prosistas hispanoamericanos que plantean una relectura posmoderna de las tradiciones barrocas. Además, el interés compartido por las figuras excéntricas

---

<sup>493</sup> Birkenmaier, Anke, “Más allá del realismo sucio..., *loc.cit.*, p.42.

<sup>494</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.74.

motiva que se produzca otra coincidencia fundamental entre los escritores de quienes hablamos.

El autor del “Ciclo...” siente debilidad por los seres tarados, pues en sus narraciones aparecen muchos personajes que cargan con graves defectos físicos y mentales. Para describir a estas criaturas anormales y, con frecuencia, horrendas Gutiérrez emplea un tono crudo, realista e implacable. Ahora bien, este procedimiento no comporta un ejercicio de infravaloración; al contrario, el cubano pretende que los individuos tachados de raros y espantosos adquieran una visibilidad completa en su literatura. Las estrategias que le permiten cumplir este objetivo pueden relacionarse con fórmulas e ideas características del Barroco histórico.

Esta corriente modificó algunas de las nociones ideológicas más significativas que habían imperado durante el Renacimiento. Como ya sabemos, en este último periodo se instauró una mentalidad que reivindicaba los principios de pureza, armonía, equilibrio y perfección. Esto condicionó el modo de representar la figura humana que se impuso en los medios artísticos. Normalmente, el creador renacentista buscaba plasmar en sus obras una concepción de la belleza que obedecía a los patrones y valores clásicos. Por ello, prefería mostrar cuerpos idealizados y sublimes, que no exhibieran facetas perturbadoras o antiestéticas.

El Barroco supera las pautas que hemos resumido al manifestar un claro interés por los conceptos de fealdad y extrañeza. Este cambio viene dado por dos circunstancias básicas. Debido a su índole pesimista, el movimiento áureo sostiene que la *madre naturaleza*, caprichosa e impredecible, se complace en crear entidades monstruosas. En consecuencia, estas aberraciones cobran importancia, dado que ya no se ven como rarezas excepcionales sino como productos representativos de un mundo caótico e inestable.

Por otro lado, recordemos que la curiosidad científica crece de una manera extraordinaria durante el Barroco. En esta época, marcada por el auge del racionalismo, se llega al convencimiento de que la inteligencia humana puede conocer y analizar todo lo existente. Este nuevo punto de vista genera un afán por comprender los diversos fenómenos que tienen lugar en el universo. Por tanto, el ansia de saber no se detendrá ante los hechos que ponen a prueba las creencias instituidas. Es más: se prestará una gran atención a las realidades chocantes y perturbadoras. Por esta razón, precisamente, el Barroco entenderá que los cuerpos deformes o atípicos merecen ser objeto de un estudio profundo y exhaustivo.

Las cuestiones que hemos comentado ejercen una influencia notable sobre los artistas del siglo XVII, quienes deciden retratar en sus obras a tipos grotescos y contrahechos. Para estos creadores, las figuras extrañas, repulsivas o amorfas ostentan unas cualidades estéticas que valen y se justifican por sí mismas.<sup>495</sup> En el capítulo sexto, vimos que los autores neobarrocos hispanoamericanos recuperan este aprecio por las nociones de fealdad y rareza. Así, narradores como Sarduy, Arenas, Perlongher o Lemebel llenan sus textos de personajes que poseen características monstruosas y aberrantes. Para describir a estos *engendros*, los escritores mencionados no se valen de eufemismos ni de expresiones políticamente correctas, sino que emplean un lenguaje crudo, gráfico y realista. Por consiguiente, cabe afirmar que elaboran verdaderos tratados de teratología. A través de este recurso, se proponen anular un efecto negativo que suscitan las convenciones socioculturales instauradas.

Estas reglas establecen que debemos tratar a las personas raras o discapacitadas con piedad y delicadeza, evitando hacer comentarios explícitos acerca de sus anomalías. En apariencia, este código de conducta persigue un objetivo loable, pues intenta eliminar la posibilidad de que ofendamos a quienes muestran algún defecto físico o mental. Sin embargo, las actitudes escrupulosas que adopta el individuo *normal* frente a los seres atípicos o imperfectos encierran una connotación menos positiva: estas maneras de actuar también reflejan su miedo a enfrentarse con lo distinto tal cual es. Los escritores neobarrocos se rebelan contra este último fenómeno. Por ello, retratan a las criaturas grotescas que aparecen en sus obras con una precisión fría y aplastante. Esta acción puede motivar que parezcan crueles o insensibles; pero, en el fondo, les sirve para conferir una visibilidad completa a los tipos anormales.

Gutiérrez emplea procedimientos idénticos a los que acabamos de explicar. Encontramos pruebas claras de este hecho en *El Rey...*, novela donde las figuras excéntricas y marginales adquieren una presencia abrumadora. En su periplo por La Habana, el protagonista de esta obra irá tropezándose con numerosos sujetos que presentan graves taras mentales y exhiben rasgos físicos atroces. Por ejemplo, se topa con una mujer aquejada de obesidad mórbida cuya imagen resulta espantosa:

En la puerta de un solar, en Ánimas, una señora muy muy muy gorda tomaba el fresco. Casi desnuda. Apenas un vestido viejísimo, raído y transparente de tanto lavarlo. Se le veían sus enormes tetas, sus

---

<sup>495</sup> La presencia de bufones y mendigos en los cuadros que pintan autores como Rivera o Velázquez ejemplificaría con suma claridad esta idea.

grandísimos pezones, su extraordinario barrigón, quizás debajo de aquella masa gelatinosa, sudada, ácida, calenturienta, había un monte de Venus con una vagina húmeda y palpitante y todo lo demás. Quizás realmente existía todo eso, lo difícil era llegar hasta allí sin morir asfixiado. La señora no era muy vieja, podía tener entre treinta y cincuenta, o tal vez entre veinticinco y cincuenta y cinco. La vida azarosa difumina muchas cosas, añade arrugas, en fin.<sup>496</sup>

Gutiérrez echa mano de la hipérbole, estrategia muy apreciada por los artistas barrocos, ya que describe a esta mujer obsesa como un engendro infrahumano. En este sentido, vemos que aprovecha la elocuencia y el carácter incisivo de los términos vulgares, coloquiales e irreverentes. Utilizando esta clase de vocablos, logra construir expresiones tan duras como enfáticas mediante las cuales se agigantan los atributos más raros y grotescos que muestra el personaje: “enormes tetas”, “grandísimos pezones”, “extraordinario barrigón”. Por tanto, el narrador se recrea en la presentación de los rasgos desmesurados y antiestéticos que ostenta un cuerpo monstruoso, pues no sólo menciona estas características: también las exagera o amplifica. Este regodeo en los conceptos de fealdad y desproporción alcanza su cima cuando el autor define a “la señora gorda” como una “masa gelatinosa, sudada, ácida, calenturienta”.

En definitiva: Gutiérrez no ahorra esfuerzos a la hora de insistir en lo horrendo y desagradable que resulta este ser deformado por el sobrepeso. De hecho, emplea otro recurso que lo lleva a caer directamente en la crueldad y el escarnio. Adoptando un tono burlón y despectivo, afirma que, debido a su prodigiosa gordura, esta mujer pondría en riesgo la vida de cualquier hombre que intentara mantener relaciones sexuales con ella. Este comentario, a medio camino entre el chiste y la ofensa, le sirve para completar su retrato despiadado e hiperbólico de una figura espantosa.

Por otra parte, dentro de la *teratología* que nos presenta *El Rey...* también encontramos a una joven con deficiencias psíquicas:

Era totalmente de noche. Y Rey tenía deseos de mear. (...) Entró a un edificio de ocho pisos en la esquina de Perseverancia. Subió un tramo de escalera y meó allí mismo. (...) Casi terminaba, impulsando el chorro contra la pared, cuando de golpe apareció Elenita la boba. También la recordaba de su infancia. Debía de tener cuatro o cinco años más que él. Con los ojos extraviados hablaba un poco gangoso, pero era tremenda loca. La boba descendía y lo sorprendió meando. Rápidamente estiró el

---

<sup>496</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.117.

brazo para cogerle el rabo, al tiempo que le pegaba el cuerpo y le decía con su voz nasal y la lengua enredada:  
-Oye aghn aghn, oye.<sup>497</sup>

En este pasaje, observamos una peculiaridad que distingue a varios de los tipos anormales creados por Gutiérrez. Estos personajes suelen carecer de competencias y facultades que se consideran inherentes a nuestra especie. Por ejemplo, no son capaces de expresarse correctamente ni de entender y acatar las convenciones socioculturales aceptadas. Unido a sus taras físicas o mentales, este problema determina que adquieran un carácter abyecto y monstruoso. Así, estas figuras parecen hallarse en un estado salvaje, ya que dependen por entero de los instintos primarios. Comprobamos, entonces, que apenas merecen el calificativo de humanas, pues sus rasgos y conductas las acercan a los animales.

Los fenómenos que hemos comentado se aprecian con una claridad extraordinaria en el caso de Elenita. Esta joven muestra una condición tan primitiva e infrahumana que ni siquiera ha desarrollado la capacidad del lenguaje. De hecho, sus balbuceos incoherentes nos recuerdan, sobre todo, a los gruñidos que profieren las bestias. Por otro lado, resulta evidente que la chica no puede mantener los impulsos eróticos bajo control; incluso, cabría pensar que su exceso de libido sexual roza lo patológico. Por este motivo, incurre en un comportamiento escandaloso que desafía los principios más elementales del civismo y la moralidad.

Para concluir este análisis, debemos señalar que Elenita “la boba” aparece en los otros dos libros estudiados aquí, *Trilogía...* y *Animal...* Esta mujer y su esposo, también disminuido psíquico, ocupan un apartamento miserable en el edificio donde vive Pedro Juan. El *alter ego* de Gutiérrez no duda en cebarse con estos personajes, resaltando sus características más aberrantes y desagradables. Veamos, por ejemplo, cómo los describe en la narración de *Trilogía...* que lleva por título “Estrellas y pendejos”:

Bajo las escaleras y me encuentro con los bobos llorando, en el quinto piso. Son jóvenes, pero bobos, mongólicos, o locos, zanacos, no sé, algo así, subnormales, fronterizos. Llevan años juntos. Apestan a suciedad. Se cagan a escondida en la escalera. Mean en todos los rincones. A veces andan en cueros en la casa y se asoman a la puerta. Escandalizan, se babean. Ahora ella está sentada en un escalón, llorando a grito pelado. Se le va el mundo en lágrimas y le dice al tipo: “Yo te quiero mucho, pero así no puedo. Yo te quiero mucho. ¡Ayyy, tito! ¡Ayyy! Yo te quiero

---

<sup>497</sup> *Ibíd.*, p.162.

mucho, pero así no puedo”. Él encendió un cigarro, se hizo a un lado para dejarme pasar, y le dijo: “Yo sé que tú me quieres, chinita, yo sé que tú me quieres chinita”. Y el tipo comienza a sollozar también. Al menos hoy no se han cagado en la escalera. Lo que necesitan es una rasqueta, un jabón y una ducha de agua fría.<sup>498</sup>

Con una extraordinaria falta de tacto, el narrador hace hincapié en la discapacidad mental que sufren Elenita y su marido. Así, emplea un rosario de términos, en el que se incluyen algunos vocablos claramente peyorativos e irrespetuosos, para referirse a esta minusvalía: “bobos”, “mongólicos”, “locos”, “zanacos”, “subnormales” y “fronterizos”. Vemos, entonces, que Pedro Juan realiza dos acciones políticamente incorrectas. Ante todo, se empeña en poner de manifiesto las taras que padecen sus vecinos con una insistencia exagerada y gratuita. Además, no se vale de ningún eufemismo para aludir a estas deficiencias, sino que utiliza expresiones duras e, incluso, ofensivas.

Asimismo, Pedro Juan subraya otros hechos que acentúan la anormalidad de “los bobos”, pues señala que estos individuos “apestan a suciedad”, “se cagan a escondidas en la escalera”, “mean en todos los rincones”, “andan en cueros” y “se babea”. El protagonista vuelve a servirse del lenguaje malsonante para mostrarnos con una crudeza increíble que sus vecinos tarados viven y actúan como las bestias irracionales. Para terminar, y por si no bastara con lo anterior, reproduce una conversación absurda que mantienen Elenita y su marido. Con ello, logra que las limitaciones psíquicas de estos personajes resulten aún más ostensibles.

En suma, el *alter ego* de Gutiérrez presenta a “los bobos” como auténticos engendros infrahumanos. Las estrategias que utiliza para llevar a cabo este acto despiadado aparecen de una manera prácticamente idéntica en *Animal...*:

Regresé a la casa. (...) Caminé unos pocos metros y los dos retrasados mentales se despedían en la puerta del edificio. Son un matrimonio. Ambos son mongoloides, fronterizos, medios crazys, nadie sabe por qué no funcionan bien. A cada uno le falta un tornillo en el cerebro y aprovechan para cagarse en la escalera y atormentar a todos con sus griterías estúpidas.<sup>499</sup>

Teniendo en cuenta lo dicho, cabría afirmar que el autor del “Ciclo...” se ensaña con las desgracias humanas. Sin embargo, con su aparente crueldad Gutiérrez persigue

---

<sup>498</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Estrellas...”, *loc.cit.*, pp.133-134.

<sup>499</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, p.19.

un objetivo loable, ya que se niega a crear representaciones compasivas y edulcoradas de los individuos anormales. El cubano sabe que estas imágenes no *hacen justicia* a las personas taradas o monstruosas, pues esconden y difuminan muchos de sus atributos específicos. Por este motivo, retrata a las criaturas horrendas y defectuosas que aparecen en sus textos con una precisión abrumadora, sin ahorrarse los detalles más escabrosos. Mediante esta acción, logra que nos enfrentemos cara a cara con los seres distintos.

En definitiva: el centrohabanero recupera la actitud mantenida por los autores barrocos que ofrecieron descripciones crudas y gráficas de personajes grotescos o contrahechos. Como estos creadores, Gutiérrez considera que los *engendros* tienen derecho a mostrarse tal cual son, exhibiendo todas sus facetas distintivas. Además, emplea otra fórmula barroca, pues insiste en las características más atroces que ostentan los tipos anormales para conseguir que sus retratos de estas figuras nos produzcan una fuerte impresión. De esta manera, el *monstruo* queda grabado a fuego en nuestra mente, adquiriendo una visibilidad completa y un protagonismo extraordinario.

Por otro lado, aquí también debemos considerar un fenómeno clave que marcó la sensibilidad propia del siglo XVII. En esta centuria, se cuestionaron los ideales acerca de la belleza que había instaurado el Renacimiento. Para este movimiento, sólo cabía descubrir rasgos hermosos en las realidades que se ajustaban a los principios clásicos de armonía, equilibrio y perfección. Frente a esta idea, el Barroco sostuvo que lo deforme, espantoso o antiestético podía albergar cualidades atractivas y fascinantes.

Como ya sabemos, este postulado se torna fundamental para los escritores hispanoamericanos que aprovechan las tradiciones legadas por el siglo XVII. Así, estos narradores hacen suyo el afán del Barroco por encontrar belleza en la fealdad. Gutiérrez asume este mismo empeño, hecho que demostraremos recurriendo, una vez más, al personaje de Elenita. En *Animal...*, Pedro Juan y esta muchacha protagonizan una escena a la que conviene prestar atención:

La boba entró conmigo al ascensor. (...) Muy displicente, un poco en broma, se me ocurrió decirle:

-Elenita, se te ve feliz.

Inmediatamente se me acercó. Me agarró por el brazo y me pegó sus grandes y sólidas tetas. Emitía unos ruidos extraños. Algo así como “Oghn, oghn”. Uf, tenía unas tetas duras, abundantes, con espléndidos pezones erectos. Se las agarré con la mano derecha y las masajé. Mi mano izquierda bajó hasta el bollo. No tenía ropa interior. Sólo una bata ligera y raída. Oh, qué bien. (...) Cuando mi mano bajó a su bollo fue una maravilla: mucho pelo. Abundante vello púbico que, al parecer, es

abundante vello público. Era un bollo grande, pelú, mojado y oloroso. (...) Introduje el dedo, batí un poco, me mojó la mano, le apreté el clítoris. Gimió. Olí mi dedo. Muy buen olor. Suave y fragante. Nada sucio. Toda una tentación para la lengua. (...) Gemía más. Ya me apretaba la pinga por encima del pantalón, muy emocionada, y yo con una erección tremenda.<sup>500</sup>

El narrador experimenta una *epifanía*, pues consigue apreciar los encantos de su vecina tarada. Esta revelación adquiere un valor positivo dado que, gracias a ella, Pedro Juan olvida sus prejuicios de *hombre normal* para intimar con una mujer cuyos rasgos y comportamientos le desagradaban profundamente. Ahora bien, este proceso revela un carácter peculiar ya que, al estilo barroco, se fundamenta en la combinación de términos antagónicos. A continuación, trataremos de justificar esta idea.

El acercamiento entre los dos personajes se produce a través de las pulsiones corporales más básicas o primitivas. Estos impulsos físicos se vinculan al principio de abyección, lo que genera una consecuencia fundamental. Pedro Juan observa que su vecina posee algunas características atractivas; pero, como descubre estas cualidades por medio de los instintos carnales, toscos e impuros, no puede idealizar sin más a Elenita. Esto da lugar a varios fenómenos interesantes.

Por una parte, el narrador habla de la joven utilizando vocablos cuyo significado resulta prestigioso. Así, dice que tiene unos “pezones espléndidos” y un clítoris de “olor suave y fragante”. Al tiempo, sin embargo, Pedro Juan se fija en dos partes del cuerpo femenino, la vulva y los pechos, relacionadas con dos actividades biológicas que suelen portar un matiz abyecto: el acto sexual y la procreación. Además, el protagonista se refiere a estos órganos empleando las palabras “tetas” y “bollo”, ambas procaces, vulgares e indecorosas. Con estas acciones, logra introducir elementos obscenos, escabrosos y perturbadores en su descripción encomiástica de la belleza que muestra Elenita.

Teniendo en cuenta lo dicho, cabe afirmar que Pedro Juan recupera el concepto barroco de la paradoja, pues nos hace ver que las realidades consideradas opuestas e incompatibles son capaces de coexistir y de mezclarse entre sí. En este sentido, no sólo pone de manifiesto los atractivos irresistibles que ostenta una criatura anormal, grotesca y defectuosa: también demuestra que se puede llegar a la hermosura por el camino de lo sórdido e impuro.

---

<sup>500</sup> *Ibid.*, p.20.



A través de las cuestiones analizadas, nos hemos introducido en un tema que conviene ampliar. Ya sabemos que las mujeres adquieren un protagonismo crucial en los textos de Gutiérrez. A este respecto, se produce una circunstancia llamativa, pues en su tratamiento del género femenino el centrohabanero asume estrategias y perspectivas que coinciden con las utilizadas por los escritores neobarrocos hispanoamericanos. Para corroborar esta afirmación, recordaremos varias ideas que fueron planteadas en el capítulo sexto.

Allí, vimos que algunos escritores como Sánchez y Sarduy emplean los recursos barrocos para crear una imagen anticlásica de la feminidad. Con esto, se alejan de tópicos que han ostentado un gran peso en el arte y en la cultura occidentales. Durante siglos, los artistas se valieron del cuerpo femenino para representar la belleza ideal. Por esta razón, en sus obras aparecían mujeres cuyos rasgos físicos se ajustaban completamente a los principios de pureza, armonía y excelencia. Además, estas cualidades adquirirían valores simbólicos, presentándose como un reflejo de virtudes éticas que se consideraban inherentes al *bello sexo*: ternura, creación de vida y capacidad para despertar en el hombre sentimientos elevados o trascendentes.

Los autores neobarrocos hispanoamericanos pretenden superar esta visión utópica e irreal de la mujer. Para ello, recurrirán a nociones que desempeñaron un papel fundamental en el imaginario del siglo XVII: claroscuro, paradoja, ambigüedad y mezcla de opuestos. Estos narradores diseñan personajes femeninos cuya apariencia externa se encuentra marcada por combinaciones atípicas. Así, estas figuras poseen tanto características hermosas como rasgos extraños, grotescos y desconcertantes. Su personalidad también revela facetas contradictorias pues, a un tiempo, se muestran fuertes y vulnerables, castas y lujuriosas, angelicales y diabólicas. Finalmente, estas mujeres rechazan el concepto del pudor que, tradicionalmente, se ha vinculado a la feminidad. En este sentido, llevan a cabo sin ningún recato sus actividades fisiológicas, además de satisfacer con toda naturalidad cualquier deseo instintivo que las asalte.

Varios de los personajes femeninos creados por Gutiérrez se ajustan con exactitud al modelo recién descrito. No obstante, hemos decidido prestarle atención a Gloria, la mulata que mantiene un apasionado romance con Pedro Juan en *Animal...* Esta jinetera “dulce, sonriente” y “astuta” logra que el protagonista del “Ciclo...” vaya traicionando unas por una todas sus convicciones.<sup>501</sup> Como ya sabemos, el *alter ego* de Gutiérrez se

---

<sup>501</sup> *Ibid.*, p.25.

niega a establecer vínculos afectivos intensos con otros seres humanos, pues cree que esto solamente le acarreará problemas y decepciones. Sin embargo, con sus atractivos irresistibles Gloria lo empuja a incumplir este principio de conducta. Esta joven se torna fascinante para él, de manera que ansía llegar a conocerla en profundidad. Además, observamos que desea convertirse en el *beneficiario* exclusivo de sus encantos y atenciones. Este último hecho se pone de manifiesto cuando la sorprende con otro hombre:

Me quedo sin saber qué decir. Paralizado. Es como si todo el edificio se desplomara sobre mi cabeza. Doy medio vuelta y sigo subiendo la escalera hasta la azotea. La puerta se cierra tras de mí. Me siento el tipo más perro y más humillado del mundo. Abro la puerta con los ojos anegados en lágrimas. ¿A quién cojones se le ocurre enamorarse de una puta? Un hombre de mi edad debe actuar con más cordura. Pensar un poco más. (...) Me tiré en la cama sin quitarme los zapatos y repitiéndome: “Hay que mantener la distancia, Pedro Juan, hay que mantener la distancia, hay que mantener la distancia, hay que mantener la distancia”.<sup>502</sup>

Ante Gloria, Pedro Juan no tiene más remedio que deponer su orgullo y su cinismo para transformarse en un *pobre enamorado*. Así las cosas, acabará por reconocer que se encuentra completamente prendado de esta mujer. Por ejemplo, en un pasaje de la novela declara: “Me gustan sus manos, sus pies, su pelo, su color, su risa. Todo”.<sup>503</sup> También afirma que le “atrae” su “modo de ser libre”.<sup>504</sup> Por último, confiesa abiertamente su devoción por la mulata al exclamar: “¡Tiene talento y la adoro, cojones, la adoro!”.<sup>505</sup>

Por otro lado, debemos tener en cuenta que el nombre *gloria* posee una evidente connotación religiosa. Para el cristianismo, esta palabra designa un estado de felicidad embriagadora que se alcanza en los territorios celestiales, donde todo es bello y grandioso. Gutiérrez aprovecha este concepto, pues crea un personaje femenino capaz de generar las mismas experiencias que, teóricamente, se viven en el Paraíso. Esta mujer logra que su amante se eleve por encima de una realidad cotidiana sórdida y dramática para entrar en contacto con lo sublime. A este respecto, el protagonista de *Animal...*

---

<sup>502</sup> *Ibíd.*, p.258.

<sup>503</sup> *Ibíd.*, p.59.

<sup>504</sup> *Ibíd.*, p.25.

<sup>505</sup> *Ibíd.*, p.243.

señala: “Me lanza al cielo, reboto en las nubes”.<sup>506</sup> Además, cuando la jinetera está presente, Pedro Juan ve cómo su melancolía y su *cansancio existencial* desaparecen por completo, dando paso a una clara sensación de plenitud: “Aprieto a Gloria contra mí y me invade la fuerza. Me siento sólido, lleno de energía”.<sup>507</sup>

Lo dicho nos permite afirmar que, en cierto modo, Gloria ostenta cualidades propias de la *donna angelicata*. La mulata consigue que un hombre nihilista, escéptico y atormentado por sus fantasmas interiores experimente una regeneración espiritual. Por consiguiente, se muestra dotada de una habilidad especial para engrandecer a quien la ama. Ahora bien, Gutiérrez no pretende recrear íntegramente los rasgos que distinguen al arquetipo clásico de la *mujer perfecta*; al contrario, el cubano realiza una operación característica del Barroco, pues toma este modelo archiconocido y le añade facetas raras o heterodoxas. A continuación, trataremos de corroborar esta idea.

Según el canon tradicional, la *donna angelicata* personifica los valores éticos más puros y elevados. En consecuencia, esta figura etérea, virtuosa y cercana a lo divino suele permanecer alejada del mundo material, siempre amenazado por la corrupción. Frente a esto, Gloria se presenta como una “callejera pícara de Centro Habana” que debe mantener *los pies en la tierra*.<sup>508</sup> Esta peculiar heroína vive inmersa en un contexto marcado por el hambre y la miseria, donde los seres humanos tienen que luchar sin descanso para cubrir sus necesidades primarias. Esto la ha convertido en una superviviente nata que carece de escrúpulos y prefiere adoptar decisiones pragmáticas. Por este motivo, ve las reglas morales establecidas como un estorbo del que conviene librarse. Pedro Juan hace hincapié en estos principios que definen la personalidad de su amante: “(Es una) buscavidas, con una moral y un ética moldeadas por ella misma. (...) Si todos los inventos y convenciones de la sociedad le molestan (...), simplemente los pone a un lado. Tranquilamente. Agarra todo el montón de obstáculos, los aparta y sigue caminando. Ella va a lo suyo”.<sup>509</sup>

Considerando lo dicho, entendemos que Gloria no puede aparecer como un símbolo de la virtud. Bien al contrario, la mulata se caracteriza por asumir comportamientos que merecerían el calificativo de inmorales: se prostituye, miente por sistema, estafa a otras personas y no duda en sacar partido de las debilidades ajenas.

---

<sup>506</sup> *Ibíd.*, p.26.

<sup>507</sup> *Ibíd.*, p.37.

<sup>508</sup> *Ibíd.*, p.25.

<sup>509</sup> *Ibíd.*

Observamos, entonces, que tanto su identidad como su carácter se hallan determinados por la abyección y el materialismo. Este hecho se torna fundamental, puesto que deja huellas en el cuerpo de la jinetera. Así, esta joven muestra rasgos físicos que se constituyen en un testimonio de sus esfuerzos denodados por sobrevivir a cualquier precio. Esto se aprecia con suma claridad en el siguiente pasaje de la novela:

Me gustan sus manos, descuidadas, arruinadas por los detergentes:  
-Me gustan tus manos.  
-Están muy feas.  
-No me gusta lo bonito, ni lo perfecto, ni lo limpio. Tú lo sabes.  
-Siempre me lo dices, pero no te entiendo.  
-Tus manos tienen más vida.  
-He trabajado mucho.  
-¿Además de puta?  
-Ay, Pedro, no seas bobo. Trabajar de verdad. (...) Fregando, lavando, limpiando.<sup>510</sup>

Gutiérrez no idealiza a Gloria, pues la dota de un cuerpo en el que se reflejan los estragos causados por su existencia complicada y azarosa.<sup>511</sup> En consecuencia, vemos que el cubano se lleva por delante otra característica primordial de la *donna angelicata*. Esta criatura admirable debe ostentar una apariencia externa que se presente como la manifestación visible de su integridad moral. Por este motivo, siempre hace gala de una belleza sublime, perfecta y virginal. Asimismo, esta hermosura permanece incorruptible, ya que nunca se ve afectada por las normas que rigen el plano material, donde todo es frágil, mezquino y perecedero. En resumen, la *donna angelicata* posee un cuerpo *descarnalizado*, que no experimenta ninguna clase de sometimiento a los procesos e impulsos biológicos. Con respecto a esta cuestión, Marina Mayoral plantea una idea que nos parece importante: “La *donna angelicata* puede mantener incólume su atractivo porque el amor que inspira no llega nunca a realizarse carnalmente, ni siquiera aspira a ello. Se mueve en los dominios del espíritu y es por tanto compatible con la pureza del objeto que lo inspira. El sacrificio de la carne permite a los amantes disfrutar del deleite espiritual”.<sup>512</sup>

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, p.269.

<sup>511</sup> Este procedimiento resulta idéntico al empleado por Sánchez para crear a “la Madre”, personaje del que ya hablamos en el capítulo sexto.

<sup>512</sup> Mayoral, Marina, “De ángel de luz a estúpida. (El triste destino de la amada romántica)”. En *Romanticismo*, n° 7, Bologna, Instituto Italiano per gli studi filosofici, 2000, p.133.

La *mujer ideal* tiene que constituirse en el objeto de un amor platónico, no enturbiado por deseos lascivos. De esta manera cumple su cometido fundamental, que consiste en transformar al hombre en un ser puro y excelso. Estos principios nos interesan porque Gloria y Pedro Juan llevan a cabo una transgresión completa de los mismos. Para empezar, los protagonistas de *Animal...* mantienen una relación que se basa, ante todo, en la lujuria. El propio *alter ego* de Gutiérrez subraya este hecho, pues afirma: “Todo comenzó hace tres años. Con sexo. No queríamos nada más. Nos gustamos”.<sup>513</sup>

Asimismo, también debemos tener en cuenta otro fenómeno esencial. Gloria se presenta como “la gran perversa”, una mujer para la que, en el terreno del sexo, no existen tabúes, límites ni convenciones que deban respetarse.<sup>514</sup> En este sentido, Pedro Juan comenta: “Lo mejor de todo es su depravación, su ausencia total de decencia, de normativas. (...) Si alguna vez escribo su biografía, no sé cómo podría hacerlo porque todos pensarán que es porno duro”.<sup>515</sup> Al contrario que la *donna angelicata*, esta joven fogosa actúa como una promotora de los instintos bajos. Por ello, logra que su amante se convierta en el “macho más animal del mundo”.<sup>516</sup> No obstante, esta situación genera un resultado paradójico. A través del sexo tórrido y violento, los personajes establecen una conexión espiritual que se vuelve cada vez más profunda. De este modo, llegan a profesarse mutuamente un cariño sincero e intenso. El siguiente pasaje de la obra nos permitirá corroborar estas afirmaciones:

Le doy un buen rato. Le escupo en la cara. Le sueno unos cintarazos.  
Tengo un cinto de loneta verde olivo. De cuando estuve en el ejército.  
Ése es el que más le gusta porque le pica más.  
-Dame con el verde olivo, papi, por las nalgas.  
-¿Quieres látigo?  
-Me da igual. Con lo que tú quieras, pero no me la saques. Clávame más.  
Así jugamos un rato. Le beso los pies, el culo, el alma. La adoro.  
-No jinetees más, Gloria. Te quiero pa' mí na' más.  
(...)  
-Yo hago lo que tú quieras, mi chino. ¡Amárrame! ¡Amárrame!<sup>517</sup>

---

<sup>513</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, p.27.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>517</sup> *Ibid.*, pp.291-292.

Hemos comprobado que Gutiérrez diseña el personaje de Gloria empleando una estrategia muy apreciada por el Barroco. Así, el cubano toma un arquetipo clásico y le añade facetas heterodoxas para modificar por completo sus rasgos distintivos. Con este procedimiento, supera los tópicos acerca del género femenino que han imperado en el arte y en la cultura occidentales. Como ya sabemos, tradicionalmente se ha considerado que sólo existen dos clases de mujer: la *donna angelicata*, un ser admirable que pone al hombre en contacto con lo sublime, y la *femme fatale*, una criatura diabólica y perversa que corrompe a sus amantes. Gloria no se adscribe unilateralmente a ninguna de estas dos categorías, ya que ambas definen su personalidad. Por tanto, la mulata se convierte en una síntesis de todos los estereotipos femeninos: virgen, madre, prostituta y ángel del hogar. Estos modelos, que teóricamente resultan incompatibles entre sí, conviven y se mezclan en la protagonista de *Animal...* Por ello, la jinetera se transforma en una figura proteica, que cambia de rostro y de identidad continuamente. Pedro Juan hace referencia a este camaleonismo en el siguiente fragmento de la obra:

Le gusta jugar a las casitas: hacer comiditas, limpiar, fregar, cuidar a los niños. (...) Pero (...) no sé si juega conmigo o lo siente de verdad. Me confunde y jamás sé dónde está la frontera entre realidad y ficción. (...) Pero en cuanto concluye su papel de señora-mamá-ama de casa, trasmuta de nuevo. Le brotan los colmillos y es la mujer lobo, la gran seductora, la devoradora de hombres, la víbora. Gloria la cubana. Gloria la fatal. Mi locura, mi amor, la mujer que quiero. La que me hace sentir como un macho cabrío berreando de placer en la cima de la montaña.<sup>518</sup>

Lo dicho nos permite afirmar que Gloria se parece a Dolores Rondón, la *heroína trágica* creada por Severo Sarduy en su novela *De donde son los cantantes*. Como dijimos en el capítulo sexto, esta última mujer se identifica simultáneamente con dos *orishas* que poseen características opuestas entre sí: una divinidad asociada con lo maternal, Yemayá, y otra que simboliza el erotismo, Ochún. Observamos, entonces, que Gutiérrez y Sarduy presentan a sus respectivos personajes femeninos como encarnaciones de la paradoja, concepto barroco por excelencia. Asimismo, no resulta casual que tanto Gloria como Dolores sean mulatas, pues este hecho determina que su carácter de figuras híbridas y mestizas se torne aún más acusado.<sup>519</sup>

---

<sup>518</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>519</sup> Varios críticos han reflexionado sobre el papel que desempeñan los personajes negros y mulatos en la narrativa de Gutiérrez: Achi Obejas en "From Havana with Love: A New Generation Faces Cuba's Dark Reality" (*loc.cit*); Odette Casamayor Cisneros en "Negros, marginalidad y ética" (en *La Gaceta de Cuba*,

En definitiva: hemos comprobado que Gutiérrez y los escritores neobarrocos posmodernos coinciden en abordar una serie de temas relacionados con el cuerpo desde perspectivas similares. Igualmente, hemos constatado que estos autores le confieren unas implicaciones simbólicas parecidas a la *envoltura material* del ser humano. Estas concomitancias se justifican porque todos ellos mantienen una visión de la carne fundamentada en ideas que nos remiten al Barroco histórico. Así, estos narradores ven el cuerpo como una herramienta cargada de valores ideológicos que puede emplearse para transmitir nociones metafísicas y para analizar o comprender fenómenos socioculturales importantes.

### 7.3.3 Mal gusto y buena literatura: el *kitsch* en la narrativa de Gutiérrez.

En este apartado probaremos que Gutiérrez se vale del *kitsch* para configurar su universo literario. A la hora de manejar este concepto, el narrador centrohabanero se guía por los mismos criterios que utiliza cuando aprovecha fórmulas realistas y barrocas. De esta manera, entiende que el *arte barato* revela múltiples funciones y utilidades, pues no sólo proporciona unos mecanismos expresivos singulares: también aporta principios teóricos que permiten describir o enjuiciar realidades socioculturales importantes y aspectos concretos de la naturaleza humana. Así pues, el *kitsch* se constituye en otro de los recursos polivalentes que dan forma a sus textos.

Este hecho demuestra que el cubano fragua un *estilo de aluvión*, donde confluyen pautas artísticas e intelectuales muy variadas. Sabemos que, gracias a esto, su literatura adquiere universalidad, tornándose atractiva para lectores ubicados en lugares y épocas diferentes. Al tiempo, no obstante, la mezcla de códigos heterogéneos lo sitúa en su marco espacio-temporal, ya que Gutiérrez emplea modelos adoptados por otros escritores hispanoamericanos con quienes comparte unas circunstancias históricas parecidas. Su interés por el *kitsch* ofrece un ejemplo claro de este último fenómeno: al

---

nº 1, La Habana, enero-febrero de 2005, pp.66-68); Patricia Catoira en “El jineterismo en la literatura del Periodo Especial” [en Tinajero, Araceli (ed.), *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2010, pp.215-229]; Rosalía Cornejo Parriego en “Miradas Coloniales en el mercado global: los negros en *Trilogía sucia de La Habana*” (en *Afro-Hispanic Review*, nº 28:1, primavera de 2009, pp.9-26); Lara López de Jesús en *Todo sobre Pedro Juan. Análisis de la construcción del narrador-personaje en Trilogía sucia de La Habana y sus desplazamientos entre cuerpos, espacios, códigos culturales y tradiciones discursivas* (tesis doctoral, Ann Arbor, Proquest, 2013); y Miguel González Abellás en “La figura de la mulata cubana en el fin del milenio: *Trilogía sucia de la Habana*” (en *Hispanic Journal*, vol. 22, nº 1, Indiana, Indiana University of Pennsylvania, 2001, pp.251-262). Sin embargo, hemos preferido no introducirnos a fondo en esta cuestión, pues la misma rebasa los objetivos de nuestro estudio.

sacar partido de esta categoría, se alinea con varios autores latinoamericanos que, desde los años 70 en adelante, elaboran propuestas literarias novedosas asumiendo tácticas e ideas generadas por el *arte barato*. A continuación, analizaremos en profundidad cada uno de los puntos recién esbozados.

En el capítulo cuarto señalamos que la palabra *kitsch* reúne tres acepciones complementarias. Para empezar, este vocablo designa objetos e iconos culturales fabricados en serie, mediante los sistemas de producción que aplica la industria moderna. Estos artículos se destinan al consumo de las masas, por lo que sus rasgos y mensajes pretenden satisfacer necesidades o aspiraciones básicas para dichos colectivos sociales. Por este motivo, el término *kitsch* también alude a unas estrategias técnicas centradas en crear efectos o contenidos estéticos que resulten asequibles y satisfactorios para la mayor cantidad posible de individuos. Estas prácticas replantean o, directamente, invalidan los atributos que, por tradición, ha ostentado la *alta cultura*: sublimidad, excelencia y carácter único o irrepetible. Los métodos que aplica el *kitsch* –reciclaje, uso de materiales vulgares o baratos y apuesta continua por los tópicos– alteran estas cualidades para diseñar productos capaces de obtener éxito comercial. Este *modus operandi* afecta a las nociones de gusto y valor artísticos, que adquirirán significados hasta ahora inconcebibles.

Por otra parte, el *kitsch* refleja un modo inédito de concebir y experimentar la cultura. Durante mucho tiempo, esta se consideró el patrimonio exclusivo de una elite minoritaria que, debido a sus privilegios económicos, acaparaban las competencias simbólicas más elevadas. Sin embargo, el arte producido en serie confirma la aparición de nuevas clases sociales que demandan tanto obras como vivencias estéticas ajustadas a sus expectativas y capacidades. En este sentido, el *kitsch* prueba que las creencias y estratificaciones convencionales de una sociedad han experimentado grandes reajustes. De hecho, muestra cómo se han originado grupos humanos que definen su identidad conforme a unas destrezas y referencias culturales propias, impugnando las normas y jerarquías establecidas por quienes ostentan el poder material e ideológico. En este epígrafe, las ideas que acabamos de resumir nos servirán como apoyo teórico.

Por otro lado, también vamos a sacar provecho de algunas cuestiones que se abordaron en el capítulo sexto. Allí señalamos que, a partir de los años 70, diversos narradores revolucionaron la escena literaria hispanoamericana al incluir sistemáticamente el *kitsch* en sus textos. Este acto renovador encontró una base fundamental en los principios que defendía la posmodernidad. Opuesta a los dogmas y



preceptos inamovibles, esta cosmovisión propuso enmendar o subvertir las teorías unilaterales acerca del arte que se habían institucionalizado en Occidente. Influidos por este planteamiento, varios autores latinoamericanos se negaron a elaborar una literatura en la que sólo tuvieran cabida los códigos y modelos canónicos. Así, introdujeron en sus narrativas los recursos heterodoxos que aportaba la cultura de masas.

Estos autores ven el *kitsch* como un registro expresivo más, que puede contribuir a la creación del producto artístico. Incluso piensan que este lenguaje cuenta ya con estrategias formales y temáticas distintivas, lo bastante afianzadas como para ser objeto de tres procedimientos avalados por las grandes tradiciones literarias: cita, pastiche y relectura paródica. Invocando estas premisas, adjudican dos tareas diferentes pero complementarias a las plantillas e iconografías que provienen del *arte barato*.

En primer lugar, esta categoría les permitirá llevar a cabo ejercicios de naturaleza vanguardista y experimental. Los escritores observan que el *kitsch* ha engendrado una colección inmensa de tópicos, estilos y técnicas. Este archivo se ve sometido a cambios y ampliaciones frecuentes, de manera que para entender y diferenciar sus elementos los receptores deben adquirir unos saberes complejos. Los autores estudiados aquí deciden aprovechar las posibilidades que genera esta situación. Por ello, utilizan el nuevo repertorio de fórmulas que proporciona la industria cultural para construir mensajes cifrados. Esta opción les conduce a forjar una *estética de la dificultad*, pues hace que sus textos se vuelvan herméticos.

Los narradores emplean temas y métodos propios del arte fabricado en serie para transmitir ideas sin las cuales resulta imposible comprender sus obras. Ahora bien, nunca suministran pistas que nos ayuden a *desencriptar* las informaciones codificadas mediante claves procedentes del *kitsch*. Por consiguiente, introducen sus referencias a la cultura de masas sin ofrecer ninguna mediación. Además, no dudan en modificar los formatos e iconos que extraen de la industria cultural, reemplazando sus funciones características por otras completamente distintas. Por tanto, demandan lectores *iniciados* en el *kitsch*, que valoren adecuadamente sus intenciones a la hora de manejar este código. En concreto nos exigen que, aplicando unas competencias previamente asimiladas, realicemos varias operaciones decodificadoras. Por una parte, debemos conocer bien las formas *kitsch* presentes en sus textos para descifrar los contenidos que se expresan a través de estas. Asimismo, cuando estos autores sometan el *arte barato* a una resignificación tendremos que descubrir el sentido y los objetivos de su maniobra.

Los escritores de quienes hablamos también aprecian que el *kitsch* se revela idóneo para llevar a cabo otra acción vanguardista: la ruptura con los dogmas y cánones que predominan en el ámbito del arte institucional. Dentro de este contexto, se impone una ordenación jerárquica que atribuye cualidades específicas y roles perfectamente delimitados a los diversos registros simbólicos. Por tanto, se cree que cada modelo cultural genera expresiones ajustadas a su rango, con un grado particular e inamovible de validez y excelencia. Este postulado da lugar al convencimiento de que los distintos lenguajes artísticos no pueden combinarse libremente ni mantener relaciones igualitarias entre sí.

Los escritores hispanoamericanos que se valen del *kitsch* impugnan las nociones comentadas al efectuar varios ejercicios transgresores. Ante todo, demuestran que existe la posibilidad de fraguar una literatura meritoria usando técnicas e imágenes consideradas *vulgares* o de *mal gusto*. Al tiempo, mezclan pautas estéticas renombradas con estilos que, según los principios de la *alta cultura*, deben ocupar un lugar marginal y subalterno por dos razones: destruyen o malversan los fundamentos del *arte verdadero* y no se encuentran avalados por tradiciones prestigiosas.

Finalmente, estos narradores se guían por unos criterios idénticos a la hora de trabajar con los patrones culturales heterogéneos que aparecen en sus obras. Por un lado, entienden que todas estas fórmulas poseen la capacidad de originar efectos artísticos reales y valiosos. En consecuencia, deciden emplearlas indistintamente para forjar productos literarios de calidad. Sin embargo, nunca realizan una apuesta incondicional por el valor y la idoneidad de los códigos que adoptan. De este modo, establecen una distancia *preventiva* con respecto a los mismos, táctica que les permite corregir o parodiar sus rasgos distintivos.

Por otra parte, los autores estudiados aquí no sólo transforman el *kitsch* en un instrumento destinado a producir estrategias literarias de naturaleza vanguardista: también descubren que este concepto suministra medios adecuados para ejecutar operaciones propias de las estéticas realistas. Estos narradores observan cómo, a través de sus pautas y creaciones, la industria cultural puede reflejar e, incluso, promover hechos muy significativos que se dan en un contexto socioeconómico determinado. Por tanto, comprueban que el análisis y la plasmación de fenómenos vinculados con esta nueva entidad les ayudarán a describir fielmente unas realidades históricas precisas.

Estas formas de concebir y aprovechar el *arte barato* dan lugar a técnicas narrativas fundamentales para escritores latinoamericanos como Manuel Puig, Luis

Rafael Sánchez o Pedro Lemebel. Mediante el recurso al *kitsch* esta constelación de narradores mantiene viva una característica que las literaturas hispanoamericanas han exhibido desde su origen: la disposición a elaborar mezclas heterogéneas y no jerarquizadas de modelos que el pensamiento occidental considera incompatibles entre sí. Gutiérrez puede incluirse en este grupo de autores por varios motivos que expondremos a continuación.

Para estos narradores, la cultura fabricada en serie aporta informaciones que hacen posible llevar a cabo estudios certeros de un ambiente social determinado. Por ejemplo, Manuel Puig construye su novela *Boquitas pintadas* a partir de esta idea, hecho que ya demostramos en el capítulo sexto. Este autor percibe que los tópicos, valores e iconos procedentes de la industria cultural determinan cómo viven y actúan ciertos grupos humanos. Por ello, utiliza fórmulas y expresiones ligadas al *kitsch* para retratar las costumbres y el pensamiento de los colectivos sociales más emblemáticos que se conforman en una ciudad argentina de provincias. Gutiérrez también aplica estos principios, si bien se centra en unas coordenadas espacio-temporales diferentes a las que elige Puig. El centrohabanero nota que algunas manifestaciones del *kitsch* reflejan y justifican sucesos capitales acontecidos en Cuba durante los años 90. Como escritor realista advierte la importancia de esta situación, por lo que decide plasmarla en el “Ciclo...” No obstante, en su caso este acto adquiere unos matices a los que conviene prestar atención.

Ya sabemos que el *kitsch* requiere de unas circunstancias históricas determinadas para surgir y consolidarse. Por una parte se muestra unido al capitalismo, sistema que puede convertir los bienes intelectuales en objetos *consumibles*. Además, esta categoría forja productos y lenguajes artísticos especialmente diseñados para individuos que ocupan los estratos medios y bajos de la pirámide social. Considerando lo expuesto cabría pensar que el *kitsch* se torna inviable en Cuba, nación regida por un gobierno comunista desde 1959. Este régimen descarta el concepto burgués de clase, pues busca que todos los ciudadanos tengan acceso a un patrimonio material y simbólico homogéneo. Por ello, no acepta que se fragüen versiones rebajadas o heterodoxas de un modelo cultural legitimado conforme a sus planteamientos ideológicos. Asimismo, entiende que el *arte barato* constituye un recurso abominable creado por los jefes burgueses y capitalistas para adormecer a las masas oprimidas.

Sin embargo, en Cuba la realidad contradice estas premisas teóricas, lo que se debe a dos hechos históricos. En la época prerrevolucionaria, la isla recibió lo que

podríamos llamar una configuración *kitsch*. Así, durante el gobierno de Batista se transformó en un lugar recreativo que proporcionaba experiencias amenas y placenteras a los turistas estadounidenses. Por ello, la cultura y los territorios nacionales tuvieron que amoldarse al estereotipo del *paraíso caribeño*, distorsionando sus verdaderas características. Incluso los propios cubanos fueron obligados a identificarse con este tópico reduccionista. De esta manera, tanto el país como sus habitantes se vieron forzados a ocultarse bajo disfraces ramplones y coloristas para satisfacer las necesidades que albergaban los *consumidores* norteamericanos. Estos, por su parte, se aferraban a una idea ficticia del Caribe, fundamentada en la dicotomía civilización-barbarie.

Ya sabemos que este binomio siempre ha desempeñado un papel crucial en el imaginario de los sujetos etnocéntricos. Estos opinan que las pautas económicas y socioculturales instauradas en su espacio geográfico alcanzan un grado máximo de perfección e idoneidad. Por ello, creen que las regiones donde imperan otras formas de vida y pensamiento deben asumir un carácter marginal, pues todavía no se han *desarrollado* lo suficiente. Esta convicción hace que mantengan unas actitudes específicas a la hora de relacionarse con los ámbitos periféricos. A su juicio, estos medios constituyen el hábitat natural de fenómenos raros y primitivos, que resultan inconcebibles en las sociedades avanzadas. Por tanto, cuando se hallan en una *tierra bárbara* esperan contemplar realidades que les parezcan asombrosas y emocionantes. Además, piensan que en estos lugares podrán transgredir con impunidad las reglas cívicas y morales propias de un territorio civilizado. Finalmente, dan por hecho que las geografías excéntricas se encuentran abocadas a complacer estas aspiraciones, pues les corresponde adoptar un rango subalterno.

Estas ideas cuentan con un sólido arraigo en los países occidentales que, históricamente, han detentado la preeminencia dentro del orden geopolítico mundial; de ahí que la dicotomía civilización-barbarie marcara el comportamiento asumido por los turistas estadounidenses durante su estancia en Cuba. Para estos visitantes, la isla se presentaba como un espacio periférico que debía proporcionarles diversiones exóticas. Esta visión confirma que se valieron de los criterios empleados por las identidades etnocéntricas. No obstante, sus actitudes también se mostraron influidas por algunos principios asociados con la cultura de masas, que ya funcionaba a pleno rendimiento en los Estados Unidos.

Este modelo forja bienes simbólicos centrados en agradar a unos receptores que se guían por necesidades y expectativas concretas. Estos destinatarios quieren vivir

experiencias culturales que los sorprendan, deleiten o entretengan sin plantearles desafíos intelectuales ni trastocar sus convicciones ideológicas. El *kitsch* satisface estas demandas elaborando creaciones estéticas tan llamativas como fáciles de asimilar, que se basan en tres procedimientos: simplificación, rebajamiento y búsqueda de un efectismo rudimentario. Los turistas estadounidenses consumían regularmente productos que se ajustaban a estas fórmulas. Por este motivo, le atribuyeron a Cuba rasgos y valores característicos de los objetos e iconos que suele fraguar la industria cultural. Así, en la isla caribeña pretendían ser testigos o partícipes de situaciones amenas, curiosas e impactantes que respondieran a unos estereotipos superficiales.

Los temas abordados nos permiten concluir que en Cuba se establecieron unos fundamentos idóneos para el desarrollo y la proliferación del *kitsch*. Estos pilares resurgieron cuando el castrismo decidió fomentar las actividades turísticas para obtener ingresos que aliviaran los graves problemas financieros del país. Gutiérrez se interesa por este fenómeno, que cobró una fuerza extraordinaria a partir de los años 90. En sus obras, el escritor demuestra que La Habana del “periodo especial” atrae a turistas cuya filiación socioeconómica resulta clave. Estos individuos proceden de naciones occidentales adscritas a lo que llamamos el *primer mundo*. En consecuencia, emplearán las mismas nociones ideológicas que manejaron sus homólogos de los años 50.

Para estos visitantes extranjeros, Cuba también constituye un territorio marginal donde no se han desarrollado los sistemas racionales de vida y pensamiento que imperan en las sociedades civilizadas. Por consiguiente, viajan a esta región para disfrutar de experiencias raras, transgresoras y asombrosas, que nunca podrían tener cabida en sus tierras natales. Con esto, se proponen saciar un espíritu aventurero que los insta a conocer lugares nuevos y a huir temporalmente de su existencia cotidiana, demasiado monótona o predecible.

Sin embargo, los turistas de quienes hablamos sólo persiguen atesorar vivencias y sensaciones amenas. Por tanto, durante su estancia en el trópico no quieren enfrentarse con situaciones extremas que les produzcan incomodidad o los fueren a cambiar unas creencias apriorísticas. Cabe afirmar, entonces, que asumen los comportamientos inherentes al consumidor típico de la cultura fabricada en serie. Debido a esta circunstancia, suelen proyectar una mirada parcial y deformante sobre la isla caribeña. Así, ignoran o distorsionan los rasgos auténticos de la realidad cubana para conseguir que esta se ajuste a sus deseos, necesidades y aspiraciones. De este modo, las relaciones que establecen con el país tropical adquieren un carácter utilitario.

Gutiérrez aborda todos los hechos que acabamos de resumir. En este sentido, muestra cómo las actitudes y conductas de los extranjeros que visitan Cuba durante el “periodo especial” obedecen a dos principios complementarios: una perspectiva claramente etnocéntrica y la manera de experimentar los fenómenos culturales que ha creado el *kitsch*. Para ejemplificar estas ideas, analizaremos un fragmento perteneciente a “¡Ohh, el arte!”, narración de *Trilogía...* que ya fue comentada en el epígrafe dedicado al grotesco. Allí vimos que en este cuento Pedro Juan observa desde su azotea cómo un turista mantiene relaciones sexuales con dos prostitutas cubanas. Ahora nos interesan tanto esta escena como la que se produce a continuación, descrita por el narrador de la siguiente manera:

Al final se vistieron, encendieron cigarros y se sentaron en unas cajas de cerveza, a conversar tranquilamente. El tipo tenía todas las trazas del expedicionario europeo. Hasta una mochila verde olivo. El aventurero que explora la isla tropical y escucha a las putas para ampliar su horizonte. El tipo se sonreía y escuchaba. Ellas hablaban y gesticulaban y sonreían. Intentaban ser simpáticas para sacarle más plata, aunque aquí las putas son muy baratas. Ah, el trópico espléndido, húmedo y lujurioso. El trópico al alcance de todos los bolsillos.<sup>520</sup>

Pedro Juan compara al turista de su relato con un “expedicionario europeo”. Esta expresión nos hace pensar en los aventureros y colonizadores prototípicos que abandonaban el viejo continente para adentrarse en las tierras descubiertas por Colón. Ya sabemos que, a la hora de relacionarse con el Nuevo Mundo, estos individuos actuaban guiados por teorías y expectativas predeterminadas. Para ellos, América Latina constituía un espacio *bárbaro*, gobernado por el caos, la exuberancia y los instintos primitivos. En consecuencia, siempre creyeron que esta geografía excéntrica debía asumir un rango subalterno frente a la *civilizada* Europa, territorio donde imperaban los principios de medida, equilibrio y racionalidad. Como ya dijimos en el capítulo quinto, esta visión les permitió considerar que podían servirse a su antojo de Hispanoamérica. Así, emplearon todos los medios imaginables para conseguir que sus deseos y aspiraciones se materializaran en este lugar. Mediante la analogía que establece, Pedro Juan nos da a entender que el extranjero de quien habla se muestra influido por estas mismas nociones eurocéntricas.

---

<sup>520</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “¡Ohh...”, *loc.cit.*, p.117.

No obstante, el *alter ego* de Gutiérrez señala que este nuevo “expedicionario” también maneja otros valores ideológicos, relacionados con la industria cultural. Esta fabrica objetos *kitsch* que resultan asequibles en términos económicos y a través de los cuales el consumidor experimenta sensaciones amenas o gratificantes. Para el personaje que aparece en “¡Ohh, el arte!”, Cuba se equipara con esta clase de productos. Pedro Juan destaca este hecho mediante la frase “el trópico al alcance de todos los bolsillos” que, no por casualidad, parece un *slogan* publicitario. Con estas palabras, el narrador evoca los recursos de *marketing* que suele emplear la industria cultural. Este organismo intenta convencernos de que, gracias a sus creaciones, viviremos experiencias amenas y curiosas sin pagar un alto precio por las mismas. Para ello, utiliza estrategias de venta que, por un lado, subrayan el bajo coste de las mercancías *kitsch* y, por otro, indican que los usuarios de estos artículos no se verán obligados a comprometer sus creencias ni a realizar grandes esfuerzos intelectuales.

Para el turista descrito por Gutiérrez, Cuba debe asumir estas propiedades que se le atribuyen a la cultura fabricada en serie. Este individuo pretende que todo un país funcione como las manifestaciones del *arte barato*, siempre centradas en plasmar estereotipos reconocibles y superficiales. Asimismo, espera que la isla caribeña complazca sus necesidades a cambio de pequeñas retribuciones materiales y simbólicas. Por tanto, mantiene unas actitudes muy semejantes a las que adopta el receptor convencional del *kitsch*.

El texto que analizamos permite corroborar estas afirmaciones, pues hace hincapié en varias ideas cruciales. Para empezar, muestra cómo el visitante extranjero se aferra a una concepción de las geografías tropicales basada en tópicos manidos y simplistas. Este personaje cree que las regiones de clima tórrido y marcadas por el subdesarrollo económico se constituyen en un escenario idóneo para dar rienda suelta a los instintos primarios. Por ello, durante su estancia en Cuba realiza un acto que desafía los patrones morales característicos de las sociedades *primermundistas*: practica sexo con dos mujeres al mismo tiempo en una azotea, lugar visible y de acceso público. Esto prueba que ve la isla como un territorio bárbaro y “lujurioso” en el que los seres *civilizados* tienen derecho a satisfacer con impunidad sus pasiones más transgresoras.

Por otro lado, el turista se vale de unas muchachas cubanas para hacer realidad su fantasía erótica. Esta circunstancia nos revela que, conforme a su perspectiva, las *mujeres tropicales* deben ostentar por naturaleza un carácter fogoso y desinhibido. Este sujeto desea relacionarse con el arquetipo de la *hembra caribeña*, por lo que no le

interesa conocer en profundidad a sus amantes. Sólo busca que estas respondan a unas expectativas preconcebidas, asumiendo la condición de *juguets sexuales*. Estos hechos demuestran que la identidad etnocéntrica puede transformar en objetos *consumibles* a los habitantes de un espacio marginal y subalterno. El tipo que aparece en “¡Ohh, el arte!” lleva esta situación al extremo, pues contrata los servicios de unas prostitutas. De este modo, se establece una transacción mercantil que instrumentaliza a dos mujeres cubanas. Así, estas se convierten en *productos* obligados a cumplir las demandas que formula su *comprador*. Además, en el caso que abordamos estos requerimientos no sólo atañen al sexo: también se asocian con el afán por refrendar las creencias y los presupuestos que ha generado una visión estereotipada del trópico.

Por último, Pedro Juan señala que el turista “escucha” a las prostitutas para “ampliar su horizonte”. Estas palabras encierran una alusión irónica a otro fenómeno que suele darse en los países desarrollados. Nos referimos al triunfo de una mentalidad estandarizada que se declara aperturista y políticamente correcta. A menudo, este pensamiento se basa en tópicos que carecen de una verdadera profundidad ideológica. Uno de estos lugares comunes postula que resulta beneficioso aproximarse a las culturas y naciones consideradas periféricas. Ya sabemos que, gracias a los pensadores y artistas posmodernos, este planteamiento cuenta con unas bases teóricas sólidas. Sin embargo, cuando se incorporan al imaginario colectivo estos fundamentos pierden buena parte de su valor original.

En este contexto la sensibilidad hacia lo diferente adquiere un matiz *kitsch*, ya que rebaja sus implicaciones más complejas para volverse fácil de asimilar. Por ello, la adopción de este sentimiento no conllevará entender los verdaderos rasgos que distinguen a un *espacio otro*. Tampoco será necesario comprender a fondo las ideas, costumbres y preocupaciones de quienes se radican en este ámbito. Así las cosas, el interés por lo extranjero se verá limitado al establecimiento de relaciones superficiales. Esta dinámica favorece, sobre todo, al habitante del *primer mundo*, quien puede entrar en contacto con realidades que le parecen curiosas y extraordinarias. Además, este individuo experimenta una sensación de autocomplacencia, pues cree que su breve acercamiento a las culturas distintas lo transforma en un tipo audaz, cosmopolita y abierto de mente.

El turista a quien describe Pedro Juan se guía por los principios que hemos analizado. Este personaje sólo quiere identificarse con el arquetipo del “aventurero” que viaja al trópico para aprender cosas nuevas y excitantes. Por ello, decide recurrir a una



versión abaratada y simplista del *encuentro con lo diferente* que le permitirá ahorrarse cualquier esfuerzo intelectual. De esta manera, asume una pose fundamentada en gestos y criterios artificiosos que no han sido elaborados por él ni reflejan su auténtica personalidad. En este sentido, mantiene una actitud frívola e, incluso, egoísta, ya que no le interesa conocer verdaderamente Cuba. No obstante, sus acciones también lo convertirán en víctima de una paradoja cruel.

Este viajero piensa que las características de los territorios excéntricos resultan predecibles y uniformes. Pero, en realidad, es él quien acaba presentándose como un *estereotipo andante*, pues sus conductas y aspiraciones obedecen a tópicos manidos. Este hecho tiene su origen en un problema que, sobre todo, afecta a las naciones desarrolladas. En estos países, el consumismo y la industria cultural homogeneizan a los ciudadanos, pues les hacen creer que todos ellos comparten unas mismas creencias y expectativas. Considerando esta circunstancia, podemos afirmar que en “¡Ohh, el arte!” se plantea una crítica incisiva de los *sujetos civilizados*. Estos piensan que su entidad como individuos se fundamenta en unos valores sólidos y claramente reconocibles. En paralelo, opinan que las poblaciones *bárbaras* constituyen masas informes cuya identidad se reduce a un puñado de lugares comunes. En su relato, Gutiérrez cuestiona estas nociones al describir las poses e ideas estandarizadas que asume un turista procedente del *primer mundo*. Con esto, el narrador centrohabanero demuestra que los mecanismos culturales y económicos propios de las sociedades *avanzadas* pueden transformar al ser humano en un simple arquetipo.

Gutiérrez también se ocupa de otro tema vinculado con el turismo al que debemos prestar atención. El autor nota que la Cuba del “periodo especial”, golpeada por dramas terribles, se convierte en un destino fascinante para algunos extranjeros. Estos viajan a la isla con el propósito de contemplar situaciones e imágenes que, desde su perspectiva, resultan asombrosas y escalofriantes: edificios derruidos, pobreza extrema y colapso de todas las infraestructuras sociopolíticas. Aquí se manifiesta una pulsión irracional y, en cierto modo, perversa de la que ya hemos hablado. En general, los habitantes de las naciones desarrolladas adoptan un estilo de vida metódico y confortable que llega a causarles aburrimiento. Por este motivo, desean acercarse esporádicamente a experiencias raras y atroces, que les produzcan emociones fuertes. La industria cultural satisface este anhelo sirviéndose de formatos como el cine o los videojuegos para crear distopías imaginarias. Los consumidores de estos simulacros realizan una inmersión en universos ficticios que se muestran violentos, peligrosos y espeluznantes. Este pequeño

ejercicio de *escapismo* no amenaza su existencia cómoda y tranquila, dado que se lleva a cabo en unos contextos virtuales.

Durante los años 90, Cuba recibe turistas que se guían por el modelo explicado. Estos visitantes emplean su dinero para desplazarse a un espacio catastrófico donde tendrá la oportunidad de presenciar hechos brutales, truculentos e impactantes. Con relación a estos fenómenos mantendrán una distancia preventiva, tal como hacen cuando participan en las ficciones elaboradas por el *kitsch*. Así, se estremecen ante las tragedias que observan en el país caribeño, pero este acto los beneficia sobre todo a ellos, pues complace su necesidad de experimentar sensaciones intensas. De esta manera, los sentimientos que les provoca la isla adquieren un carácter melodramático, ya que no empatizan verdaderamente con la población cubana ni perciben el alcance real de sus problemas.

Gutiérrez describe estas situaciones, procurando reflejar su naturaleza perversa e injusta de una forma tan sutil como irónica. Este procedimiento se aprecia en el siguiente pasaje de *Trilogía...*, donde su *alter ego* Pedro Juan dice: “Me despierto con resaca del ron de anoche. Deben de ser las nueve o las diez. Miro por la ventana. Desde el Malecón una turista toma fotos de los edificios destruidos. El marido toma un vídeo, de lo mismo. Les encanta la visión sobre los escombros. Desde lejos ofrecen una imagen deliciosa”.<sup>521</sup>

El sintagma “desde lejos” se torna clave, pues nos indica que los visitantes extranjeros contemplan la realidad cubana de una manera *kitsch*. Aquí conviene recordar unas ideas que planteamos en el capítulo cuarto al comentar las teorías de Adorno y Horkheimer. Según estos filósofos, el receptor *kitsch* necesita ejercer un control férreo sobre los bienes que consume, pues actúa guiado por deseos e intereses apriorísticos. En consecuencia, no acepta que los fenómenos culturales lleguen a trastocar estas aspiraciones previas imponiéndole su verdadero significado. Además, se muestra particularmente reacio a percibir este valor auténtico cuando intuye que el mismo le provocará emociones de cierta hondura.

Los turistas de quienes habla Gutiérrez mantienen estas actitudes, pues se recrean momentáneamente con el espectáculo que ofrece una ciudad hecha pedazos. Por consiguiente, no profundizan en esta imagen ni tratan de buscar o comprender los motivos que la han originado. Tampoco prestan atención a los dramas que se

---

<sup>521</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Sabor...”, *loc.cit.*, p.268.

desarrollan cotidianamente en el interior de las ruinas. Así, parecen ignorar el dolor y las penurias de todo un pueblo cuyo país se derrumba a marchas forzadas. Sencillamente, los escombros de La Habana les fascinan porque generan una estampa visual curiosa e impactante. Por ello, usan dos medios tecnológicos –el vídeo y la fotografía– que les permiten inmortalizar esta “visión” y, al tiempo, distanciarse de la misma. El filtro *desrealizador* que proporcionan estos recursos convierte la isla caribeña en un simple *holograma*. Esta ficción, por su parte, se ve abocada a satisfacer los impulsos más bajos y frívolos del turista: morbo y, tal vez, una sensación íntima de alivio o complacencia por saber que jamás pertenecerá a este mundo *desastroso*.

El análisis precedente nos revela que para los visitantes extranjeros descritos por Gutiérrez Cuba se constituye en un *no lugar*. Esta expresión fue sugerida por Marc Augé para designar espacios circunstanciales o de tránsito con los que el individuo no suele establecer un vínculo profundo. En estos medios llevamos a cabo acciones que resultan provechosas o ineludibles, pero también eventuales y, con frecuencia, mecánicas. Por tanto, su función consiste en generar escenarios donde se realizan de un modo expeditivo actividades ocasionales y específicas. Tal como indica Augé, esta condición eminentemente utilitaria provoca que los *no lugares* se vean desprovistos de valores culturales e ideológicos: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”.<sup>522</sup>

En principio, estas características no tienen por qué dar pie a hechos injustos o negativos. Sin embargo, debemos precisar que existen dos tipos de *no lugares*. Algunos espacios se consagran única y exclusivamente a desempeñar cometidos prácticos, motivo por el que carecen de unas cualidades simbólicas relevantes: cafeterías, restaurantes, supermercados, aeropuertos, centros comerciales... Así pues, resulta lógico que no establezcamos una conexión afectiva o intelectual con esta clase de ámbitos. Pero también cabe la posibilidad de que, mediante unas actitudes y estrategias determinadas, los seres humanos transformen espacios dotados con atributos identitarios reales en *no lugares*. Este fenómeno se produce cuando, guiadas por el objetivo de satisfacer unas expectativas o aspiraciones concretas, las personas evitan descubrir y apreciar los rasgos auténticos que distinguen a un territorio.

---

<sup>522</sup> Augé, Marc, *Los No Lugares: espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1996, p.83.

Augé sostiene que, en ciertos casos, esta situación puede venir dada por los viajes turísticos. Para comprender este postulado, debemos reparar en algunas cuestiones. Debido a su gran preponderancia, los principios del sistema capitalista modifican las conductas mantenidas por el viajero que desea conocer otros lugares. Este individuo asume los rasgos del consumidor, pues ve las regiones que visita como objetos destinados a complacer sus demandas. Estas suelen basarse en el propósito de vivir experiencias que, por un lado, le resulten agradables, divertidas o sorprendentes y, por otro, no lo obliguen a realizar esfuerzos intelectuales. Augé se refiere a esta versión del turismo, fundamentada en los pilares que sustentan la industria cultural: es una actividad en la que el usuario paga a cambio de obtener sensaciones gratificantes.

Teniendo en cuenta los aspectos comentados, el sociólogo francés habla de un turista que “construye una relación ficticia entre mirada y paisaje”, pues “se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente”.<sup>523</sup> Este sujeto no busca profundizar en la identidad genuina de los espacios que contempla. Incluso, llega a obviar completamente el sentido y la historia de estos: sólo manifiesta una curiosidad superficial ante lo que observa, adoptando la perspectiva característica del receptor *kitsch*.

Las teorías de Augé permiten formular otra idea que nos interesa. Existen “espacios de anonimato” que son creados específicamente para alojar en su interior a figuras distintas o marginadas: prisiones, campos de refugiados, centros de internamiento para emigrantes... Un orden sociopolítico determinado recluye en estos *no lugares* a los seres humanos que, por diversas razones, transgreden sus pautas y creencias. De esta manera, los tipos excéntricos pierden el derecho a ostentar una entidad visible y legítima, pues deben radicarse en ámbitos que no suministran anclajes culturales avalados por las instituciones rectoras. Un caso parecido a este se da cuando, mediante sus actitudes y comportamientos, las personas transforman espacios que poseen valores intrínsecos en *no lugares*. Esta acción perjudica directamente a quienes residen en los territorios que experimentan un vaciamiento de significado. Así, los habitantes de estos medios tampoco verán reconocidos sus rasgos identitarios.<sup>524</sup>

---

<sup>523</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>524</sup> Maximiliano Korstanje reflexiona sobre estas cuestiones en su artículo “El Viaje, una crítica al concepto de los no lugares” (en *Atenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, vol. 10, otoño de 2006, pp.211-238).

Gutiérrez muestra cómo todos los fenómenos que hemos analizado se producen en Cuba durante los años 90 debido a la afluencia masiva de turistas. Muchos de estos visitantes extranjeros acuden a la isla para satisfacer unas expectativas y necesidades predeterminadas. Por este motivo, no sólo prefieren ignorar las auténticas implicaciones de los hechos que ocurren en el país caribeño: también el verdadero carácter y la existencia real de los cubanos se vuelven *invisibles* para ellos. Cabe afirmar, entonces, que estos individuos se erigen en representantes del *kitsch perverso*. Según vimos en el capítulo cuarto, diversos artistas y pensadores –Gómez de la Serna, Benavente, Broch, Greenberg, Adorno y Horkheimer– señalaron que esta fórmula era utilizada por quienes adulteraban la experiencia cultural para llevar a cabo unos objetivos frívolos, mediocres y egoístas. Los partidarios de este procedimiento merecieron una condena rotunda porque se basaban en aspiraciones burdas y moralmente cuestionables. Sin duda, estas ideas pueden aplicarse al comportamiento de los turistas que aparecen retratados en el “Ciclo...”

No obstante, sabemos que, en determinadas situaciones, el *kitsch* se revela capaz de auspiciar conductas y actitudes positivas. En estos casos, hablamos de una cursilería *bienintencionada* que permite al individuo luchar contra sus carencias, problemas y aflicciones. A continuación, demostramos que Gutiérrez también se interesa por esta variante del *mal gusto*.

En el capítulo cuarto, postulamos que la existencia del *kitsch* se torna útil y beneficiosa para los grupos humanos forzados a ostentar una condición marginal. Estos colectivos incurren en una transgresión imperdonable al desafiar las normas y creencias que propugna el orden social establecido. Por ello, las instituciones que controlan el patrimonio cultural deciden imponerles dos castigos. Para empezar, les niegan el acceso a las competencias simbólicas que se consideran adecuadas y prestigiosas. Esta acción provoca que los seres diferentes no cuenten con las herramientas necesarias para otorgar un valor respetable y legítimo a su identidad. Asimismo, se afirma que, por naturaleza, los tipos raros y desclasados ni comprenden ni saben acatar las reglas del *buen gusto* estético. Por tanto, se cree que las figuras excéntricas no dan cabida en su realidad a los principios vinculados con el *arte genuino*: belleza, sublimidad y excelencia moral. Este planteamiento hará que los parias se vean identificados con las nociones de bajeza, fealdad y ramplonería.

En cierto modo, el *kitsch* remedia estas injusticias al engendrar productos y experiencias culturales que, por definición, se muestran accesibles y desechan los

criterios elitistas. En consecuencia, esta categoría proporcionará recursos materiales y simbólicos valiosos a las personas cuyos rasgos identitarios se tachan de anormales o que deben asumir un estatus subalterno. A este respecto, conviene incidir en algunos hechos que ya conocemos.

El *arte barato* posee una faceta doméstica muy importante ya que, entre sus manifestaciones, destacan los objetos decorativos fabricados en serie. Estos adornos, que sirven para conferir una apariencia más cálida y hermosa a los escenarios donde transcurre la vida cotidiana, resultan asequibles en términos económicos y exhiben unas presuntas cualidades artísticas tan ingenuas como estridentes, que son fáciles de captar. Precisamente gracias a estas propiedades, las *baratijas ornamentales* que aporta el *kitsch* se convertirán en un instrumento de redención y autodefensa para los marginados. Debido a sus privaciones socioeconómicas, estos individuos no cuentan con un hogar propiamente dicho, ya que deben radicarse en espacios miserables e impersonales. No obstante, en los adornos cursis encontrarán una manera sencilla y efectiva de embellecer o dignificar estos lugares precarios.

Por otra parte, sabemos que el *kitsch* también se asocia con un repertorio específico de pautas formales y temáticas. Estas fórmulas procuran generar efectos y contenidos artísticos que agraden a la mayor cantidad posible de receptores. Por este motivo, descartan los procedimientos característicos de la *alta cultura* para centrarse en otros métodos y principios: candor, inteligibilidad, referencia a tópicos manidos, apuesta por el melodrama y negación de los sentimientos trágicos o extremos. Debido a estas circunstancias, el *arte barato* puede transformarse en todo un lenguaje simbólico para los seres humanos que sufren cualquier tipo de discriminación. Las iconografías y tácticas expresivas que forja este modelo cultural alternativo poseen un carácter *democrático*, pues resultan fáciles de asimilar. Por ello, las identidades excéntricas utilizarán esta clase de recursos tanto para mostrar lo que piensan como para conferir un sentido estético y trascendente a sus vivencias o emociones. Con esto, se liberan de la *mordaza* que les ha impuesto un orden social cerrado e intolerante.

Gutiérrez plasma todos los fenómenos que acabamos de comentar en *El Rey...* Para ello se vale de Sandra la Cubana, un joven transexual que, con sus encantos y atenciones, logra seducir a Reinaldo. A nuestro juicio, esta figura presenta un claro parecido con “la Loca del Frente”, el travesti que protagoniza la novela de Pedro Lemebel *Tengo miedo torero*. En el capítulo sexto dijimos que, gracias al *kitsch*, este último personaje consigue redefinir y enmascarar las facetas crueles o negativas de su

vida. A este respecto, destacamos algunos hechos en los que conviene insistir ahora. Para empezar, la Loca decora su casa empleando *chismes cursis* a los que considera dotados de una belleza admirable e inspiradora. Este acto, en apariencia frívolo, revela unas profundas connotaciones morales e ideológicas.

Como travesti, el personaje creado por Lemebel mezcla lo masculino y lo femenino, asumiendo rasgos de un género sexual que no le corresponde en términos biológicos. Conforme al pensamiento que impera en su realidad histórica, esta forma de ser merece un castigo rotundo, pues transgrede por entero las normas y creencias instauradas. En consecuencia, la sociedad marginará a este sujeto raro, calificándolo de repulsivo e impidiéndole alcanzar un estatus visible y legítimo. Precisamente, esta situación justifica que el protagonista de *Tengo miedo...* no cuente con una vivienda digna. Sin embargo, los adornos *kitsch* le permitirán modificar el aspecto y las funciones de su casa. La Loca utiliza *baratijas ornamentales* para disfrazar o esconder los rasgos más precarios y antiestéticos del espacio donde se ve obligada a residir. Así transforma este lugar en un *santuario* lleno de objetos que, a su juicio, resultan delicados y primorosos. En esta original *torre de marfil*, creada por el *arte barato*, no sólo conseguirá vivir rodeada de cosas bellas: también ella misma, considerada una criatura grotesca en el mundo exterior, podrá sentirse hermosa.

Sandra la Cubana lleva a cabo estas mismas operaciones, tal como demuestra el siguiente pasaje de *El Rey...*:

Sandra (...) siguió trajinando. Quitando el polvo, limpiando los muñequitos y los adornos, lavando unas braguitas y un vestido rosado. La mitad de la habitación estaba apuntalada con unos gruesos palos. Por allí el techo y la pared estaban rajados de muerte y se filtraba la lluvia. Sandra disimulaba aquella zona con plásticos y cortinas, una lamparita roja colocada sobre una extraña mesa de tres patas, que en realidad era una lata de galletas cubierta con un paño. En fin, toda una escenografía de casita de juguete para esconder los escombros y dejar visible sólo la belleza *kitsch*.<sup>525</sup>

Como tantos habaneros, Sandra carece de un hogar confortable debido a la terrible crisis económica que asola Cuba. Pero, además, el habitáculo miserable que ocupa este joven se convierte en un reflejo de otra circunstancia negativa. Ya sabemos que, durante mucho tiempo, el gobierno castrista mantuvo unas ideas bastante cerradas en lo relativo

---

<sup>525</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.88.

a la sexualidad. En particular, discriminó y maltrató a los individuos no heterosexuales, argumentando que su manera de ser constituía una perversión abominable. Estos problemas afectan al personaje creado por Gutiérrez, un transexual que intenta sobrevivir en La Habana de los años 90. Esta figura excéntrica no tiene más remedio que alojarse en un cuartucho mugriento, pues el orden sociopolítico establecido la condena al ostracismo.<sup>526</sup>

No obstante, Sandra encuentra dos formas de luchar contra este destino aciago que le imponen la pobreza y el castrismo. Por un lado, se vale de *chismes cursis* ya fabricados –“adornos”, “muñequitos”, “cortinas”, “una lamparita roja”– para engalanar su apartamento. Igualmente, aplica el principio de *hágalo usted mismo*, también ligado al *kitsch*. Como ya sabemos, el *arte barato* se produce mediante unas pautas que consisten en usar técnicas sencillas y materiales de bajo coste; de ahí que resulte fácil imitar sus tácticas. Este fenómeno se torna revolucionario, pues hace viable la posibilidad de que cualquier individuo embellezca los escenarios donde transcurre su existencia cotidiana utilizando *creaciones artísticas* confeccionadas por él mismo. Precisamente Sandra aprovecha esta opción, ya que transforma una simple “lata de galletas” en un mueble decorativo. De este modo logra que su casa, un espacio precario y en ruinas, parezca más comfortable.

En definitiva, por medio del *arte barato* Sandra se rebela contra un orden sociopolítico intolerante que margina a quienes desafían sus normas y creencias. Esta figura excéntrica sabe que para la ideología imperante los transexuales no merecen vivir con dignidad ni alcanzar un estatus legítimo. Sin embargo, intenta que su hogar no se constituya en una materialización de este postulado injusto. Por ello, y tal como indica el narrador, se sirve de los adornos *kitsch* para construir una “escenografía” que cumple funciones morales e ideológicas. Este decorado teatral le permitirá convertir el *cuchitril* donde se ve forzada a residir en una “casita” de muñecas; es decir, en la vivienda idónea para un ser adorable y primoroso.

Según hemos comprobado, Sandra y la Loca demuestran que los objetos cursis pueden adquirir valores simbólicos de gran importancia. Asimismo, estos dos personajes manejan de un modo transgresor las estrategias formales y temáticas que

---

<sup>526</sup> En consecuencia, a través del personaje de Sandra, Gutiérrez también efectúa una dura crítica de la política sexual establecida por un régimen conservador y dogmático. Por medio de esta acción, el autor se alinea con destacados representantes de las tendencias neobarrocas posmodernas que surgen en el Caribe y en el Cono Sur, como Sarduy, Arenas, Sánchez o Perlongher.



aporta el *kitsch*. Normalmente se entiende que estas fórmulas nunca generan los efectos suscitados por las obras estéticas *verdaderas*. Por este motivo, suele afirmarse que el arte fabricado en serie ni provoca emociones sublimes ni cambia la realidad de quienes lo consumen.

Sin embargo, tanto Sandra como la Loca forjan una visión estilizada, trascendente e imaginativa de sus experiencias y sentimientos empleando ideas o mecanismo expresivos que pertenecen a la industria cultural. Con este procedimiento, ambas pretenden alcanzar un objetivo nada frívolo, pues intentan encubrir o resignificar las facetas de su vida que les causan dolor e infelicidad. Cabe señalar, entonces, que gracias al *kitsch* estos personajes fraguan sus propias versiones del esteticismo. Esta corriente artística se distingue por colocar un *barniz* de belleza y sublimidad sobre el mundo real. La sensibilidad cursi puede realizar este mismo ejercicio aunque, para ello, se vale de tácticas menos complejas.

El protagonista de *Tengo miedo...* aprovecha esta posibilidad inherente al *kitsch* para idealizar la relación que entabla con un muchacho llamado Carlos. Este último forma parte de una célula revolucionaria que planea asesinar a Pinochet. Así pues, se gana el afecto de la Loca para conseguir que esta le permita llevar a cabo en su domicilio los preparativos del atentado. El travesti no ignora estos hechos pero, en lugar de asumirlos, prefiere superponer sobre ellos una *fantasía cursi*. Para forjar esta construcción imaginaria, utiliza recursos extraídos de productos musicales y literarios que se adscriben a la cultura de masas: folletines, novelas rosas, boleros y rancheras. Con los tópicos y las estrategias retóricas que ha aprendido en estos subgéneros, el personaje creará una historia ajustada a sus deseos. Dentro de esta ficción, la Loca y Carlos vivirán un *romance épico*, tan apasionado como imposible.

En *El Rey...* Gutiérrez plantea un caso bastante parecido a este aunque, a diferencia de lo que ocurre en *Tengo miedo...*, sus personajes no mantienen una amistad platónica; al contrario, Sandra y Reinaldo practican sexo desde el momento en que se conocen. De todas maneras, este curioso *idilio* también se verá ensombrecido por dos circunstancias negativas. Para empezar, Rey se acerca a Sandra por motivos egoístas, ya que esta lo acoge en su casa y le proporciona comida. Por otro lado, ya sabemos que este joven proclama continuamente su hombría, aferrándose a una visión estrecha y reduccionista de la masculinidad. En consecuencia, le han inculcado unos prejuicios machistas que lo empujan a rechazar por completo las opciones sexuales diferentes o transgresoras. Es verdad que, con sus encantos y atenciones, Sandra logra ejercer una

poderosa atracción sobre él. Pero, en el fondo, esta situación le produce rabia y malestar, ya que va en contra de sus creencias.

Por todas las razones que hemos apuntado, el muchacho establece una distancia preventiva con respecto a su amante transexual. Esto se aprecia con gran claridad en el siguiente pasaje de la obra: “(...) Rey se fijó que ella también tenía un buen animal erecto entre las piernas. Casi tan grande como el de él. ¡Pero él era un hombre y no le gustaba aquello! Y desvió la vista. Sandra se masturbó levemente. Y terminaron juntos, suspirando, besándose. Rey no se dio por enterado del orgasmo de Sandra. Hizo como si nada. Se vistió para irse”.<sup>527</sup> Rey se niega a admitir la existencia de lo que desafía sus convicciones. Por ello, ni siquiera es capaz de enfrentarse abiertamente con los auténticos rasgos que distinguen a Sandra. Comprendemos, entonces, que nunca podrá mantener un vínculo afectivo real con este híbrido de hombre y mujer, pues no acepta su verdadera identidad.

Por su parte, el transexual repara en todos los hechos negativos que hemos descrito. No obstante, y al igual que la Loca, decide ocultar estas realidades bajo una entelequia forjada por el *kitsch*: la ficción del *matrimonio perfecto*. Sandra emplea tanto poses teatrales como discursos artificiosos para crear la ilusión de que Reinaldo y ella forman una pareja feliz. Esta invención se basa en tópicos que, sin duda, pertenecen al imaginario fraguado por la cursilería. Teniendo en cuenta estos lugares comunes, Sandra asume imposturas que le permiten ajustarse al estereotipo *kitsch* de la *esposa modélica*. De esta forma, se muestra grácil, hacendosa y volcada en complacer a su cónyuge ficticio. También logra que Rey participe en su fantasía, pues utiliza artimañas sutiles para endosarle a este joven pordiosero el rol de *marido ideal*. Incluso procura que, en la medida de sus posibilidades, el muchacho se parezca a un galán distinguido y caballeroso. El siguiente fragmento de la novela corrobora todas estas ideas:

(...) (Rey) fue a casa de Sandra. Tenía la puerta abierta, la radio con música, y ella fregando los pisos, muy ama de casa:  
-¡Eh, machito lindo! Espérate, no entres que estoy puliendo el piso con kerosene y puedes resbalar. Quédate ahí mismo.  
A los pocos minutos el piso se había secado.  
-Rey, entra por la orillita, papi. No me ensucies el piso, chinito, y siéntate en la cama. (...)  
-Sandra, ¿no tienes hambre?  
-Voy a cocinar un almuerquito, papi. Para mí y para ti solitos. Tú veras qué bien..., toma...

---

<sup>527</sup> *Ibíd.*, p.68.

Le dio veinte pesos. Rey trajo cerveza. Cuando regresó ya Sandra cocinaba arroz con pollo.

-Pon la cerveza en el frío.

(...)

-Anoche conseguí un poco de arroz y frijoles negros. Espérate, te voy a traer un poco...

-No, no. Déjale eso a la bruja (a Magda). Tú aquí no tienes que traer nada, papi. Nada. Yo te mantengo, mi amor..., ehh... ¿Por qué no te bañas?

-No, deja eso. No estoy sucio.

-Rey, chinito, hay que bañarse todos los días, y afeitarse, y usar desodorante y ropa limpia. No sea puerco.

[...]

Le puso el cubo de agua a Rey en el rincón que hacía las veces de baño. Y ella misma le lavó la espalda, los pies, la cabeza, los huevos, lo frotó bien. [...] Y almorzaron el arroz con pollo y la cerveza. Delicioso todo. Sandra hizo café y le trajo a Rey un Lancero espléndido.

-Toma, papi. Aprende a fumar tabaco. Me gusta el hombre que fume puros, los cigarrillos no tienen bouquet.

-¿No tienen qué?

-Nada, nada. Déjame encenderlo y disfrútalo delante de mí.

Fumaron. Sandra sus cigarrillos mentolados con boquilla dorada. Rey su buen tabacón. Quedaron en silencio un rato, complacidos.<sup>528</sup>

Sandra crea un simulacro de la felicidad conyugal, mientras que, por su parte, Rey se involucra dócilmente en esta ficción. Parece obvio que, en principio, la actitud del protagonista responde a intereses pragmáticos, pues el muchacho, siempre hambriento, quiere conseguir un buen almuerzo. Sin embargo, las argucias del transexual construyen unas escenas bucólicas que casi resultan creíbles tanto para los personajes como para el lector. Con sus estratagemas, Sandra logra dignificar temporalmente una realidad atroz, en la que el individuo debe someterse al imperativo de supervivencia y no hay cabida para los sentimientos elevados. De esta manera, los artificios que genera la cursilería adquieren un valor moral positivo.

En definitiva: Gutiérrez muestra cómo el *kitsch* auspicia fenómenos socioculturales relevantes que tienen lugar en Cuba durante los años 90. Podemos afirmar, entonces, que esta acción le permite ofrecer un análisis más fiel y exhaustivo de su contexto histórico. Así, describe hechos en los que se halla implicada la cultura de masas para conferir un mayor realismo a sus obras. Al utilizar este método, se alinea con los escritores latinoamericanos que sacan provecho del *arte barato*. Como Gutiérrez, estos narradores perciben que, allí donde se implanta, el *kitsch* puede ejercer

---

<sup>528</sup> *Ibíd.*, pp.87-90.

una influencia determinante sobre los modos humanos de vida y pensamiento. En consecuencia, plasman esta circunstancia novedosa para llevar a cabo un estudio profundo de sus respectivos ambientes sociales. Con esto promueven un cambio decisivo, pues abordan temas que prácticamente no habían sido tratados en las narrativas hispanoamericanas de adscripción realista.

No obstante, estos autores realizan otro ejercicio innovador, pues emplean fórmulas propias de la industria cultural para diseñar técnicas literarias experimentales y transgresoras. Al seguir este camino, prolongan una tendencia que ya consagraron los representantes de las vanguardias históricas. Estos creadores se rebelaron contra una visión del arte que obedecía a los cánones instaurados por las elites socioeconómicas. Para estas minorías privilegiadas, el buen gusto estético se identificaba exclusivamente con las ideas clásicas de belleza, armonía y sublimidad. Frente a esto, los vanguardistas echaron mano de recursos formales y temáticos que, oficialmente, se consideraban vulgares e, incluso, despreciables. Con este acto, pretendían afianzar el sentido revolucionario de sus creaciones, que aspiraban a destruir las costumbres y los preceptos institucionales.

Sin embargo, los narradores latinoamericanos que trabajan con el *kitsch* no sólo recogen una herencia legada por las escuelas de vanguardia: también se inspiran en los planteamientos que defiende la posmodernidad. Este pensamiento cuestiona los patrones ideológicos occidentales que poseen un carácter cerrado e inflexible. Por ello, su implantación da pie a que algunos teóricos decidan estudiar la cultura de masas con una actitud desprejuiciada, subrayando los rasgos valiosos y positivos que presenta este modelo. Por ejemplo, pensadores como Susan Sontag o Leslie Fiedler señalan que el *kitsch* adquiere una condición revulsiva debido a su capacidad para desafiar las normas artísticas legitimadas. Durante mucho tiempo, estas reglas impusieron unos criterios inamovibles que determinaban el mérito y la calidad de los bienes simbólicos. Con esto, se instauró la creencia de que el *arte genuino* debía acatar unas pautas encumbradas por los grupos sociales dominantes.

La cultura fabricada en serie desacredita estos principios unilaterales porque forja maneras heterodoxas de crear valores y contenidos estéticos. Para Fiedler, Sontag y otros intelectuales posmodernos, estas fórmulas muestran un claro potencial revolucionario, pues no se ven obligadas a cumplir con los dictados ni con las tradiciones que imperan en el ámbito del *gran arte*. En consecuencia, estos autores

sostienen que los artistas pueden servirse de estrategias manejadas por la industria cultural para llevar a cabo ejercicios arriesgados y transgresores.

Las nociones apuntadas se transforman en un apoyo básico para los prosistas hispanoamericanos que sacan partido del *kitsch*. Estos narradores conocen a fondo la cultura de masas, que se encuentra plenamente arraigada en su contexto social e histórico. Por ello, utilizan las expresiones de esta nueva entidad, que les han permitido engrosar su patrimonio simbólico, para construir una literatura original y rupturista. De acuerdo con este *modus operandi*, realizan dos acciones fundamentales. Ante todo, combinan plantillas y referencias culturales que ostentan niveles de prestigio muy heterogéneos sin establecer una distinción jerárquica entre estos ingredientes. También hacen suyos los recursos que maneja el *arte barato*, usando estos medios para diseñar técnicas y formas de escritura innovadoras, que desafían las convenciones literarias.

Gutiérrez da cabida en sus libros a las tácticas que hemos descrito. Esta circunstancia se debe a que comparte rasgos y puntos de vista esenciales con los escritores latinoamericanos interesados por el *kitsch*. A este respecto, conviene hacer hincapié en dos fenómenos. Como ya sabemos, el cubano se opone a los tópicos que generan una visión estrecha y reduccionista de la calidad estética. En particular, rechaza la idea estereotipada de que los *buenos* autores literarios siempre trabajan con materiales sublimes y sólo emplean códigos hipercultos. Por esta razón, no quiere cimentar su narrativa en el uso exclusivo de lenguajes, modelos o contenidos a los que se les atribuya un carácter eximio y prestigioso. Frente a esto, aprovecha las cualidades artísticas de temas y registros expresivos que, desde una perspectiva tradicional, se consideran llanos e, incluso, vulgares. Por consiguiente, no dudará en recurrir a estilos y motivos que provienen del *arte barato*.

Además, el centrohabanero ha reconocido que la cultura de masas desempeñó un papel clave en su educación simbólica. Por lo que se refiere a este asunto, en *Diálogo...* aporta dos informaciones trascendentales. Para empezar, comenta que durante su infancia lo “marcó a fondo” el “ambiente especial” del Sloppy Joe’s Bar, un establecimiento donde todas las noches se escuchaban boleros.<sup>529</sup> Este dato resulta crucial pues, como veremos enseguida, los géneros pertenecientes a la música popular hispanoamericana asumirán funciones destacadas en sus obras.

---

<sup>529</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Diálogo...*, *op.cit.*, p.8.

Por otro lado, Gutiérrez señala que “entre los siete y los catorce años” leyó “cientos de cómics” y vio “toneladas de películas”.<sup>530</sup> Este hecho también repercutió en su escritura de una manera que él mismo nos explica:

La combinación de cómics y de cine a esa edad me dio, creo yo, (...) una visión de acción, de movimiento. (...) Nada de largos párrafos de reflexión y análisis sobre lo que está sucediendo, sino dejar al lector que lo haga. Respetar la inteligencia, la cultura y la capacidad de análisis del lector. Es decir, mi narrativa se basa en aportarle elementos al lector y que sea él quien saque sus propias conclusiones. Supongo que eso lo tomé inconscientemente del cómic y quizás también del cine. Un sistema (...) nada autoritario, nada de imponer criterios.<sup>531</sup>

Gutiérrez insinúa que prefiere descartar algunos métodos característicos de la literatura realista más tradicional o conservadora. En esta, el autor pretende transmitir con suma exactitud unas ideas claras y específicas, sin dar pie a ninguna especulación. Por ello dirige a los lectores, ofreciéndoles todas las guías y referencias necesarias para que comprendan sus textos de una forma *correcta*. Como ya sabemos, los escritores vanguardistas liquidan este modelo, pues llenan sus obras de elementos ambiguos y desconcertantes cuyo valor o significado nunca se establece con rotundidad. En consecuencia, estos creadores elaboran mensajes cifrados que el receptor deberá interpretar por sí mismo, adoptando un rol activo.

Gutiérrez declara que apuesta por este *modus operandi* a la hora de confeccionar sus obras. Lo curioso, no obstante, es dónde sitúa la primera fuente de inspiración que le permitió construir un estilo narrativo abierto y dinámico. Así, sostiene que tanto el cine como los tebeos le aportaron las herramientas básicas para forjar esta manera de escribir. En definitiva: vemos que el cubano percibe y aprovecha la capacidad de los productos *kitsch* para engendrar recursos artísticos dotados de un potencial rupturista e innovador. Debido a esta circunstancia, se valdrá de algunas estrategias comparables con las adoptadas por los autores latinoamericanos que sacan provecho del *arte barato*. En las siguientes líneas, intentaremos corroborar esta afirmación.

En el capítulo sexto, estudiamos con detalle los métodos que utilizan narradores como Sarduy, Sánchez, Puig y Lemebel para diseñar técnicas vanguardistas a partir del *kitsch*. Por tanto, ahora recordaremos brevemente estas fórmulas para, a continuación,

---

<sup>530</sup> *Ibíd.*, pp.5-6.

<sup>531</sup> *Ibíd.*, p.6.

demostrar que Gutiérrez se sirve de ellas. Comenzaremos por referirnos al uso de citas, procedimiento que cuenta con una sólida tradición en la literatura occidental. Los autores siempre han empleado citas bien para avalar sus teorías bien para contradecir las opiniones defendidas por otros artistas. Pero, en cualquier caso, esta práctica se vio condicionada durante siglos por el sometimiento al principio de *auctoritas*. Los escritores solían invocar textos y modelos culturales que ostentaban un claro prestigio en su realidad histórica. Con esta acción, pretendían acentuar la calidad artística y los méritos intelectuales de sus propias obras.

Sin embargo, los prosistas hispanoamericanos que trabajan con el *kitsch* entienden que esta categoría ha forjado un inventario rico y atractivo de *materiales citables*. Por ello, no dudan en transcribir mensajes surgidos de la industria cultural, acto con el que reivindican su derecho a manejar un patrimonio amplio y heterogéneo de competencias simbólicas. Gutiérrez lleva a cabo esta misma operación, tal como prueban unos elementos paratextuales que aparecen en *El Rey...* Al frente de esta obra, el autor coloca tres citas que debemos examinar con atención. Para empezar, ya sabemos que toma un fragmento perteneciente a *Memorias del subdesarrollo*, novela escrita por Edmundo Desnoes. Así pues, invoca la autoridad de una figura que goza del máximo reconocimiento en el campo literario cubano.

Ahora bien, esta referencia se ve flanqueada por dos textos que proceden de la música comercial. En primer lugar, nos encontramos con unos versos extraídos de “Somos lo que hay”, salsa interpretada por “Manolín el médico de la salsa”: “Somos lo que hay, / lo que le gusta a la gente, / lo que se vende como pan caliente, / lo que se agota en el mercado. / Somos lo máximo”.<sup>532</sup> La segunda cita proviene de “Yo sí como candela”, son montuno compuesto por Félix Chappottín: “Tú no juegues conmigo / que yo sí como candela”.<sup>533</sup>

Como vemos, Gutiérrez incumple las normas que, tradicionalmente, han permitido fraguar una clasificación jerarquizada de los bienes simbólicos. Según estas reglas, los productos culturales que ostentan grados de prestigio diferentes no deben asumir rangos equiparables ni ejercer funciones idénticas. Sin embargo, el centrohabanero hace que las palabras de un escritor insigne se igualen a los versos presentes en dos canciones populares. En concreto, les atribuye a estas expresiones la misma capacidad para realizar una tarea crucial.

---

<sup>532</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.7.

<sup>533</sup> *Ibíd.*

Aquí conviene reparar en el significado que adquieren los elementos paratextuales cuando se colocan al frente de toda una obra literaria. Estos epígrafes cobran una importancia extraordinaria, pues avanzan los contenidos básicos que se desarrollarán en el texto propiamente dicho. Las tres citas empleadas por Gutiérrez desempeñan este cometido fundamental, con lo que se transforman en claves de lectura. Así, mediante estas referencias el autor ofrece pistas esenciales acerca de la historia que narrará en su novela. A continuación, trataremos de probar este hecho.

Como ya sabemos, el joven protagonista de *El Rey...* cree que posee las aptitudes necesarias para llegar a ser un tipo admirable y excepcional. Por este motivo, procura adoptar decisiones que lo lleven a convertirse en un triunfador nato. No obstante, conforme avanza la obra los sueños de este muchacho se revelarán como absurdos e inalcanzables. Esto se justifica porque no ha tenido la oportunidad de alcanzar un desarrollo íntegro como persona. Pobre, marginado y prácticamente analfabeto, sufre unas carencias terribles que lo obligan a luchar sin descanso por sobrevivir. Observamos, entonces, que no cuenta con el tiempo ni con los recursos indispensables para sacar enseñanzas fructíferas de sus experiencias. Este problema va destruyendo sus aspiraciones, pues le impide labrarse un futuro mejor; de ahí que, al final, se presente como una criatura patética e indefensa, golpeada con saña por todas las desgracias imaginables.

Según hemos comprobado, *El Rey...* gira en torno al conflicto que se produce entre la realidad y los deseos de un paria. Esta idea clave ya se encuentra planteada en las citas paratextuales que Gutiérrez coloca al frente de su novela. Por una parte, “Somos lo que hay” y “Yo sí como candela” hablan de individuos que cosechan un éxito arrollador gracias a sus cualidades prodigiosas.<sup>534</sup> Así pues, las estrofas tomadas de estas canciones populares muestran los objetivos ideales que Rey pretende conseguir en su vida. Frente a esto, el pasaje extraído de *Memorias...* nos descubre la razón por la que este joven nunca verá cumplidas sus metas: “El subdesarrollo es la incapacidad de acumular experiencia”.<sup>535</sup>

---

<sup>534</sup> Este hecho se observa con claridad en el fragmento de “Somos lo que hay” citado por Gutiérrez. Por su parte, la letra de “Yo sí como candela” incluye frases tan significativas como estas: “Yo canté en el Paraíso / y me hicieron un altar / y yo me atrevo a cantar / al mismo Dios si es preciso. / (...) Para mí no hay lance grave. / Yo meto guerra a cualquiera / y si se me vuelve fiera / cierro y me llevo la llave.” (Chappottín, Félix, “Yo sí como candela”. En Chappottín y sus estrellas, *Sabor tropical*, Estados Unidos, Antilla, 1965).

<sup>535</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *El Rey...*, *op.cit.*, p.7.



Por último, conviene añadir que el son y la salsa citados en *El Rey...* no mantienen intacto su *espíritu genuino*. Estas canciones, que exaltan la imagen del triunfador nato, aparecen en el paratexto de una obra cuyo protagonista es un auténtico fracasado. Por tanto, al situarse en este marco, los versos sacados de “Somos lo que hay” y de “Yo sí como candela” asumen una connotación paródica. Teniendo en cuenta este hecho, podemos afirmar que Gutiérrez emplea un recurso imprescindible para los narradores latinoamericanos que se sirven del *arte barato*.

Como ya sabemos, estos autores no se limitan a transcribir mensajes fraguados por la industria cultural: también alteran el sentido original de las referencias que invocan. De esta manera, realizan un ejercicio innovador con el que nos obligan a efectuar dos acciones combinadas. Primero, debemos conocer bien el significado intrínseco del producto *kitsch* al que se remiten; y, a continuación, tenemos que ser capaces de apreciar los nuevos valores adquiridos por este elemento. Sin duda, Gutiérrez nos pide que llevemos a cabo estas mismas operaciones decodificadoras para interpretar adecuadamente las citas que utiliza en *El Rey...*<sup>536</sup>

Para finalizar este análisis, nos referiremos a otra de las tácticas más explotadas por los escritores hispanoamericanos que trabajan con el *kitsch*: el *pastiche*. Este procedimiento consiste en calcar estrategias formales y temáticas que resultan propias de la *cultura barata*. Los prosistas de quienes hablamos usan esta fórmula para incorporar a su narrativa elementos que apenas han tenido presencia en el campo de la *alta literatura*. En consecuencia, el *pastiche* les permite acentuar los rasgos vanguardistas de sus obras ya que, por medio de esta técnica, desafían los preceptos artísticos tradicionales. Además, estos narradores observan que en algunos productos *kitsch* se plantean ideas revolucionarias, capaces de contradecir los principios morales e ideológicos establecidos. Por ello, hacen suyas estas nociones transgresoras con el objetivo de forjar unos textos en los que se cuestionen las creencias instauradas.

Gutiérrez también *copia* recursos y planteamientos que desempeñan un papel fundamental en la cultura de masas. En particular, emplea un método que se considera típico de subgéneros literarios como el *pulp*, la crónica negra, el folletín y los *penny dreadful*. Desde sus orígenes, estos modelos han buscado provocar en el lector una

---

<sup>536</sup> Las canciones populares hispanoamericanas también funcionan como referencias intertextuales en los otros dos libros del cubano que estudiamos aquí. Por ejemplo el cuento “Sabor a mí”, incluido en *Trilogía...*, se presenta como una relectura paródica del bolero que lleva este mismo título (Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, “Sabor..., *loc.cit.*). Igualmente, en *Animal...* Gutiérrez cita versos extraídos de salsas, sones y boleros (Cfr. Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal...*, *op.cit.*, pp.34, 35, 121, 152, 179, 229, 238 y 240).

combinación de angustia, miedo y curiosidad insana. Para lograr este fin no diseñan tramas elaboradas, sino que relatan con minuciosidad episodios truculentos en los que el sexo y la violencia cobran un marcado protagonismo.

Con frecuencia, Gutiérrez se vale de este mismo sistema en sus obras. Esta circunstancia no debe sorprendernos, pues ya sabemos que manifiesta un gran interés por los temas relacionados con las pulsiones eróticas y tanáticas de nuestra especie. Por este motivo, suele presentarnos escenas en las que los impulsos oscuros e irracionales del ser humano alcanzan su máxima expresión. Sin embargo, aquí nos parece oportuno destacar el caso de un cuento incluido en *Trilogía...* que lleva por título “Dale una puñalá, acere”. Este relato constituye un claro homenaje a los subproductos editoriales que se especializan en crear historias sórdidas y morbosas. Así, todo él se centra en describir pormenorizadamente cómo dos hombres violan y torturan a una mujer llamada Betty. Cabe decir, entonces, que el único propósito de la narración consiste en mostrar unos hechos atroces y espantosos. El siguiente pasaje del texto bastará para corroborar esta afirmación:

El negro (...) se bajó los pantalones y le puso la pinga en la boca. Ella le cerró fuerte, pero él le golpeó la cara con la mano abierta.

-Dale, puta, abre la boca y trágetela.

El forcejeo con la mujer lo excitó. Se le paró. La obligó hasta que ella abrió la boca y se la metió por la garganta. La acariciaba pasándole suavemente el filo del puñal por el vientre, haciéndole heridas finísimas y sangrantes. Se le puso mucho más dura y más gorda aún y Betty vomitó un poco. Eso le gustó. Con la pinga le embarró de vómito por la cara y el pelo.

-Abre las patas, vieja puta, abre que ahora es que vas a gozar.

Se le montó arriba y se la metió en seco. Ella chilló de dolor, pero el tipo le dio unos pescozones y la obligó a callarse. (...) De repente sintió que algo caliente y espeso le caía en la cara. El blanco se estaba masturbando y le soltaba la esperma. (...) El negro se levantó. Se quedó con los pantalones bajados y aquel animal grandísimo colgándole. Agarró la bayoneta y comenzó a pinchar duro el sexo de Betty. (...) El blanco le metió todos los dedos y la mano por la vagina. Con mucho odio. Cerró el puño dentro de ella y le golpeó duro los ovarios. (...) Ella empezó a sangrar abundantemente. La habían desgarrado.<sup>537</sup>

Lo dicho nos puede hacer pensar que, para Gutiérrez, la exposición de atrocidades constituye un fin en sí misma. Sin embargo, el cubano se vale de este recurso por dos razones que en modo alguno pueden considerarse frívolas, gratuitas o intrascendentes.

---

<sup>537</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, “Dale una puñalá, acere”. En *Trilogía sucia...*, *op.cit.*, p.229.

Ante todo, su estrategia responde a un objetivo que ya fue perseguido por los autores vanguardistas. Estos creadores afirmaron que un artista verdadero debía ofrecer retratos exhaustivos y verosímiles de la naturaleza humana. Conforme a este postulado, intentaron reflejar en sus obras las facetas más tenebrosas y perturbadoras de nuestro ser.

Gutiérrez hace suyas estas nociones que defendieron los representantes de las escuelas vanguardistas. Esto justifica que se apropie de las técnicas utilizadas por los subgéneros editoriales centrados en narrar hechos macabros. Así, estas fórmulas le permiten indagar sin restricciones en los principios de sordidez y brutalidad, puesto que no se encuentran sometidas a las reglas tradicionales del *buen gusto estético*.

El autor del “Ciclo...” describe sucesos espeluznantes por un segundo motivo, que guarda relación con sus circunstancias históricas. El régimen marxista instaurado en Cuba promueve la idea ficticia de que este país se presenta como un lugar *idílico*, donde todo es felicidad y armonía. De acuerdo con esta lógica, impide que los medios de comunicación informen sobre cualquier episodio violento o desagradable que se produzca en la isla. Teniendo en cuenta estos fenómenos, cabe decir que con sus historias truculentas el centrohabanero pretende llenar los silencios creados por un gobierno autoritario que vive de espaldas a la realidad.

En definitiva: hemos comprobado que Gutiérrez mantiene vínculos importantes con los prosistas hispanoamericanos que sacan partido del *kitsch*. Como estos narradores, el cubano reivindica su derecho a escribir con una libertad absoluta, sin verse coartado por ningún precepto categórico o unilateral. Precisamente, esta actitud lo lleva a erigirse en *árbitro del gusto*; es decir, en un autor que establece su propio concepto de la calidad artística.

## Conclusión.

Holy diver / you've been down too long in the midnight see. / (...) Ride the tiger. / You can see his stripes but you know he's clean. / (...) Between the velvet lies / there's a truth that's hard as steel. / (...) Jump the tiger. / You can feel his heart but you know he's mean. / Some light can never be seen.<sup>538</sup>

Ronnie James Dio, "Holy diver".

En 1999, Fernando Iwasaki publicó una reseña de *El Rey...* en la que afirmaba lo siguiente:

Uno se ha reído con la novela de Pedro Juan Gutiérrez, porque tiene un tono desenfadado y cazurro; pero la sustancia literaria es mínima. La historia no es transgresora. (...) Lo que representa Gutiérrez tiene más valor sociológico que artístico, y su novela consiente más lecturas políticas que literarias. Vuelvo a decir que la historia es distraída y discurre risueña, pero no he podido quedarme con una sola línea como quien se quedaría con una monedita de oro si la viera brillando en el suelo. Y las novelas que se leen así, por desgracia, están condenadas al olvido.<sup>539</sup>

El autor peruano sugiere que la obra escrita por Gutiérrez carece de las cualidades necesarias para incorporarse al canon literario. Su opinión no puede considerarse rara o excepcional, ya que el centrohabanero se ha enfrentado continuamente a esta clase de juicios negativos. Como hemos constatado en este trabajo, numerosos críticos han puesto en duda la calidad de su literatura, cuando no le han atribuido intenciones perversas o censurables. Así, han llegado a definirlo como un vendedor de textos chabacanos y pornográficos donde los dramas de la sociedad cubana se convierten en una diversión morbosa, destinada al consumo del *frívolo* lector europeo.

Por tanto, existe una cierta tendencia a pensar que Gutiérrez es un narrador de segunda fila, que no merece la consideración de los expertos en literatura. Además, en esta tesis hemos demostrado que su condición de figura marginal se ve acentuada por otros dos fenómenos importantes: la difusión de tópicos simplistas acerca de su

---

<sup>538</sup> [Buceador sagrado / has estado demasiado tiempo sumergido en el mar de la medio noche. / (...) Cabalga sobre el tigre. / Puedes ver sus rayas pero sabes que es puro. / (...) Entre las mentiras de terciopelo hay una verdad dura como el acero. / (...) Salta sobre el tigre. / Puedes sentir su corazón pero sabes que es perverso. / Cierta luz nunca puede ser vista.] La traducción es nuestra.

<sup>539</sup> Iwasaki, Fernando, "El rey de La Habana. Pedro Juan Gutiérrez". En *El Cultural*, 3 de octubre de 1999. En [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/14576/EL\\_rey\\_de\\_la\\_Habana](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/14576/EL_rey_de_la_Habana) (23/08/2014).

narrativa, presentada como una mera copia del realismo sucio norteamericano, y la resistencia del escritor a declararse abiertamente partidario o enemigo del castrismo.

Por otra parte, hemos comprobado que Gutiérrez nunca recurre a estrategias que le permitirían conferirse una mayor legitimidad como autor. Por ejemplo, afirma que su escritura no mantiene ninguna relación con modelos artísticos que gozan de un sólido prestigio en Cuba. Asimismo, prefiere reivindicar a narradores de su país que ocuparon una posición excéntrica tanto en la sociedad como en el campo literario nacional. Tal es el caso de Carlos Montenegro y Guillermo Rosales, dos tipos *raros* que a través de sus obras y estilos de vida desafiaron todas las convenciones aceptadas. Por si esto fuera poco, también rechaza el calificativo de *escritor hispanoamericano*, alegando que jamás ha logrado sentirse próximo a las tradiciones narrativas consideradas típicas del subcontinente.

Por todas las circunstancias descritas, parece abocado a quedarse fuera de los cánones literarios. Sin embargo, aquí hemos procurado demostrar que sus actitudes y su manera de escribir encajan a la perfección en el ámbito de las narrativas latinoamericanas recientes. Para cumplir este objetivo, en el capítulo sexto nos hemos acercado a varios narradores del subcontinente que han desarrollado su actividad durante las últimas décadas; y, a continuación, en el capítulo séptimo hemos constatado que Gutiérrez y estos prosistas comparten rasgos esenciales. De esta forma, hemos descubierto que todos ellos adoptan la identidad del *outsider*, ubicándose siempre en los márgenes de cualquier patrón artístico o sociocultural que se haya institucionalizado. Igualmente, hemos comprobado que nunca asumen filiaciones cerradas o unilaterales, pues afirman que sus literaturas y personalidades se basan en la mezcla de elementos muy heterogéneos.

El análisis de las cuestiones resumidas nos ha llevado a concluir que estos autores le otorgan un significado novedoso al adjetivo *canónico*. Así, hemos observado que se convierten en figuras emblemáticas debido a su afán por no representar ningún modelo específico. Atendiendo a esta realidad, hemos comprendido que para definir sus valores debemos crear marcos de estudio amplios, dentro de los cuales se pongan en relación hechos y conceptos diversos. De acuerdo con este principio, hemos acometido varias tareas complementarias.

Ante todo, hemos intentado probar que tanto Gutiérrez como los narradores estudiados en el capítulo sexto pueden ser vistos como representantes paradigmáticos de su época. A la hora de corroborar esta idea, hemos tenido en cuenta que han optado por

no identificarse con ningún movimiento cultural o ideológico que muestre unas características acotadas. Por este motivo hemos decidido situarlos en el contexto de la posmodernidad, entendida como un fenómeno poliédrico que da lugar a formas heterogéneas de vida y pensamiento. Para realizar esta operación, hemos contado con las bases teóricas que se establecieron en los cuatro primeros capítulos del presente trabajo.

Allí procuramos demostrar que el término *posmodernidad* cuenta con significados amplios y heterogéneos, pues se refiere a un momento histórico marcado por cambios decisivos, que influyeron sobre todos los ámbitos de la civilización occidental. Para confirmar este postulado, analizamos una serie tanto de hechos como de movimientos artísticos e ideológicos muy diversos a los que puede atribuírseles el calificativo de posmodernos: las tendencias contraculturales que se desarrollan en los años 60 del siglo XX, cuyas manifestaciones incluyen desde el arte *pop* a géneros musicales de masas como el *rock* o fenómenos sociales como las revueltas estudiantiles del 68; las corrientes arquitectónicas que aparecen en los años 70 como una reacción a los principios instituidos por la Bauhaus; las teorías elaboradas por filósofos como Foucault, Lyotard, Baudrillard, Deleuze, Guattari, Barthes o Derrida, que llevan a repensar los conceptos de identidad, razón, lenguaje e historia; y la crisis originada por el surgimiento de unos bienes simbólicos fabricados en serie que fuerzan a cuestionar la concepción tradicional del valor estético.

En paralelo, hemos querido proponer una manera concreta de interpretar los vínculos que forja la posmodernidad con el pensamiento moderno. Así, hemos argumentado que estos lazos no deben explicarse ni mediante el concepto de mimesis acrítica ni invocando la idea de una ruptura absoluta, pues su naturaleza se basa en las nociones de relectura, pliegue y travestismo. Estas tres categorías de análisis nos han servido para mostrar cómo la *episteme* posmoderna amplía, critica y redefine los principios fundamentales de la modernidad.

Los objetivos que acabamos de resumir nos han obligado a abordar una gran cantidad de temas y a servirnos de numerosos apoyos bibliográficos. No obstante, consideramos que de esta forma hemos logrado probar que los autores hispanoamericanos estudiados aquí encajan en el contexto de la posmodernidad. Al evidenciar que este movimiento ostenta un carecer poliédrico, hemos confirmado que resulta idóneo para acoger en su marco a unos escritores obstinados en rechazar las filiaciones unívocas. Por tanto, en los cuatro primeros capítulos del presente trabajo

hemos establecido unas claves teóricas que posteriormente nos han ayudado a entender cómo piensan y crean estos narradores.

Por otra parte, también hemos examinado a fondo la relación que mantiene Gutiérrez con los valores posmodernos. De este modo, hemos descubierto que comparte dos rasgos significativos con los promotores de las tendencias contraculturales que se estudiaron en el capítulo segundo. Como ellos, opina que el arte puede transformarse en una herramienta revolucionaria, capaz de mejorar la sociedad y de ennoblecer al individuo. Sin embargo, también piensa que su responsabilidad moral como escritor consiste en interesarse por hechos que le afectan de un modo directo. Por esta razón crea una literatura que, sobre todo, aspira a constituirse en un testimonio de las dificultades y preocupaciones cotidianas que afrontan sus vecinos. En este punto vuelve a alinearse con los jóvenes emisarios de la contracultura, que ya abogaron por defender *causas pequeñas*. Así pues, Gutiérrez y estos muchachos rebeldes coinciden en su afán por alcanzar el gran objetivo que se impusieron las escuelas de vanguardia: forjar unas obras artísticas centradas en ocuparse de los problemas que sufre la gente normal. Por ello, tanto el uno como los otros llevan a cabo relecturas de las técnicas e ideas vanguardistas para conseguir que estas se tornen más *democráticas*.

Por otro lado, hemos constatado que Gutiérrez efectúa un ejercicio típico de la posmodernidad que se analizó en el capítulo tercero: la crítica de los grandes relatos. A este respecto, hemos comprobado que el cubano parece avenirse con los planteamientos que sostienen pensadores como Foucault, Lyotard, Baudrillard, Deleuze, Guattari, Barthes o Derrida, pues en sus obras cuestiona las nociones modernas de razón, identidad, lenguaje e historia. No obstante, también hemos observado que el autor prefiere dirigir su valoración negativa de los principios ideológicos unilaterales contra un blanco en particular. Así, sus textos se concentran en sacar a la luz los errores que ha cometido el castrismo. Por consiguiente, muestra los pliegues o rincones sombríos de un gran relato que, debido a su carácter autoritario e inflexible, ha provocado serios daños materiales y simbólicos en Cuba.

Para terminar, hemos hablado de la postura que adopta Gutiérrez ante el *kitsch*, categoría que se examinó a fondo en el capítulo cuarto. En este sentido, hemos visto cómo aprecia una cualidad del *mal arte* que aquí se ha explicado mediante el concepto de travestismo. El travesti asume rasgos de un género sexual que no le corresponde en términos biológicos, con lo que desafía pautas sociales muy arraigadas e inventa formas nuevas de ser hombre o mujer. De igual modo, el *kitsch* emplea procedimientos

considerados exclusivos del *arte genuino* pero, muchas veces, no se limita a copiar estas fórmulas, sino que plantea una reinterpretación creativa de las mismas. Por este motivo, los bienes culturales fabricados en serie forjan maneras inéditas de producir efectos y contenidos estéticos. Precisamente, Gutiérrez valora la capacidad de estos objetos para subvertir los cánones artísticos más tradicionales; de ahí que, como tantos creadores de su época, decida utilizar en sus obras temas y recursos ligados a la cultura de masas. Estas circunstancias nos permiten definirlo como un representante de la sensibilidad *camp*, estudiada en el capítulo cuarto.

Por otro lado, hemos tenido en cuenta que su literatura presenta dos rasgos inherentes a los productos *kitsch*: cosecha un éxito comercial notable y, en primera instancia, resulta asequible y fácil de entender para una amplia mayoría de lectores. Debido a esta situación, los críticos literarios más *puristas* han declarado que sus textos no poseen una verdadera calidad artística. Este hecho demuestra que, para reconocer los meritos del autor cubano, debemos acudir a las visiones desprejuiciadas del valor estético que se consagran durante el periodo en que escribe.

Mediante el acercamiento a los temas resumidos, hemos probado que en Gutiérrez se dan cita dos principios característicos de la posmodernidad: rechazo de los preceptos ideológicos y socioculturales que se basan en creencias dogmáticas e interés por las categorías y entidades que, debido a su rareza, ostentan una condición marginal. Además, la constatación de esta realidad nos ha servido para descubrir que el centrohabanero encaja en su contexto nacional. Así, hemos observado que su modo de pensar y de escribir guarda relación con procesos esenciales que han tenido lugar en el campo literario cubano durante las últimas décadas. Precisamente, estas dinámicas se han visto impulsadas por las ideas posmodernas, cuya influencia ha determinado que Gutiérrez y varios narradores contemporáneos coincidan tanto en ocuparse de los mismos temas como en utilizar recursos estéticos parecidos.

Por otra parte, hemos intentado mostrar cómo algunas de las actitudes y conductas más significativas que asumen tanto Gutiérrez como los narradores estudiados en el capítulo sexto poseen una clara filiación latinoamericana. Para verificar esta hipótesis, hemos contado con las bases teóricas destacadas en el capítulo quinto. Allí nos centramos en explicar cómo, desde la época colonial hasta nuestros días, el Nuevo Mundo se ha distinguido por su capacidad para remover los pilares del pensamiento europeo. Las culturas del subcontinente no se han constituido en receptoras acríticas de los esquemas occidentales; al contrario, han optado por enmendar o redefinir estos



patrones, añadiéndoles facetas nuevas y transgresoras. A través de estos ejercicios han logrado que las pautas y nociones metropolitanas, con frecuencia unilaterales, se tornen flexibles o polisémicas. Por este motivo, en Hispanoamérica las versiones heterodoxas de lo considerado normativo terminan adquiriendo un sentido canónico.

Para ejemplificar las ideas resumidas, hablamos de un tipo humano que encuentra su hábitat natural en América Latina: el *intelectual periférico*. Esta figura, que pertenece a espacios subalternos, debe tener presentes los paradigmas que se le imponen desde fuera. No obstante, jamás adopta estos modelos de una manera pasiva, ya que los somete a distintas operaciones. En primer lugar, propone interpretaciones originales y relecturas creativas de las plantillas que forjan los sujetos etnocéntricos para conseguir que estas se adecuen a sus circunstancias históricas. Asimismo, critica la forma europea de entender y organizar el mundo tomando como referencia lo que contempla a su alrededor. Con esto cuestiona la validez de una cosmovisión empeñada en intentar que los fenómenos empíricos se ajusten a un orden preestablecido e inamovible. Partiendo de aquí, centra sus esfuerzos en probar que la realidad se muestra caótica, fragmentaria y llena de pliegues o rincones ocultos. Por último, el *intelectual periférico* puede asumir con un propósito subversivo los rasgos ficticios y estereotipados que le atribuye la cultura dominante, logrando que estas características adquieran implicaciones novedosas. A través de este recurso, consigue que una imagen espuria defina su verdadera identidad. Por tanto, cabe afirmar que sus acciones equivalen a un ejercicio de travestismo.

En el capítulo quinto vimos cómo las tácticas recién descritas fueron adoptadas por escritores hispanoamericanos que pertenecían a épocas y lugares muy distintos, desde el Inca Garcilaso de la Vega a Macedonio Fernández, pasando por Domingo Faustino Sarmiento, Rubén Darío y Delmira Agustini. Atendiendo a esta circunstancia, concluimos que nos hallábamos ante formas de ser y de actuar especialmente apreciadas por los autores del subcontinente. También argumentamos que el importante papel desempeñado por estas fórmulas en América Latina justifica que la posmodernidad encuentre cabida allí. Este pensamiento cuestiona los discursos occidentales que se fundamentan en creencias dogmáticas e inflexibles; de ahí que pueda encajar con naturalidad en un territorio que siempre ha desafiado los valores eurocéntricos.

Todas estas ideas se han aplicado a los narradores estudiados en los capítulos sexto y séptimo del presente trabajo. Así, hemos constatado que estos autores se valen de las estrategias presentadas en el capítulo quinto como distintivas del *intelectual*

*periférico*. De esta manera se ha comprobado que los términos de relectura, pliegue y travestismo no sólo permiten explicar sus vínculos con la posmodernidad: también resultan idóneos para demostrar que hacen suyos algunos principios que han marcado la personalidad de muchos artistas hispanoamericanos.

Las bases teóricas establecidas en los cinco primeros capítulos de esta tesis nos han servido como fundamento para proponer una manera concreta de explicar y definir algunos de los derroteros que han seguido las narrativas hispanoamericanas recientes. Hemos acometido este objetivo en el capítulo sexto, donde hemos estudiado a diez narradores de nacionalidades distintas que escriben sus obras en diferentes etapas de un periodo cronológico extenso, comprendido entre los años 60 del siglo XX y los primeros años del nuevo milenio: Gonzalo Celorio, Roberto Bolaño, Óscar Malca, Fernando Vallejo, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Luis Rafael Sánchez, Néstor Perlongher, Pedro Lemebel y Manuel Puig.

Todos estos autores comparten un rasgo fundamental, pues ninguno de ellos quiere verse adscrito a corrientes artísticas e ideológicas acotadas. Sin embargo, esto no les impide diseñar propuestas escriturales parecidas que, juntas, configuran algunos de los caminos fundamentales por los que transitan las narrativas hispanoamericanas recientes. Teniendo en cuenta esta situación, hemos intentado demostrar que los autores estudiados forman tres galaxias literarias, cada una de las cuales gira en torno a una categoría específica: realismo, barroco y *kitsch*.

La idea de galaxia literaria hace referencia a un conjunto de autores que tienen en común el valerse de una fórmula estética dotada de la flexibilidad necesaria como para convertirse en objeto de múltiples usos e interpretaciones. Por tanto, en el capítulo sexto necesitábamos probar que el realismo, el barroco y el *kitsch* poseen esta condición polivalente. Para ello, utilizamos las tres grandes nociones que se han constituido en los ejes cohesionadores de esta tesis: relectura, pliegue y travestismo. El primero de estos términos se asoció con el realismo, un patrón artístico que, a lo largo del tiempo, ha ido cambiando sin cesar para adaptarse a los modos humanos de vida y pensamiento que imperaba en cada momento histórico.

No obstante, también vimos que este modelo cuenta con variantes intemporales, capaces de funcionar en lugares y épocas distintas. Estas versiones transhistóricas pueden amoldarse a un contexto en particular, pero siempre conservan su propósito esencial, que consiste en ocuparse de realidades y problemas que nunca pierden vigencia. En el capítulo sexto analizamos una de estas modalidades, el llamado por

Alfonso Sastre *realismo ahondado o de profundidad*, que presta atención a hechos y tipos marginales, condenados por el orden sociopolítico reinante a carecer de un estatus visible o legítimo. Asimismo, examinamos con detenimiento una de las expresiones más emblemáticas que ha conocido este sistema: el grotesco.

Por otro lado, también hemos intentado demostrar que, a lo largo de su historia, las narrativas hispanoamericanas le han adjudicado una gran importancia al realismo. Con frecuencia, los prosistas del subcontinente han utilizado este modelo en sus obras para enfrentarse a las realidades características del Nuevo Mundo, entendidas como enigmas por resolver. En este sentido, las técnicas realistas les han permitido descubrir e interpretar hechos representativos de sus entornos geográficos y culturales. Además, muchos de ellos han recurrido a estas fórmulas para solucionar un problema típico de América Latina, donde existen numerosas entidades que, debido a sus rasgos anticonvencionales, se han visto silenciadas. La vocación realista de estos autores se ha traducido en un afán por conseguir que los seres extraños y diferentes adquieran visibilidad en su literatura. Considerando lo dicho, hemos argumentado que en el campo de las narrativas hispanoamericanas el realismo no se presenta como una corriente literaria específica, sino como un método de apropiación empleado por los escritores para trasladar su realidad al texto y, en este marco, proponer distintas visiones de la misma.

Tras constatar que el realismo ofrece una gran variedad de posibilidades, hemos mostrado cómo cuatro narradores hispanoamericanos –Gonzalo Celorio, Roberto Bolaño, Óscar Malca y Fernando Vallejo– forman una galaxia cuyo centro se halla ocupado por esta categoría. Así, hemos comprobado que estos autores dan forma a una estética realista centrada en analizar y describir fenómenos que, de acuerdo con las teorías planteadas por Julia Kristeva, presentan un carácter abyecto. Para corroborar esta idea, hemos explicado cómo abordan cuatro motivos que desempeñan papeles fundamentales en sus textos: los espacios urbanos, las figuras del joven y del *intelectual-lumpen* y el tema de la violencia.

Este análisis nos ha servido para demostrar que, a la hora de escribir sus obras, Celorio, Bolaño, Malca y Vallejo toman en consideración las dos cualidades más fructíferas que posee el realismo. Ante todo aprovechan la flexibilidad de este modelo, que puede soportar las adaptaciones y relecturas necesarias para convertirse en el vehículo expresivo de unas realidades históricas precisas; y, por otra parte, sacan partido

de sus valores transhistóricos, pues asumen los principios y objetivos que distinguen al *realismo de profundidad*.

Para adentrarnos en el Barroco hemos recurrido al concepto de pliegue que, según Gilles Deleuze, define mejor que ningún otro la mentalidad propia del siglo XVII. Esta noción se refiere a un método nuevo de conocimiento que implica profundizar en algo ya dado para descubrir sus intersticios y caras ocultas. En este sentido, el sujeto barroco se caracterizó por sacar a la luz numerosas facetas del pensamiento occidental que habían permanecido silenciadas. Esta acción le permitió tanto rebatir las creencias que se tenían por inamovibles como otorgar protagonismo a los seres y fenómenos extraños, que no habían adquirido una visibilidad suficiente. Debido a estos dos hechos, el Barroco histórico pudo encajar con naturalidad en las colonias hispanoamericanas. Considerando esta circunstancia, en el capítulo sexto analizamos el Barroco de Indias, prestando una atención especial a las manifestaciones de este movimiento que destacaron por su capacidad para transgredir las normas eurocéntricas y para dar expresión a lo raro o marginal.

Por otra parte, comprobamos que, también a causa de su habilidad para desafiar las convenciones instituidas, algunas ideas y estrategias retóricas ligadas al Barroco han cobrado un sentido transhistórico. En particular, vimos que muchos artistas han recuperado estas fórmulas para, a través de ellas, poner de manifiesto su vocación disidente y contestataria. Asimismo, constatamos que la visión del barroco como un modelo intemporal se ha tornado clave en América Latina gracias a Alejo Carpentier y a José Lezama Lima, quienes postularon que el imaginario y los recursos expresivos propios del siglo XVII resultaban idóneos para describir la identidad del subcontinente.

Una vez asentadas estas bases teóricas, hemos estudiado a tres narradores caribeños –Severo Sarduy, Reinaldo Arenas y Luis Rafael Sánchez– y a dos del Cono Sur –Néstor Perlongher y Pedro Lemebel– que, en el campo de las narrativas hispanoamericanas recientes, forman una galaxia literaria cuyo centro se encuentra ocupado por el barroco. Con este análisis, hemos intentado probar que los autores mencionados hacen hincapié en ciertas cuestiones que Lezama y Carpentier omitieron al formular sus teorías acerca del neobarroco hispanoamericano.

Según estos dos últimos escritores, la naturaleza barroca del Nuevo Mundo venía dada por su aptitud para engendrar realidades extraordinarias y maravillosas, que deslumbraban al sujeto europeo. Influidos por las ideas posmodernas, Sarduy, Arenas, Sánchez, Perlongher y Lemebel plantean una visión alternativa a esta. Así, postulan que

el *barroquismo* de Hispanoamérica también reside en fenómenos que, debido a su rareza, ostentan una condición sombría y marginal. De acuerdo con esta idea, recuperan aquellas técnicas e imágenes propias del siglo XVII que se caracterizaron por situar en un lugar central lo considerado abyecto, deforme y anómalo. Este recurso les sirve para abordar tres temas fundamentales, de los que hablamos en el capítulo sexto: la ciudad, los relatos nacionales y el cuerpo.

Por último, hemos intentado determinar qué funciones asume el *kitsch* en las obras de algunos prosistas hispanoamericanos que se han dado a conocer durante las últimas décadas. Aquí nos enfrentábamos a una categoría cuyo uso en el ámbito de los estudios culturales y literarios data de fechas recientes, por lo que no cuenta con el peso ni con la tradición del realismo o del barroco. No obstante hemos comprobado que, a lo largo de los dos últimos siglos, la cultura de masas ha ido adquiriendo una importancia cada vez mayor en América Latina, donde se ha visto implicado en fenómenos sociales, políticos y económicos de gran relevancia. La constatación de estos hechos nos ha permitido trazar el contexto histórico en el que cobran sentido las propuestas escriturales diseñadas por los autores del subcontinente que incorporan el *kitsch* a sus narrativas.

Una vez cumplido este objetivo, hemos estudiado a cuatro escritores que destacan por utilizar en sus textos motivos y estrategias retóricas procedentes del *arte barato*: Severo Sarduy, Pedro Lemebel, Luis Rafael Sánchez y Manuel Puig. Estos narradores se distinguen por rechazar las ideas convencionales acerca del valor estético, pues no quieren forjar una escritura en la que sólo tengan cabida los códigos y modelos prestigiosos. De esta manera, todos ellos demuestran que pueden crear obras meritorias valiéndose de temas y recursos ligados a la cultura de masas, que ha desempeñado un papel importante en su *educación simbólica*. Por esta razón, hemos afirmado que se erigen en *árbitros del gusto*; es decir, en autores capacitados para establecer su propio concepto de la calidad artística. Además, hemos observado que al sacar provecho del arte fabricado en serie estos narradores mantienen vivo un rasgo que las literaturas latinoamericanas han mostrado desde su origen: la tendencia a elaborar mezclas heterodoxas y no jerarquizadas de fórmulas estéticas que, según los cánones más tradicionales, ostentan grados de prestigio diferentes.

Además, hemos comprobado que estos autores aprecian los vínculos que establece el *kitsch* con la noción de travestismo. El travesti puede superar la idea de simulacro para ofrecer una visión nueva de las identidades sexuales cuando transforma el disfraz

en lo que define su auténtico yo. De igual modo, existe un *kitsch* conocedor de su capacidad para llevar a cabo acciones subversivas e innovadoras. Esta modalidad, a la que hemos denominado *metakitsch*, ya no se presenta como una burda copia del *arte verdadero*, pues es consciente de que posee dos cualidades intrínsecas y procura sacar el máximo partido de las mismas. Por una parte, sabe que cuenta con la opción tanto de reflejar aspectos significativos del medio social en el que se forja como de contravenir algunos de los principios ideológicos que imperan en este ámbito. Asimismo, reconoce que se encuentra en una posición idónea para desafiar las normas artísticas convencionales, pues no tiene que cumplir con ellas. Por tanto, aprovecha esta circunstancia para fraguar maneras inéditas o heterodoxas de producir efectos y contenidos estéticos. Precisamente, en el capítulo sexto vimos cómo Puig, Sarduy, Sánchez y Lemebel recurren a este *kitsch* consciente de sus facetas transgresoras para renovar los mecanismos propios de dos corrientes que han desempeñado un papel fundamental en la historia de la literatura: el realismo y la vanguardia.

En el capítulo séptimo todas las ideas que hemos repasado nos han servido como punto de apoyo para estudiar la narrativa de Gutiérrez, prestando una atención especial a tres de sus obras: *Trilogía sucia de La Habana*, *El Rey de La Habana* y *Animal Tropical*. Este análisis nos ha llevado a concluir que su escritura se fundamenta en una combinación de ingredientes tan heterogéneos como distintos entre sí. Para que esta mezcla funcione, el autor se sirve de modelos estéticos polivalentes, que admiten múltiples usos y no imponen unas pautas férreas. De este modo, fragua una literatura en la que confluyen elementos procedentes del realismo, el barroco y el *kitsch*. Por consiguiente, hemos tratado de explicar cómo aprovecha las numerosas posibilidades que ofrecen estas categorías, examinadas a fondo en el capítulo sexto.

En primer lugar, hemos constatado que Gutiérrez saca partido de las dos facetas esenciales que distinguen al realismo. Por un lado, sabe que esta corriente artística ha ido mutando a lo largo del tiempo para expresar las creencias acerca del mundo real que imperaban en cada momento histórico. Por ello, en sus obras da cabida a las tres variantes principales que ha generado este proceso: el realismo natural, adscrito a postulados filosóficos que encuentran sus orígenes en la Grecia clásica; el realismo crítico, ligado al pensamiento moderno y, en particular, a la gran tradición novelística del siglo XIX; y el realismo integral, característico del periodo posmoderno y basado en los hallazgos que lleva a cabo la física postnewtoniana. Por otro lado, el narrador tiene en cuenta que existen versiones transhistóricas del realismo, capaces de abordar

problemas que siempre han inquietado al ser humano. Considerando esta circunstancia, adopta estrategias propias de una expresión intemporal del código realista que se analizó en el capítulo sexto: el grotesco.

En lo que respecta al Barroco, hemos comprobado que Gutiérrez también aprecia el valor transhistórico que poseen una serie de técnicas e ideas fundamentales para este movimiento del siglo XVII. Así, utiliza estas fórmulas para describir La Habana del *periodo especial* y para tratar asuntos que le interesan especialmente. A la hora de optar por este *modus operandi*, tiene presente un hecho al que nos referimos con insistencia en el capítulo sexto: el Barroco se presenta, ante todo, como una manera de ver la realidad y no como un catálogo cerrado de pautas estilísticas. En consecuencia, el escritor aprovecha la flexibilidad de un modelo cuyos fundamentos ideológicos pueden verbalizarse mediante registros expresivos muy variados. De este modo, logra que las nociones e imágenes barrocas cobren forma a través de un lenguaje llano y asequible.

Finalmente, hemos demostrado que el cubano se vale del *kitsch* para realizar dos acciones complementarias. Ante todo, observa cómo ciertos valores y principios difundidos por la industria cultural auspician fenómenos importantes que se producen en su país durante los años 90. Por ello, decide plasmar esta situación en su literatura para ofrecer análisis más fieles y realistas de un contexto histórico determinado. Asimismo, Gutiérrez descubre que algunas estrategias típicas de la *cultura barata* muestran un potencial revolucionario, pues no se ven obligadas a acatar los preceptos que imperan en el terreno del *gran arte*. Por esta razón, en sus obras emplea recursos y motivos procedentes del *kitsch* para llevar a cabo ejercicios vanguardistas e innovadores, que desafían las convenciones literarias tradicionales. Con esto, transforma el *arte de masas* en *metakitsch*; es decir, en un mecanismo consciente de su capacidad para generar productos estéticos que resultan heterodoxos y transgresores.

El estudio de los temas resumidos nos ha llevado a concluir que Gutiérrez forja un *estilo de aluvión*, donde confluyen elementos muy diversos. De acuerdo con esta premisa, hemos determinado que su propuesta escritural adquiere un sentido canónico en el ámbito de las literaturas hispanoamericanas. Dentro de este campo, siempre han destacado los autores que, en sus obras, han conseguido amalgamar patrones artísticos e intelectuales tan heterogéneos como distintos entre sí. Por tanto, en el subcontinente las mezclas arriesgadas se han constituido en una auténtica tradición; de ahí que Gutiérrez deba ser visto como un escritor netamente latinoamericano.

Para reforzar este argumento, también hemos probado que el cubano transita por algunos de los derroteros principales que han seguido las narrativas hispanoamericanas recientes. Así, hemos mostrado cómo mediante su empleo del realismo, el barroco y el *kitsch* establece vínculos fundamentales con las tres galaxias de autores que se analizaron en el capítulo sexto. Esto nos ha permitido insistir en el valor paradigmático que ostenta su literatura.

En definitiva, creo haber cumplido los tres objetivos básicos de este trabajo: establecer los rasgos fundamentales que distinguen a la posmodernidad; estudiar a narradores que han irrumpido en el panorama literario hispanoamericano a lo largo de un periodo comprendido entre finales de los años 60 del siglo XX y los primeros años del nuevo milenio; y examinar a fondo el caso del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez. Sin duda se trata de propósitos ambiciosos y, en este sentido, no he querido tomarme a la ligera su magnitud. Por ello, he procurado analizar con rigor las distintas cuestiones de las que me he ocupado, a mi entender merecedoras de un estudio tan atento como exhaustivo. Así, he contemplado estos temas desde el mayor número de ángulos posibles y he intentado contar con una bibliografía extensa, que me sirviera como apoyo a la hora de adentrarme en los mismos.

A la hora de acometer estas tareas, he tenido presentes unas palabras de Javier García Rodríguez, quien en su reseña del ensayo *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, escrito por Vicente Luis Mora, afirmó lo siguiente: “Si la crítica literaria, parece postular Mora, es un dominio en el que se dirimen las verdades del texto pero también las verdades del mundo, nada más temerario que hacer dejación de responsabilidades y no intervenir con todas las armas al alcance”.<sup>540</sup> Por consiguiente, he empleado todo el tiempo y los medios de que disponía en la redacción de esta tesis, que se ha prolongado durante ocho años.

Quisiera concluir estas líneas señalando que, a mi juicio, la conexión fundamental que mantienen los diferentes puntos abordados en este trabajo viene dada por el hecho de que todos ellos nos invitan a repensar las ideas tradicionales acerca del canon. Durante siglos, las instituciones culturales y sociopolíticas de Occidente entendieron que este funcionaba como una estructura jerarquizada e inamovible. Sin embargo, aquí hemos visto cómo, a lo largo de la historia, se ha demostrado que, muchas veces, adopta

---

<sup>540</sup> García Rodríguez, Javier, “La crítica singular de Vicente Luis Mora”. En *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 12, diciembre de 2006. En [https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Rese%F1as%20H-Mora.htm#\\_ftn6](https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Rese%F1as%20H-Mora.htm#_ftn6).



el comportamiento de una espiral. Esta figura geométrica realiza movimientos de avance al tiempo que vuelve sobre sí misma. Además, se desplaza continuamente de abajo hacia arriba y viceversa. De igual modo, en el terreno de los cánones artísticos y culturales no resulta extraño que ciertas fórmulas consideradas excéntricas o antinormativas lleguen a adquirir una legitimidad plena; y, a la inversa, puede ocurrir que con el paso del tiempo un patrón modélico pierda su prestigio por completo. Asimismo, numerosos artistas y filósofos han suscitado cambios e innovaciones cruciales en sus respectivos ámbitos de trabajo a base de recuperar técnicas o conceptos que, supuestamente, pertenecían al pasado. Por tanto, su ejercicio de *regresión* ha dado lugar a progresos incontestables.

Los postulados expuestos han constituido el eje vertebral de esta tesis; de ahí que el título de la misma haga referencia a ellos. Por tanto, cabe decir que, mediante nuestros sucesivos acercamientos a temas diversos, hemos intentado determinar cuál es la verdadera naturaleza de lo canónico. En este sentido se ha comprobado que, a menudo, las grandes obras y tradiciones artísticas no se presentan como realidades cerradas, inamovibles y adscritas a unos principios férreos, sino como formas abiertas y polifacéticas, que admiten múltiples usos e interpretaciones. Igualmente, hemos constatado que muchos estilos y productos estéticos tachados de insustanciales pueden albergar facetas valiosas, por lo que merece la pena reivindicarlos. Todas estas ideas quedan resumidas en las siguientes palabras de Federico García Lorca, con las que cierro mi exposición:

Yo comprendo todas las poéticas; podría hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos. No sé. Puede que algún día me guste la poesía mala muchísimo, como me gusta (nos gusta) hoy la música mala con locura. Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca.<sup>541</sup>

---

<sup>541</sup> García Lorca, Federico, "Poética". En Diego, Gerardo, *Antología*, Madrid, Signo, 1934, p.423.

## **Bibliografía.**

### ***Obras de Pedro Juan Gutiérrez.***

#### **Prosa.**

*Vivir en el espacio. Del sueño a la realidad*, La Habana, Editorial Científico-Técnica, 1989.

*Polizón a bordo*, La Habana, Dirección de Información del Ministerio de Cultura, 1990.

*Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998.

*El Rey de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1999.

*Animal Tropical*, Barcelona, Anagrama, 2000. Obra galardonada con el Premio Alfonso García Ramos de Novela 2000.

*El insaciable hombre araña*, Barcelona, Anagrama, 2002.

*Carne de perro*, Barcelona, Anagrama, 2003.

*Nuestro GG en La Habana*, Barcelona, Anagrama, 2004.

*Melancolía de los leones*, Madrid, Odisea Editorial, 2005 (1ª edición: La Habana, Unión, 2000).

*El nido de la serpiente: memorias del hijo del heladero*, Barcelona, Anagrama, 2006.

*Corazón Mestizo*, Barcelona, Planeta, 2007.

*Pobre diablo*, 2009 (inédito).

*Diálogo con mi sombra. Sobre el oficio de escritor*, Gran Bretaña, Amazon, 2013.

*Fabián y el caos*, Barcelona, Anagrama, 2015.

#### **Poesía.**

*Mediciones y sondeos*, inédito, 1980. Obra galardonada con una mención por la Unión de Escritores y Artistas Cubanos.

*Esplendidos peces plateados*, Buenos Aires, Nueva Generación, 1996.

*Fuego contra los herejes*, Buenos Aires, Faro Editorial & Culturales Hierbabuena, 1998.

*Yo y una lujuriosa negra vieja*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2006.

*Lulú la perdida y otros poemas de John Snake*, París, La Araña Pelúa-La Mygale à Pigalle, 2008.

*Morir en París*, Madrid, Embajada de España en Cuba-Agencia Española de Cooperación Integral para el Desarrollo, 2008.

*El último misterio de John Snake*, Gran Bretaña, Amazon, 2012.

*Arrastrando hojas secas hacia la oscuridad*, Gran Bretaña, Amazon, 2012.

## **Poesía visual.**

*La realidad rugiendo*, Pinar del Río, Dirección Provincial de Cultura, 1987.

*Poesía*, Pinar del Río, Jesús Breña, Carlos Brown y Pedro Juan Gutiérrez, 1988.

*No tengas miedo, Lulú*, Roma, Edizioni Estemporanee, 2006.

## **Artículos y conferencias.**

“Apuntes sobre literatura de la violencia en América Latina”. Transcripción de la conferencia para el espacio “Páginas Salvadas” dictada en Casa de las Américas el 27 de Octubre de 2010. En *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, nº 495, Año IX, La Habana, 30 de octubre al 5 de noviembre de 2010. En [www.lajiribilla.cu/2010/n495\\_10/495\\_19.html](http://www.lajiribilla.cu/2010/n495_10/495_19.html) (21/03/2013).

“Carpentier en los otros”. En *La Gaceta de Cuba*, nº 6, La Habana, noviembre-diciembre de 2004. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_PJ\\_Sobre%20Carpentier.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Sobre%20Carpentier.htm) (15/04/2013).

“O jogo na escrita: o desconhecido, o inexplicável, a escuridão”. Conferencia pronunciada durante el 3º Congresso de Jornalismo Cultural, SESC, São Paulo, 18 de mayo de 2011. En <http://www.youtube.com/watch?v=agFmJDnOJG8> (16/11/2012).

“Verdad y mentira en la literatura”. Ponencia presentada en Northern Arizona University el 11 de octubre de 2001. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_PJ\\_Verdad%20y%20mentira.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Verdad%20y%20mentira.htm) (17/09/2013).

“Vidas y literatura”. Conferencia dictada en el “Seminario Internacional Fronteiras do Pensamento Copesul Braskem”, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil, 13 de octubre de 2008. En

[http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_PJ\\_Vidas%20y%20literatura.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Vidas%20y%20literatura.htm) (03/12/2012).

“Viejas tesis sobre el cuento”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 18, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 2000.

### **Página web oficial.**

*Todo sobre Pedro Juan Gutiérrez:* <http://www.pedrojuangutierrez.com/>

### **Blog del escritor.**

*Blog de Pedro Juan Gutiérrez:* <http://pedrojuangutierrez.blogspot.com.es/>

### ***Bibliografía citada.***

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración (fragmentos filosóficos)*, Madrid, Akal, 2007.

Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1980.

Agea, Aida y Bartolo Luque, “Curso de fractales”. En <http://matap.dmae.upm.es/cursofractales/index.htm> (12/01/2010).

Agustín, José, *La tumba*, México, Ediciones Mester, 1964.

Aínsa, Fernando, “Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia”. En Esteban, Ángel, Jesús Montoya, Francisca Nogueroles y María Ángeles Pérez López (eds.), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, Hildesheim, Olms, 2010.

Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Alberti, Rafael, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra, 2002.

Allen, Woody, *La rosa púrpura de El Cairo*, Estados Unidos, Orion Pictures Corporation, 1985.

Alter, Robert, *Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

Althusser, Louis, *Pour Marx*, París, F. Maspero, 1965.

Alvar, Manuel, “Bernal Díaz del Castillo”. En Madrigal, Luis Iñigo, *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Época colonial*, vol. I, Madrid, Cátedra, 2002.

Álvarez-Tabío Albo, Emma, *Invención de La Habana*, Barcelona, Editorial Casiopea, 2000.

Amar Sánchez, Ana María, “Del cine al ciberespacio. Narrativa y medios masivos en la tradición literaria latinoamericana”. En *Iberoamericana*, VIII, 29, Madrid/Frankfurt, 2008.

Anaya, Héctor, “El poder juvenil”. En *El Heraldo Cultural* (suplemento de *El Heraldo de México*), México D.F., 1968.

Anderson, Perry, *Los orígenes de la postmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Arango, Arturo, “Los violentos y los exquisitos”. En *Letras Cubanas*, nº 9, La Habana, Letras Cubanas, julio-septiembre de 1988.

Arcand, Denys, *Las invasiones bárbaras*, Francia/Canadá, Cameo Media S.L., 2003.

Arenas, Reinaldo, *El color del verano o Nuevo “Jardín de las delicias”*, Barcelona, Tusquets, 1999.

Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, Madrid, Cátedra, 2001.

Arlt, Roberto, *Los siete locos*, Madrid, Cátedra, 1992.

Ashcroft, Hill, Gareth Griffith y Helen Tiffin (eds.), *The Postcolonial Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 2006.

Auerbach, Eric, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Augé, Marc, *Los No Lugares: espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1996.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barcelona Editores, 1974.

Barthes, Roland, “De la obra al texto”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1999.

Barthes, Roland, “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1999.

Barthes, Roland, “Littérature et méta-langage”. En *Essais critiques*, París, Seuil, 1964.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, París, Seuil, 1964.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 2000.

Bataille, Georges, *L'erotisme*, París, Minuit, 1957.

- Baudelaire, Charles, “Edgar Poe, sa vie et ses ouvres”. En *Ouvres complètes*, París, Conard, 1932.
- Baudelaire, Charles, “Le peintre de la vie moderne”. En *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1963.
- Baudelaire, Charles, “Los ojos de los pobres”. En *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Baudrillard, Jean, “A la sombra de las mayorías silenciosas”. En *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987.
- Baudrillard, Jean, “El extasis de la comunicación”. En Foster, Hal (ed.), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1998.
- Baudrillard, Jean, “El melodrama de la diferencia”. En *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos externos*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- Baudrillard, Jean, “La precesión de los simulacros”. En *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987.
- Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- Benavente, Jacinto, *Lo cursi*. En *Teatro*, vol. IV, Madrid, Imprenta Fortanet, 1904.
- Benedek, Lazlo, *Salvaje*, Estados Unidos, Columbia Pictures, 1954.
- Benítez Claros, Rafael, *Existencialismo y picaresca*, Madrid, Ateneo, 1978.
- Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- Bernabé, Mónica, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Rosario-Lima, Beatriz Viterbo Editora-Instituto de Estudios Peruanos, 2006.
- Berns, Bert y Phil Medley, “Twist and Shout”. En The Beatles, “Twist and shout” (*single*), Londres, EMI Studios, 1964.
- Berry, Chuck, “Roll over Beethoven” (*single*), Estados Unidos, Chess Records, 1956.
- Beverley, John, *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004.

Beverly, John, *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004.

*Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1975.

Bierce, Ambrose, *El diccionario del diablo*, Barcelona, DeBolsillo, 2007.

Birkenmaier, Anke, “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”. En *Miradas: revista del audiovisual*, nº 6, Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, 2004. En [http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=34&Itemid=56](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=56) (25/04/2008).

Birkenmaier, Anke, “Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez”. En *Cuban Studies*, University of Pittsburgh Press, nº 32, 2001.

Birkenmaier, Anke, “Transgresión no rima con revolución. Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez”. En *Quimera*, nº 205, Barcelona, Montesinos Editor, 2001.

Blackburn, Alexander, *The Myth of the Pícaro: continuity and transformation of the picaresque novel 1544-1954*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979.

Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1987.

Bloch, Ernst, *Geist der Utopie*, Charleston, BiblioLife, 2009.

Bobes, Marilyn, “Animal literario. Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez”. En *La Gaceta de Cuba*, nº 4, La Habana, julio-agosto de 2004. En [http://www.pedrojuanguitierrez.com/Entrevista\\_ES\\_La%20gaceta%20de%20Cuba.htm](http://www.pedrojuanguitierrez.com/Entrevista_ES_La%20gaceta%20de%20Cuba.htm) (12/01/20013).

Bolaño, Roberto, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999.

Bolaño, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

Borsò, Vittoria, “Die Aktualität mexikanischer Literatur: von der Identität zur Heterogenität”. En *Iberoamericana*, 46, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1992.

Bosch, Hieronymus, *El jardín de las delicias*, óleo sobre tabla, 1480-1490, Madrid, Museo del Prado.

Bourdieu, Pierre, *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.

Bourdieu, Pierre, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999.

Braga, Brannon y David S. Goyer, *Flashforward*, Estados Unidos, Brannon Braga, Vince Gerardis, David S. Goyer, Jessika Goyer, Marc Guggenheim y Ralph Vicinanza, 2009-2010.

Breton, André, “Manifiesto del surrealismo”, 1924. En *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002.

Breton, André, “Secretos del arte mágico del surrealismo”. En *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002.

Breton, André, “Segundo Manifiesto del Surrealismo”, 1930. En *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002.

Broch, Herman, “Notas sobre el problema del *kitsch*”. En *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970.

Broch, Hermann, “*Kitsch* y arte de tendencia”. En *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970.

Brooks, Van Wyck, *America's Coming-of-Age*, Viking, Nueva York, 1930.

Bruña Bragado, María José, “Entre *Papeles salvajes* y *Papeles insumisos*: algunas claves de la última narrativa rioplatense”. En Esteban, Ángel, Jesús Montoya, Francisca Nogueroles y María Ángeles Pérez López (eds), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, Hildesheim, Olms, 2010.

Bruña Bragado, María José, *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Bern, Peter Lang, 2005.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

Buford, Bill, “Editorial”. En *Dirty realism: New Writing from America*, GRANTA, nº 8, Cambridge, verano de 1983.

Buñuel, Luis, *El discreto encanto de la burguesía*, Francia, Serge Siberman, 1972.

Buñuel, Luis, *La edad de oro*, Francia, Charles y Marie-Laure de Noailles, 1930.

Buñuel, Luis, *Un perro andaluz*, Francia, Luis Buñuel, 1929.

Burckhardt, Jacob, *El Cicerone* (3 vol.), Barcelona, Iberia, 1953.

Bustillo, Carmen, *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1988.

Cabrera Infante, Sabá y Orlando Jiménez Leal, *P.M.*, La Habana, Guillermo Cabrera Infante, 1961.

Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2003.



- Campra, Rosalba, “La ciudad en el discurso literario”. En *Syc*, nº 5, Buenos Aires, 1994.
- Candía Cáceres, Alexis, “Trilogía sucia de La Habana: descarnado viaje por el anteparaíso”. En *Revista Iberoamericana*, vol. 73, nº 218, Pittsburgh, University of Pittsburgh, enero-marzo de 2007.
- Caplan, Raúl, “Espaces oppressifs-espaces transgressifs dans la dramaturgie de Mauricio Rosencof”. En Caplan, Raúl, Marie-Lucie Copete y Isabelle Reck (eds.), *Univers répressifs. Péninsule ibérique et Amérique latine*, París, L’Harmattan, 2001.
- Caplan, Raúl y Marie-Lucie Copete (dir.), *Identités périphériques. Péninsule ibérique, Méditerranée, Amérique latine*, París, L’Harmattan, 2004.
- Carpenter, John, *Halloween*, Estados Unidos, Compass International Pictures, 1978.
- Carpenter, John, *Vampiros de John Carpenter*, Estados Unidos, Sony Pictures, 1998.
- Carpentier, Alejo, “Problemática de la actual novela latinoamericana”. En *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca Editorial, 1967.
- Carpentier, Alejo, “Prólogo”. En *El reino de este mundo*, México D.F., Siglo XXI, 2004.
- Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*, México D.F./Buenos Aires/Madrid, Siglo XXI, 2006.
- Carpentier, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 1981.
- Carranza, Julio, “Cuba: los retos de la economía”. En *Cuadernos de Nuestra América*, vol. IX, nº 19, La Habana, Centro de Estudios sobre América, 1992.
- Carrillo, Francisco, “Pedro Juan abandona Centro Habana. Últimas noticias sobre P.J. Gutiérrez”. En *Quimera*, nº 276, Barcelona, Montesinos Editor, 2006.
- Casal, Lourdes (selección, prólogo y notas), *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, Miami, Ediciones Universal, 1998.
- Casamayor Cisneros, Odette, “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años 90?: respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela”. En *Caribbean Studies*, vol. 32, nº 2, Puerto Rico, Instituto de Estudios del Caribe, julio-diciembre de 2004.
- Casamayor Cisneros, Odette, “Negros, marginalidad y ética”. En *La Gaceta de Cuba*, nº 1, La Habana, enero-febrero de 2005.

Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012.

Castany Prado, Bernat, “Puig y el poscolonialismo mediático”. En *Literatura posnacional*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007.

Castilla, Amelia y Mauricio Vicent, “La explosión literaria de La Habana”. En *El País*, Madrid, 29 de diciembre de 1997.

Castilla, Amelia, “La Cuba que ya cuenta el cambio”. En *Babelia*, 27 de diciembre de 2014. En [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/23/babelia/1419361987\\_114715.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/23/babelia/1419361987_114715.html) (15/01/2015).

Castro, Fidel, “Discurso de Clausura del Primer Congreso nacional de Educación y Cultura”. En *Casa de las Américas*, nos. 65-66, La Habana, 1971.

Castro, Fidel, “Palabras a los intelectuales”. En *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1980.

Catoira, Patricia, “El jineterismo en la literatura del Periodo Especial”. En Tinajero, Araceli (ed.), *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

Cavalcanti, Lauro y Dinah Guimaraens, *Arquitectura kitsch: Suburbana e rural*, Río de Janeiro, Funarte, 1979.

Cecchetto, Sergio, “La implosión del pensamiento”, entrevista con Jean Baudrillard. En *La Prensa*, Buenos Aires, domingo 13 de febrero de 1994.

Celorio, Gonzalo, *México, ciudad de papel*, Barcelona, Tusquets, 1998.

Celorio, Gonzalo, *Y retiemble en sus centros la tierra*, Barcelona, Tusquets, 1999.

Chaplin, Charles, *El chico*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1921.

Chappottín, Félix, “Yo sí como candela”. En Chappottín y sus estrellas, *Sabor tropical*, Estados Unidos, Antilla, 1965.

Charpentrat, Pierre, *Le mirage barroque*, París, Minuit, 1967.

Chaves Teser, Carmen, “El debate teórico actual”. En Gómez-Martínez, José Luis, *Más allá de la postmodernidad. El discurso antrópico y sus praxis en la cultura iberoamericana*, Madrid, Miletó, 1999.

Chávez, Fermín, *Eva Perón en la historia*, Buenos Aires, Oriente, 1986.

Chávez, Fermín, *Perón y el peronismo en la historia contemporánea*, Buenos Aires, Oriente, 1975.

Clark, Stephen J., "El Rey de Centro Habana: conversación con Pedro Juan Gutiérrez". En *Delaware Review of Latin American Studies*, vol. 2, nº 1, diciembre de 2000. En <http://www.udel.edu/LASP/Vol2-1Clark.html> (12/12/2012).

Coca, César, "La literatura europea de hoy es muy aburrida". En *El Diario Montañés*, Santander, 26 de septiembre de 2007. En <http://www.eldiariomontanes.es/20070926/cultura/literatura/literatura-europea-aburrida-20070926.html> (19/02/2013).

Coca, César, "La mía es una generación muy defraudada". En *El Correo Digital*, Bilbao, 22 de enero de 2006. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista\\_ES\\_El%20correo%20digital%20\(2006\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_El%20correo%20digital%20(2006).htm) (11/01/2013).

Coppola, Francis Ford, *Apocalypse Now*, Estados Unidos, United Artists, 1979.

Cornejo Parriego, Rosalía, "Miradas Coloniales en el mercado global: los negros en *Trilogía sucia de La Habana*". En *Afro-Hispanic Review*, nº 28:1, primavera de 2009.

Corredor, Consuelo, *Los límites de la modernización*, Bogotá, Cinep, 1997.

Cortázar, Julio, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México D.F., Siglo XXI, 1971.

Cortés, Jason, "«Vivir en varón». Machismo y modernidad en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez". En *Hispanic Review*, vol. 73, nº 4, otoño de 2005.

Craven, Wes, *Scream*, Estados Unidos, Dimension Films, 1996.

Cremades, Raúl y Ángel Esteban, "El nuevo boom de la narrativa cubana en España". En *Leer*, nº 16, Madrid, junio del 2000.

Culler, Jonathan, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del postestructuralismo*, Salamanca, Cátedra, 1992.

Cunningham, Lucía, "Heterogeneidad cultural y el valor transgresivo de la novela latinoamericana". En *Alba de América*, 10 (nos. 18 y 19), Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1992.

Curtius, Ernst-Robert, *European Literature and the Latin Middle Age*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1953.

D'Ors, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.

Dallenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

Darío, Rubén, "Dilucidaciones". En *Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

- Darío, Rubén, “Divagación”. En *Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- Darío, Rubén, “El Modernismo”. En *Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- Darío, Rubén, “Palabras liminares”. En *Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- Darío, Rubén, “Yo soy aquel...”. En *Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. El arte de hacer*, vol. I, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- De Cervantes, Miguel, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Madrid, Alfaguara/Real Academia de la Lengua Española, 2004.
- De Mora Valcárcel, Carmen, “Naturaleza y Barroco en Hernando Domínguez Camargo”. En *Thesaurus*, XXXVIII, Bogotá, Instituto Caro Cuervo, 1983.
- De Sica, Vittorio, *Ladrón de bicicletas*, Italia, P.D.S., 1948.
- De Tocqueville, Alexis, *La democracia en América*, vol. II, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- De Toro, Alfonso y Fernando de Toro, *El debate de la postcolonialidad en América Latina: una modernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- De Toro, Alfonso, “Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica”. En de Toro, Alfonso (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1997.
- Dei, Héctor Daniel, “La lógica del travestismo y el metarrelato de la postmodernidad”. En de Toro, Alfonso (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1997.
- Del Valle-Inclán, Ramón María, *Luces de bohemia*, Madrid, Austral, 1976.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma (introducción)*, Valencia, Pre-Textos, 1977.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar, 1988.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Densmore, John, Robby Krieger, Ray Manzarek y Jim Morrison, “The End”. En The Doors, *The Doors*, Estados Unidos, Elektra Records, 1967.
- Depeste Catony, Leonardo, “Carlos Montenegro, autor de una novela de todos los tiempos”. En *Cubaliteraria*: <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=5981&idseccion=35> (29/04/2013).

Derrida, Jacques, “La différence”. En *Derrida en castellano*: [http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/la différence.htm](http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/la%20diff%C3%A9rence.htm) (02/07/2001).

Desnoes, Edmundo, *Memorias del subdesarrollo*, La Habana, Unión, 1965.

Díaz Quiñones, Arcadio, “Introducción”. En Sánchez, Luis Rafael, *La guaracha del Macho Camacho*, Madrid, Cátedra, 2005.

Díez Cobo, Rosa María, “El color del verano o Nuevo Jardín de las delicias de Reinaldo Arenas: Humor negro y carnaval narrativo”. En *Espéculo*, nº 35, Universidad Complutense de Madrid, marzo-junio de 2007. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/rarenas.html> (02/12/2011).

Dill, Hans-Otto, “Antecedentes dieciochescos y periodo comprendido entre 1800 y 1860”. En Dill, Hans-Otto, Carola Gründler, Inke Gunia y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1994.

Dill, Hans-Otto, Carola Gründler, Klaus Meyer-Minnemann y Katharina Niemeyer, “Introducción”. En Dill, Hans-Otto, Carola Gründler, Inke Gunia y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1994.

Dion and The Belmonts, “A teenager in love”. En *Presenting Dion and The Belmonts*, Estados Unidos, Laurie Records, 1959.

Domínguez, Jorge I., “¿Comienza una transición hacia el autoritarismo en Cuba?”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nos. 6-7, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 1997.

Donoso, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.

Dorfles, Gillo, *El kitsch: analogía del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973.

Downs, Lila, *Árbol de la vida*, Estados Unidos, Narada, 2000.

Downs, Lila, *La cantina: “Entre copa y copa...”*, Estados Unidos, Narada, 2006.

Dubois, Jean-Claude, *Le baroque, profondeurs de l'apparence*, París, Larousse, 1973.

Dubost, Jean-Pierre y Jean-François Lyotard, “Ein Gespräch zwischen J.-F. Lyotard und J. P. Dubost”. En *Theatro Machinarum*, n. 3/4, Bremen, 1982.

Durán Luzio, Juan, “Reflexión en torno al llamado Barroco Americano”. En *Actas del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978.

Eco, Umberto, “Las lágrimas del corsario negro”. En *El superhombre de masas: retórica e ideología de la novela popular*, Barcelona, Lumen, 1995.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1973.

Elliot, Brian, “Papa, don’t preach”. En Madonna, *True Blue*, Estados Unidos, Sire Records/Warner Bros Records, 1985-1986.

Engelbert, Manfred, “Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana a partir de 1968. El post-boom: ¿una novela liberada?”. En Dill, Hans-Otto, Carola Gründler, Inke Gunia y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1994.

Engels, Friedrich y Karl Marx, *Manifiesto comunista*, Madrid, Akal, 2007.

“Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez”. En *Havana Cultura*: <http://www.havana-cultura.com/es/int/literatura-cubana/pedro-juan-gutierrez/escritor-cubano> (13/11/2012).

“Entrevista a Rem Koolhaas”. En *El croquis*, Madrid, 1992, vol. 53 (número especial).

Enzensberger, Hans Magnus, *Las aporías de la vanguardia*. En *Revista Sur*, n° 285, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1963.

Evers, Ute, “Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez: «El escritor debería ser la conciencia alerta y crítica de la sociedad»”. En *Literaturas.com*, España, 4 de noviembre de 2004. En <http://www.literaturas.com/v010/sec0411/entrevistas/entrevistas-03.htm> (19/02/2013).

Fadanelli, Guillermo, “Fin de la literatura basura”. En *Sábado*, suplemento del diario *Unomásuno*, México D.F., 2 de septiembre de 1995.

Fadanelli, Guillermo, “La literbasura”. En *Sábado*, suplemento del diario *Unomásuno*, México D.F., 13 de junio de 1992.

Fadanelli, Guillermo, *El día que la vea la voy a matar*, México D.F., Grijalbo, 1992.

Feinmann, José Pablo, *Filosofía y Nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*, Buenos Aires, Legasa, 1986.

Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la eterna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Fernández, Macedonio, *Papeles de reciénvenido*, Buenos Aires, Losada, 1944.

Fernández, María del Carmen, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Ecuador, Ediciones Libri Mundi, 1991.

Fiedler, Leslie, *The Collected essays of Leslie Fiedler* (2 vol.), Nueva York, Stein and Day, 1971.

Fornet, Ambrosio, “El quinquenio gris: revisitando el término”. En *Consenso desde Cuba* (revista digital), “Polémica intelectual”, Cuba, 2007. En [http://www.desdecuba.com/polemica/articulos/101\\_01.shtml](http://www.desdecuba.com/polemica/articulos/101_01.shtml) (09/10/2012).

Fornet, Ambrosio, “Sobre las iniciales de la tierra”. En *Las máscaras del tiempo*, La Habana, Letras Cubanas, 1995.

Foucault, Michel, “El pensamiento del afuera”. En *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales*, vol. I, Barcelona, Paidós, 1999.

Foucault, Michel, “Espacios diferentes”. En *Estética, ética y hermenéutica. Obras Esenciales*, vol. III, Barcelona, Paidós, 1985.

Foucault, Michel, “Theatrum Philosophicum”. En Deleuze, Gilles y Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México D.F., Siglo XXI, 1996.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1978.

Foucault, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza, 1985.

Fówler, Víctor y Jorge Molina, “Soy un tipo muy cruel”. En *La Isla en Peso*, n° 12, La Habana, U.N.E.A.C., 2003. En <http://www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num12/entre.htm> (06/02/2013).

Franco, José Javier, “Resistencia y escritura en La Habana”. En *Encontrarte*, Venezuela, 15 de mayo de 2005. En <http://encontrarte.aporrea.org/19/creadores/a5444.html>.

Fraser, Nicholas y Marysa Navarro, *Eva Perón*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 1981.

Freud, Sigmund, “Lo siniestro” (ensayo CIX). En *Biblioteca Sigmund Freud. Obras completas*, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

Fride R. Carrassat, Patricia e Isabelle Marcadé, *Movimientos de la pintura*, Barcelona, Spes, 2004.

Fudack, Jamie Diane, *The Decadent City: Urban Space in Latin American Dirty Realist Fiction* (tesis doctoral), Los Ángeles, Universidad de California, 2012.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

Furetière, Antoine, “Détourner”. En *Le dictionnaire universal*, vol. I, SNL-Le Robert, París, 1978.

Gache, Belén, “La masa pegajosa del mundo: vida cotidiana en Historias de cronopios y de famas de Julio Cortázar”, V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica, Buenos Aires, agosto de 2002. En <http://www.findelmundo.com.ar/belengache/cortazar3.htm> (05/03/2009).

Gambini, Hugo, *Historia del peronismo. El poder total (1943-1951)*, vol. I, Buenos Aires, Planeta, 1999.

García Bacca, Juan David, *Sobre realismo. Tres ejercicios literario-filosóficos*, Barcelona, Anthropos, 2001.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.

García de la Concha, Víctor, “Introducción”. En García de la Concha, Víctor (coord.), *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Austral, 1998.

García López, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, 1966.

García Lorca, Federico, “Arquitectura del cante-jondo”. En *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996-1997.

García Lorca, Federico, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”. En *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1974.

García Lorca, Federico, “Poética”. En Diego, Gerardo, *Antología*, Madrid, Signo, 1934.

García Lorca, Federico, “Teoría y juego del duende”. En *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1974.

García Rodríguez, Javier, “La crítica singular de Vicente Luis Mora”. En *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 12, diciembre de 2006. En [https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Rese%F1as%20H-Mora.htm#\\_ftn6](https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Rese%F1as%20H-Mora.htm#_ftn6).

García Rodríguez, Javier, *La Escuela de Chicago: historia y poética*, Madrid, Arco/Libros, 1998.



García Rodríguez, Javier (comp.), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid, Arco/Libros, 2000.

García Saldaña, Parménides, *En la ruta de la onda*, México, Diógenes, 1974.

García, Luís Manuel, “Crónica de la inocencia perdida. La cuentística cubana contemporánea”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 1, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 1996.

Garscha, Karsten, “Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana entre 1940 y 1968/1973”. En Dill, Hans-Otto, Carola Gründler, Inke Gunia y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1994.

Gasparini, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, París, Seuil, 2008.

Gass, William, *La ficción y los personajes de la vida*, Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1974.

Gaviria, Víctor, *Rodrigo D: no futuro*, Colombia, Facets Multimedia Distribution, 1990.

Genette, Gérard, *Figures I*, París, Seuil, 1966.

Genette, Gérard, *Figures II*, París, Seuil, 1969.

Genette, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, París, Seuil, 2004.

Gibbons, Dave y Alan Moore, *Watchmen*, Estados Unidos, D.C. Comics, 1986.

Giesz, Ludwig, *Fenomenología del kitsch: una aportación a una estética antropológica*, Barcelona, Tusquets, 1960.

Gilbert, Ron, *Moneky Island*, Estados Unidos, LucasArts, 1990-2010.

Gillespie, Jim, *Sé lo que hicisteis el último verano*, Estados Unidos, Columbia Pictures, 1997.

Ginart, Belén, “Gutiérrez retrata los bajos fondos de La Habana en un libro”. En *El País*, Madrid, 25 de noviembre de 1998. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario\\_ES\\_El%20Pais%20%28Trilogia%29.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_El%20Pais%20%28Trilogia%29.htm) (05/01/2013).

Ginsberg, Allen, “Aullido”. En *Aullido y otros poemas*, Barcelona, Anagrama, 2006.

Gioia, Ted, *Historia del jazz*, Madrid/México D.F., Turner/Fondo de Cultura Económica, 1997.

Girondo, Oliverio, “Membretes”. En *Obras completas*, Madrid, ALLCA XX, 1999.

Glantz, Margo, “La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización? En *Texto Crítico*, año II, nº 5, diciembre de 1976.

Glantz, Margo, “Prólogo”. En del Campo, Xorge (ed.), *Narrativa joven de México*, México D.F., Siglo XXI, 1969.

Glantz, Margo, *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, México D.F., Siglo XXI, 1971.

Glantz, Margo, *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Xalapa-México, Universidad Veracruzana, 1979.

Gnecco, Natalia, “Instantes con un animal tropical”. En *Natalia Gnecco Blog*: [http://www.eltiempo.com/blogs/natalia\\_gnecco\\_blog/natalia-gnecco/2012/09/16/03/2013](http://www.eltiempo.com/blogs/natalia_gnecco_blog/natalia-gnecco/2012/09/16/03/2013).

Gnutzmann, Rita, “Introducción”. En Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, Madrid, Cátedra, 2001.

Gnutzmann, Rita, “Nuevos sujetos en la actual narrativa peruana”. En Esteban, Ángel, Jesús Montoya, Francisca Noguerol y María Ángeles Pérez López (eds), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, Hildesheim, Olms, 2010.

Goldman, Lucien, “El sujeto de la creación cultural”, En Bastide, Roger, Umberto Eco y Lucien Goldman (eds.), *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona, Planeta De Agostini, 1986.

Gómez Bravo, Andrés, “Mi escritura es un strip-tease”. En *La Tercera*, Santiago de Chile, 16 de abril de 2002. En <http://tercera.copesa.cl/diario/2002/04/16/16.36.3a.CUL.STRIP.html> (10/07/2013).

Gómez de la Serna, Ramón, “Lo cursi”. En *Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1943.

González Abellás, Miguel, “El problema del yo: Autor y narrador en la ficción cubana reciente”. En *Espéculo*, nº 29, Madrid, Universidad Complutense, marzo-junio de 2005. En <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/probleyo.html> (20/08/2013).

González Abellás, Miguel, “La figura de la mulata cubana en el fin del milenio: *Trilogía sucia de la Habana*”. En *Hispanic Journal*, vol. 22, nº 1, Indiana, Indiana University of Pennsylvania, 2001.

González Echevarría, Roberto, “Introducción”. En Sarduy, Severo, *De donde son los cantantes*, Madrid, Cátedra, 1993.

González Echevarría, Roberto, “La vida es una cosa *phenomenal*: La guaracha del Macho Camacho y la estética de la novela actual”. En *Isla a su vuelo fugitiva*, Madrid, Porrúa, 1983.

González, Ernesto, *Qué fue y qué es el peronismo*, Buenos Aires, Pluma, 1974.

González, Marianela, “Páginas salvadas de Pedro Juan Gutiérrez: Voy, voy contigo y regreso”. En *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, nº 495, Año IX, La Habana, 30 de octubre al 5 de noviembre de 2010. En [http://www.lajiribilla.cu/2010/n495\\_10/495\\_24.html](http://www.lajiribilla.cu/2010/n495_10/495_24.html) (19/02/2013).

Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio* (2 vol.), Madrid, Castalia, 2001.

Gramsci, Antonio, “Literatura popular. El gusto melodramático”. En *Cuadernos de la cárcel*, 5, Puebla, Ediciones Era/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

Gramuglio, María Teresa, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. En Jitrik, Noé (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El imperio realista*, vol. VI, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002.

Greenberg, Clement, “Vanguardia y kitsch”. En *Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Grillo, Rafael, “Cita en la azotea del Rey de la Habana. Diálogo con Pedro Juan Gutiérrez”. En *Isliada.com. Literatura cubana contemporánea*: <http://www.isliada.com/articulos/2011/11/cita-en-la-azotea-del-rey-de-la-habana-i/> (11/07/2012).

Gründler, Carola, “Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana entre 1941 y 1940”. En Dill, Hans-Otto, Carola Gründler, Inke Gunia y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1994.

Gubern, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1988.

Gubern, Roman, *Proyector de luna*, Barcelona, Anagrama, 1999.

Guerra, Lucía, “Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en la crónica urbana de Pedro Lemebel”. En *Revista Chilena de Literatura*, 56, Santiago de Chile, 2000.

Guglielmi, Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milán, Feltrinelli, 1964.

Gunia, Inke, “¿Cuál es la onda?”. *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1994.

Guntín, José Luis, “Las palabras deben desnudar la realidad, no maquillarla”. En *El Castellano. La página del idioma español*: <http://www.elcastellano.org/ns/edicion/ultima/Gutiérrez.html> (07/08/2013).

Gustafsson, Jan, “La semiosis ilimitada y la confección del otro (propuestas en torno a una semiosis europea del ‘Nuevo Mundo’ a partir del primer ‘Diario’ colombino)”. En *Semiosis ilimitada*, año I, nº 1, Río Gallegos, Universidad de la Patagonia Austral, 2002.

Habermas, Jürgen, “Modernidad *versus* posmodernidad”. En Pico, Josep (comp.), *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Hackett, Pat y Andy Warhol, *POPism: the Warhol sixties*, Orlando, Harcourt, 1980.

Harris, Marvin, *La cultura norteamericana contemporánea*, Madrid, Alianza, 1996.

Hassan, Ihab, “The Critic as Innovator: a Paracritical Strip in X Frames”. En *Chicago Review*, vol. 28, nº 3, invierno de 1977.

Hauser, Arnold, *El manierismo: origen de la literatura y el arte modernos*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Hernández Busto, Ernesto, “Historia y despojo”. En *Letras Libres*, “Cine sin límites”, nº 28, Madrid, Letras Libres Internacional, enero de 2004.

Hernández Busto, Ernesto, “Recuerdos (cubanos) de una vida dañada”. En *Letras Libres*, “El viejo y el mal”, nº 67, México D.F., Letras Libres Internacional, julio de 2004.

Herralde, Jorge, “Pedro Juan en el ring”. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Jorge-Herralde.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Jorge-Herralde.htm) (15/01/2013).

Hocke, Gustav René, *Labyrinthe de l'art fantastique*, París, Gonthier, 1967.

Hoffmann, Bert, “La reforma que no fue”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 10, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 1998.

Holiday, Billie, “Fine and mellow” (*single*), Estados Unidos, Commodore, 1939.

Hooper, Tob, *La matanza de Texas*, Estados Unidos, Bryanston Distributing Company, 1974.

Horkheimer, Max, *Teoría Crítica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1974.

Howe, Irving, "The idea of the Modern". En Howe, Irving (ed.), *Literary Modernism*, Greenwich, Fawcett Publications, 1967.

Hoy conversamos con: Pedro Juan Gutiérrez", *Literaturacubana.com*, Estados Unidos, noviembre de 2003. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista\\_ES\\_Literaturacubana.com.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_Literaturacubana.com.htm) (30/05/2013).

Hugo, Victor, *Nuestra Señora de París*, Madrid, Boreal, 1998.

Huidobro, Vicente, *Cagliostro (novela-film)*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993.

Huyssen, Andreas, "Cartografía del postmodernismo". En Pico, Josep (comp.), *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Huyssen, Andreas, "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70". En Pico, Josep (comp.), *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

"Incertidumbre en Bélgica tras la victoria de los independentistas flamencos". En <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/13/internacional/1276439401.html> (16/06/2010).

"Interview with Fredric Jameson", *Diacritics*, nº 12, otoño de 1982.

Iwasaki, Fernando, "El rey de La Habana. Pedro Juan Gutiérrez". En *El Cultural*, 3 de octubre de 1999. En [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/14576/EL\\_rey\\_de\\_la\\_Habana](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/14576/EL_rey_de_la_Habana) (23/08/2014).

Izarra, Hugo, "Pedro Juan Gutiérrez: Factótum a su pesar". Entrevista publicada en el blog de Izarra, *Ruinas Incompletas*: <http://hugoizarra.blogspot.com.es/2000/06/pedro-juan-gutierrez-factotum-su-pesar.html> (13/11/2013).

Izenour, Steven, Denisse Scott Brown y Robert Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Jameson, Fredric, *Las semillas del tiempo*, Madrid, Editorial Trotta, 2000.

Jencks, Charles, *The language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions, 1991.

Jitrik, Noé, *Muerte y resurrección de Facundo*, Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1968.

Jodl, Friedrich, *Lehrbuch der Psychologie*, Charleston, BiblioLife, 2010.

Johnson, Robert, "Cross Road blues" (*single*), Estados Unidos, Vocalion, 1936-1937.

Johnson, Robert, "Me and the devil blues" (*single*), Estados Unidos, Vocalion, 1936-1937.

Joplin, Janis y Gabriel Mekler, "Kozmic blues". En Janis Joplin and her Kozmic Blues Band, *I Got Dem Ol' Kozmic Blues Again Mama!*, Estados Unidos, Columbia Records, 1969.

Kant, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, París, Gallimard, 1985.

Kerouac, Jack, *En el camino*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Kienholz, Edward, *Noche de noches*, instalación, 1961, Colonia, Museum Ludwig.

King, Ed, Gary Rossington y Ronnie Van Zant, "Sweet home Alabama". En Lynyrd Skynyrd, *Second Helping*, Estados Unidos, MCA Records, 1974.

Kirby, Jack y Stan Lee, *X-Men*, Estados Unidos, Marvel Comics, 1963.

Korstanje, Maximiliano, "El Viaje, una crítica al concepto de los no lugares". En *Atenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, vol. 10, otoño de 2006.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Catálogo, 1988.

Kulawik, Krzysztof, *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

Landi, Óscar (ed.), *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa, 1987.

Larra, Raúl, *Roberto Arlt el torturado*, Buenos Aires, Alpe, 1956,

Lauth, Reinhard, *La filosofía de Fichte y su significación para nuestro tiempo*, México D.F., Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1968.

Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*. En *Obra completa*, Madrid, Akal Bolsillo, 1988.

Lavalle, Bernard, "El Inca Garcilaso de la Vega". En Madrigal, Luis Iñigo, *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Época colonial*, vol. I, Madrid, Cátedra, 2002.

Leal, Francisco, “Trilogía sucia de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez: mercado, crimen y abyección”. En *Taller de Letras*, nº 37, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005.

Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico” y “El pacto autobiográfico (bis)”. En *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

Lemebel, Pedro, *Loco afán*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Lemebel, Pedro, *Tengo miedo torero*, Barcelona, Anagrama, 2001.

León, Arturo y Javier Martínez, *Clases y clasificaciones sociales. Investigaciones sobre la estructura social chilena, 1970-1983*, Santiago de Chile, Centro de Estudios del Desarrollo Sur, 1987.

León, Christian, *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2005.

Leyva Martínez, Ivette, “Guillermo Rosales o la cólera intelectual”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nos. 26-27, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 2003.

Lezama Lima, José, *Esferaimagen*, Barcelona, Tusquets, 1970.

Lezama, Lima, José, *La expresión americana*. En *Obras Completas*, vol. II, México D.F., Aguilar, 1977.

Liscano, Carlos, “Una vida sin objeto(s)”. En Caplan, Raúl, Marie-Lucie Copete y Isabelle Reck (eds.), *Univers répressifs. Péninsule ibérique et Amérique latine*, París, L’Harmattan, 2001.

Llarena, Alicia, *Realismo mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Gaithersburg, Hispamérica, 1997.

Lojo, M<sup>a</sup> Rosa, *La “barbarie” en la narrativa argentina (siglo XIX)*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.

López Aguilar, Enrique, “Raymond Carver, poeta del «realismo sucio»”. En *La jornada semanal*, México D.F., UNAM, nº 715, 16 de noviembre de 2008. En <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/16/sem-enrique.html> (09/11/2010).

López de Jesús, Lara, *Todo sobre Pedro Juan. Análisis de la construcción del narrador-personaje en Trilogía sucia de La Habana y sus desplazamientos entre cuerpos, espacios, códigos culturales y tradiciones discursivas* (tesis doctoral), Ann Arbor, Proquest, 2013.

López Sacha, Francisco, “Current tendencies in the Cuban Short Story”. En *South Atlantic Quarterly*, vol. 96.1, Durham, Duke University Press, 1994.

López Sacha, Francisco, “Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez”. En *Revista Temas*, nº 54, La Habana, Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (CITMA), abril-mayo de 2008.

López-Domínguez, Virginia, *Fichte (1762-1814)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1993.

Lotman, Yuri, *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Lowenthal, Leo, “Historical Perspectives of Popular Culture”. En *The American Journal of Sociology*, nº 55, Chicago, The University of Chicago Press, 1950.

Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito: un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

Lukács, Georg, *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965.

Lukács, Georg, *Goethe y su época*, Barcelona, Grijalbo, 1968.

Liotard, Jean-François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 2008.

Liotard, Jean-François, *La Diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Liotard, Jean-François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 2008.

MacDermont, Galt, James Rado y Gerome Ragni, “Aquarius”. En *Hair. The American Tribal Love/Rock Musical*, Public Theater de off-Broadway, Estados Unidos, 17 de octubre de 1967.

Malca, Óscar, *Al final de la calle*, Lima, Ediciones El Santo Oficio, 1993.

Mamoulian, Rouben, *La reina Cristina de Suecia*, Estados Unidos, MGM, 1933.

Man Ray, *Le Violon d’Ingres*, fotografía con gelatina de haluro de plata y tinta china, 1924, París, Centre Pompidou, Musée national d’art moderne.

Mandelbrot, Benoît, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Barcelona, Tusquets, 1993.

Manzoni, Celina, “Cartografías culturales: de la ciudad mítica a la ciudad puerca”. En Manzoni, Celina (ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

Manzoni, Celina, “Violencia escrituaria, marginalidad y nuevas estéticas”. En *Hipertexto*, nº 14, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Texas-Pan American, verano de 2011.

Marañón, Gregorio, *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.



Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986.

Maravall, José Antonio, *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

Marín Hernández, Elizabeth, *Multiculturalismo y crítica postcolonial: la diáspora artística latinoamericana (1990-2005)*, Universidad de Barcelona, 2005. En <http://www.tesisexarxa.net/TDX-0328106-094322/> (22/08/2008).

Márquez Arreaza, Dionisio, “Escritura, economía y sexualidad en *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez”. Publicado en su blog el 27 de septiembre de 2007:

[http://dionisioarreaza.blog.com.es/2007/09/27/escritura\\_economia\\_y\\_sexualidad\\_en\\_trilogia\\_sucia/](http://dionisioarreaza.blog.com.es/2007/09/27/escritura_economia_y_sexualidad_en_trilogia_sucia/) (20/08/2013).

Martín Sevillano, Ana Belén, *Cuento cubano actual (1985-2000)* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 2001.

Martin, René, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987.

Martín-Barbero, Jesús, “Medios y cultura en el espacio Iberoamericano”. En *Pensar Iberoamericano. Revista de Cultura*, nº 5, enero-abril de 2004. En <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a01.htm> (27/04/2012).

Martín-Barbero, Jesús, “Modernidad, postmodernidad, modernidades. Discurso sobre la crisis y la diferencia”. En [http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/MODERNIDAD\\_posmodernidad%20y%20Modernidades.pdf](http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/MODERNIDAD_posmodernidad%20y%20Modernidades.pdf) (29/12/2008).

Martínez, Jorge, *La novela de la adolescencia en México* (tesis doctoral), Ann Arbor, University Microfilms Internationals, 1982.

Masiello, Francine, “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”. En Jara, René y Hernán Vidal (comp.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, “Violencia con silenciador”. En *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de septiembre de 2004. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario\\_ES\\_La%20Vanguardia%20\(Nuestro%20GG\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_La%20Vanguardia%20(Nuestro%20GG).htm) (18/12/2012).

Matamoros, Miguel, “Mamá son de la loma” (*single*), La Habana, Columbia Records, 1923.

Mayoral, Marina, “De ángel de luz a estúpida. (El triste destino de la amada romántica)”. En *Romanticismo*, nº 7, Bologna, Instituto Italiano per gli studi filosofici, 2000.

McDonal, Dwight, *Against the American Grain*, Vintage Books, Nueva York, 1962.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

Mercury, Freddie, “The Great Pretender”. En *The Great Pretender*, Estados Unidos, Hollywood Records, 1992.

Mernissi, Fatema, *El harén de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

Mesa-Lago, Carmelo, “Problemas sociales y económicos en Cuba durante la crisis y la recuperación”. En *Revista de la CEPAL*, nº 86, Santiago de Chile, agosto de 2005.

Mesa-Lago, Carmelo, *Breve historia económica de la Cuba socialista*, Madrid, Alianza, 1994.

Meyer, Leonard, *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

Meyer, Pedro, “Las Vegas: ¿Dónde reside la realidad?”. En <http://www.zonezero.com/editorial/december98/decembersp.html> (20/03/2010).

Mignolo, Walter, “Anáhuac y sus otros: la cuestión de la letra en el Nuevo Mundo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVIII, 1988.

Mignolo, Walter, *Historias locales/Diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.

Milán, Eduardo, “El neobarroco rioplatense” (entrevista a Néstor Perlongher). En Perlongher, Néstor, *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.

Miller, Frank y Lynn Varley, *300*, Barcelona, Norma Editorial, 2000.

“Miradas del Este. Encuentra el amor”. En <http://miradasdeleste.com/> (16/05/2010).

Moles, Abraham, *El kitsch: el arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990.

Molino, Jean, “Interpretar la autobiografía”. En Lara Pozuelo, Antonio (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1991.

Montenegro, Carlos, *Hombres sin mujer*, Barcelona, Red ediciones S.L., 2012.

Moraña, Mabel, “Mímica, carnaval, travestismo: máscaras del sujeto en la obra de Sor Juana”. En Schumm, Petra (ed.), *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

Moreno Fragnals, Manuel *et al.*, *Cien años de historia de Cuba (1898-1998)*, Madrid, Verbum, 2000.

Morin, Edgar, *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*, Madrid, Taurus, 1966.

Morris, Cyril Brian, *El surrealismo y España. 1920-1936*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

Mukarovský, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Muraro, Heriberto, *Neoliberalismo y comunicación de masas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1974.

Naranjo Orovio, Consuelo y Josef Opatrny (coord.), *Visitando la isla: temas de historia de Cuba*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

Naranjo Orovio, Consuelo, *Historia de las Antillas. Historia de Cuba*, vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

Nelle, Florian, “Imágenes maravillosas: el barroco y el cine mudo”. En Shumm, Petra (ed.), *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998.

Netzahualcoyotl, “Yo lo pregunto”. Recogido por Miguel León Portilla en *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005.

Neuman, Andrés, “Escribir mal”. En [http://www.andresneuman.com/hemeroteca/revistaenie\\_detalle.php?recordID=16](http://www.andresneuman.com/hemeroteca/revistaenie_detalle.php?recordID=16) (21/02/2013).

Neyret, Juan Pablo, “Sombras terribles. La dicotomía civilización-barbarie como institución imaginaria y discursiva del Otro en Latinoamérica y Argentina”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense, 2003. En <http://www.ucm.es/info/numero24/sombras.html>. (5/05/2007).

Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*, Madrid, Alianza, 1972.

Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro*, Madrid, Alianza, 1994.

Nietzsche, Friedrich, *Richard Wagner en Bayreuth*. En *Obras completas*, Buenos Aires, Ediciones Prestigio, 1970.

Nussbaum, Martha, *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*, Buenos Aires, Katz, 2006.

O’Gorman, Edmundo, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, México, Imprenta Universitaria, 1947.

O’Gorman, Edmundo, *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Obejas, Achi, “From Havana with Love: A New Generation Faces Cuba’s Dark Reality”. En *Village Voice Book Review*, Nueva York, febrero de 2001.

Obiols, Isabel, “Pedro Juan Gutiérrez enlaza trozos de autobiografía en un libro de cuentos”. En *El País*, Barcelona, 6 de abril de 2002. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario\\_ES\\_El%20País%20%28Resena%20In%20saciable%20hombre%20arana%29.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_El%20País%20%28Resena%20In%20saciable%20hombre%20arana%29.htm) (03/12/2012).

Ocasio, Rafael, *Cuba’s Political and Sexual Outlaw: Reinaldo Arenas*, Gainesville, University of Florida Press, 2003.

Ocegueda, Isela, *Phantom memories: an analysis of urban hauntings and memory in Latin American literature*, (tesis doctoral), Ann Harbor, Proquest, 2010.

Ortega y Gasset, José, “Teoría de lo andaluz”. En *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Revista de Occidente, 1961.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1994.

Ortega, José, *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*, Madrid, Porrúa, 1984.

Osorio, Nelson, *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

Ostrov, Andrea, “Las crónicas de Pedro Lemebel: un mapa de las diferencias”. En Manzoni, Celina (ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

Palacio, Pablo, “El antropófago”. En *Un hombre muerto a puntapiés, Obras completas*, Nanterre, ALCA XX, 2000.

Palacio, Pablo, “El cuento”. En *Un hombre muerto a puntapiés, Obras completas*, Nanterre, ALCA XX, 2000.

Palacio, Pablo, “La doble y única mujer”. En *Un hombre muerto a puntapiés, Obras completas*, Nanterre, ALCA XX, 2000.

Palacio, Pablo, “Las mujeres miran a las estrellas”. En *Un hombre muerto a puntapiés, Obras completas*, Nanterre, ALCA XX, 2000.

Palacio, Pablo, “Un hombre muerto a puntapiés”. En *Un hombre muerto a puntapiés, Obras completas*, Nanterre, ALCA XX, 2000.

Palacio, Pablo, *Vida del ahorcado*. En *Obras completas*, Nanterre, ALCA XX, 2000

Palaversich, Diana, *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, Barcelona, Plaza y Valdés, 2005.

*Paracinema magazine*. En <http://www.paracinema.net/> (06/08/2010).

Pardo Tovar, Andrés, *El clave bien temperado de Johann Sebastian Bach*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1961.

Pariente, Ángel, *Diccionario temático del surrealismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Pastor, Beatriz, *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Gaithersburg, Hispamérica, 1980.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Paz, Senel, *El Lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, Ediciones Era, 1991.

Paz, Senel, *El Lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, Ediciones Era, 1991.

Pécault, Daniel, “Modernidad, modernización, cultura”. En *Gaceta*, nº 8, Bogotá, 1990.

“Pedro Juan Gutiérrez. Una entrevista de Marcela López Gravina”, La Habana, 2008. En <http://www.youtube.com/watch?v=h-E5MbIqb08&feature=plcp> (03/12/2012).

Pérez Villanueva, Omar Everleny, “Ciudad de La Habana, desempeño económico y situación social”. En *La economía cubana en el 2000*, La Habana, Centro de Estudios de la Economía Cubana/Fundación Friedrich Ebert, 2001.

Pérez-Stable, Marifeli, *The Cuban Revolution. Origins, course and legacy*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.

Perlongher, Néstor, “El neobarroco y la revolución”. En *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.

Perlongher, Néstor, “El sabra”. En *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.

Perlongher, Néstor, “Ondas en el fiord: barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”. En *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.

Piñera, Virgilio, “El talismán”. En *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1999.

Piñera, Virgilio, *La vida tal cual*. En *Unión*, nº 10, La Habana, U.N.E.A.C., 1990.

Pirandello, Luigi, “Esencia del humorismo”. En *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968.

Pitol, Sergio, *Domar a la divina garza*, Barcelona, Anagrama, 1988.

Poggioli, Renato, *Teoría del arte de Vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

Portela, Ena Lucía, “Con hambre y sin dinero. Ensayo sobre Pedro Juan Gutiérrez”. En *Todo sobre Pedro Juan...*, loc.cit: [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Ena-Portela.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Ena-Portela.htm) (21/02/2014).

Pozuelo Yvancos, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.

Prakash, Gyan, “La imposibilidad de la historia subalterna”. En Rodríguez, Ileana (ed.), *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos: estado, cultura, subalternidad*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2001.

Premat, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Puig, Manuel, “Bajo un manto de estrellas”. En *Bajo un manto de estrellas. El misterio del ramo de rosas*, Rosario, Viterbo, 1997.

Puig, Manuel, *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 1989.

Quesada, Fernando, “Procesos de globalización: hacia un nuevo imaginario político”. En Quesada, Fernando (ed.), *Siglo XXI: ¿un nuevo paradigma de la política?*, Barcelona, Anthropos, 2004.

Raanan, Rein, *Peronismo, populismo y política: Argentina, 1943-1955*, Argentina, Editorial de Belgrano, 1998.

Rabasa, José, “Poscolonialismo”. En Mckee Irwin, Robert y Mónica Szurmuk (coord.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Buenos Aires/Madrid/México D.F., Siglo XXI, 2009.

Rabinovich, Silvia, "Alteridad". En Mckee Irwin, Robert y Mónica Szurmuk (coord.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Buenos Aires/Madrid/México D.F., Siglo XXI, 2009.

Rachman, Paul, *American Hardcore: the History of American Punk-Rock 1980-1986*, Estados Unidos, Films Transit International, 2006.

Ragué Arias, M<sup>a</sup> José, "Entrevista a Umberto Eco". En *Los movimientos pop*, Barcelona, Salvat Editores, 1973.

Ragué Arias, María José, *Los movimientos pop*, Barcelona, Salvat Editores, 1973.

Raimi, Sam, *El ejército de las tinieblas*, Estados Unidos, Dino de Laurentiis Communications, 1992.

Ram, Buck, "The Great Pretender". En The Platters, *The Great Pretender (single)*, Estados Unidos, Mercury Records, 1955.

Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.

Rama, Ángel, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

Ramos, Mel, *Leda y el cisne*, serigrafía sobre lienzo, 1969, Nueva York, Woodward Gallery.

Raulet, Gérard, "De la modernidad como calle de dirección única a la postmodernidad como callejón sin salida". En Picó, Josep (comp.), *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Ravera, Rosa María, "Proyecto y memoria en torno al eje moderno/postmoderno". En de Toro, Alfonso (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1997.

Ray, Nicholas, *Rebelde sin causa*, Estados Unidos, Warner Brothers, 1955.

Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española* (2 vol.), Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

Redonet, Salvador, "Bis repetita placent (Palimpsesto)". En *Para el siglo que viene: (Post) novísimos narradores cubanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.

Redonet, Salvador, "Para ser lo más breve posible". En *Los últimos serán los primeros*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

Reed, Roger, *The Cultural Revolution in Cuba*, Ginebra, Latin American Round Table, 1991.

Richard, Nelly, *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994.

Rincón, Carlos, *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Editorial Universitaria Nacional, 1995.

Roas, David, "La amenaza de lo fantástico". En Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

Roberts, Billy, "Hey, Joe". En The Jimi Hendrix Experience, *Are you experienced?* Londres, MCA Records, 1967.

Roberts, William, *The Donna Reed Show*, Estados Unidos, Tony Owen y William Roberts, 1958-1966.

Rockoff, Adam, *Going to pieces: the rise and fall of the slasher film, 1978-1986*, Jefferson, McFarland, 2002.

Rodó, José Enrique, *Ariel*, Madrid, Cátedra, 2004.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

Rodríguez, Frank y Pedro Ruiz, *Animal Tropical a Montréal. Un documentaire sur Pedro Juan Gutiérrez, l'écrivain Cobain controversé*, Canadá/Cuba/Venezuela, No Borders Video, 2007.

Rodríguez, Ileana (ed.), *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos: estado, cultura, subalternidad*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2001.

Rodríguez, Robert, *Planet Terror*, Estados Unidos, Dimension Films, 2007.

Rojas, Rafael, "Entre la Revolución y la Reforma". En *Encuentro de la Cultura Cubana*, nos. 4-5, Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 1997.

Romano, James V., "Authorial Identity and National Disintegration in Latin America". En *Ideologies & Literature* 4, 1, Minnessota, University of Minnessota, 1989.

Rosa, Nicolás, "La incondición transmoderna". En de Toro, Alfonso (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1997.

Rosales, Guillermo, *La casa de los naufragos*, Madrid, Siruela, 2003.

Rousset, Jean, *Circe y el pavo real*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

Rousset, Jean, *L'interieur et l'exterieur*, París, Corti, 1976.

Rozencvaig, Perla, *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*, Oaxaca, Oasis, 1986.



Rubio Cuevas, Iván, “La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos”. En Alemany Bay, Carmen, Remedios Mataix, Pedro Mendiola Oñate y José Carlos Rovira (eds.), *La Isla Posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos/Universidad de Alicante, 2001.

Ruiz-Ortega, Gabriel, “Pedro Juan Gutiérrez: «Soy un radar, una esponja, lo capto todo». En *Literaturas.com*, vol. 10, 2007. En <http://www.literaturas.com/v010/sec0612/entrevistas/entrevistas-03.html>. (13/11/2013).

Sabater, Miguel, “Quisiera que mis libros se publicaran en Cuba tranquilamente”. En *Palabra Nueva. Revista de la Arquidiócesis de La Habana*, nº 149, La Habana, febrero de 2006. En <http://www.palabranueva.net/contens/02/0001012-2.htm> (22/02/2013).

Sacristán, Manuel, “Comunicación a las jornadas de Ecología y Política”. En *Pacifismo, ecologismo y política alternativa*, Madrid, Icaria Editorial-Diario Público (Biblioteca Pensamiento Crítico), 2009.

Sacristán, Manuel, “La situación política y ecológica en España y la manera de acercarse críticamente a esta situación desde una posición de izquierdas”. En *Pacifismo, ecologismo y política alternativa*, Madrid, Icaria Editorial-Diario Público (Biblioteca Pensamiento Crítico), 2009.

Sainz, Gustavo, *Gazapo*, México, Joaquín Mortiz, 1967.

Salvador Jofre, Álvaro, *El impuro amor de las ciudades. (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*, La Habana, Casa de las Américas, 2002.

Sánchez Robayna, Andrés, “Barroco de la levedad”. En Bodei, Remo, Christine Buci-Glucksmann y Francisco Jarauta Marión (eds.), *Barroco y Neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1993.

Sánchez, Luis Rafael, *La guaracha del Macho Camacho*, Madrid, Cátedra, 2005.

Sánchez, Luis Rafael, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, San Juan de Puerto Rico, La Editorial, 2005.

Santos, Lidia, “Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana”. En Schumm, Petra (ed.), *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Madrid, Iberoamericana, 1998.

Santos, Lidia, *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”. En Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura*, México D.F., 1977.

Sarduy, Severo, “Notas a las notas... a propósito de Manuel Puig”. En *Revista Iberoamericana*, 76-77, Pittsburgh, julio-diciembre de 1971, p.562.

Sarduy, Severo, *De donde son los cantantes*, Madrid, Cátedra, 1993.

Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Sarduy, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1972)*, Catálogos, Buenos Aires, 1985.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Misión, 1999.

Sastre, Alfonso, *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p.44.

Sastre, Martín (dir.), “Lo que siento por ti”, Madrid, Wea Spain Records, 2010.

Schlickers, Sabine, “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autorficción”. En Luengo, Ana, Sabine Schlickers y Vera Toro (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010.

Schultz, Margarita, “Relaciones entre estética y filosofía en el ámbito de la postmodernidad. Su concreción en ejemplos de arte latinoamericano”. En de Toro, Alfonso (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1997.

Scola, Ettore, *Feos, sucios y malos*, Italia, Compagnia Cinematografica Champion, 1976.

Serrano, Pío, “Cuatro décadas de políticas culturales”. En *Revista Hispano Cubana*, nº 4, Madrid, 1999.

Serur, Raquel, “Santa Mariana de Quito o la santidad inducida”. En Shumm, Petra (ed.), *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 2005.

Shore, David, *House M.D.*, Estados Unidos, Paul Attanasio, Katie Jacobs, David Shore, Brian Singer *et al.*, 2004-2011.

Simmel, Georg, *Sociología: estudio sobre las formas de socialización*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

Skłodowska, Elzbieta, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, Nueva York, Peter Lang, 1992.

Snyder, Zack, *300*, Estados Unidos, Warner Brothers, 2007.

Sontag, Susan, “Contra la interpretación”. En *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.

Sontag, Susan, “Notas sobre lo *camp*”. En *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.

Soto, Francisco, *Reinaldo Arenas: The Pentagonia*, Gainesville, University Press of Florida, 1994.

Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

Spivak, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?”. En Chrisman, Laura y Patrick Williams, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente*, Madrid, Akal, 2010.

Stendhal, *Ouvres complètes*, París, Larrive, 1954.

Subiela, Eliseo, *El lado oscuro del corazón*, Argentina, Transeuropa Video Entertainment, 1992.

Taboada Espiniella, Daniel, “Del barroco colonial cubano. Su expresión en la arquitectura religiosa de La Habana”. En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001.

Talens, Jenaro, *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 1986.

Talens, Jenaro, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar, 1975.

Tarantino, Quentin, *Death proof*, Estados Unidos, Dimension Films, 2007.

Téllez, Magaldy, “El concepto de posmodernidad: deconstrucción de Cronos”, en Follari, Roberto y Rigoberto Lanz (comp.), *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*, Caracas, Sentido, 1998.

Terre Morel, Claribel, “La Habana lúbrica se adecenta”. En *Suplemento Cultura y Nación*, *Clarín*, Buenos Aires, 5 de enero de 2002. En <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/01/05/u-01001.htm> (24/01/2013).

*The Cinema Snob*. En <http://thecinemasnob.com/> (06/08/2010).

Tierno Galván, Enrique, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1974.

Timmer, Nanne, “De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual: Cuba y su vida literaria después de los noventa”. En *Sentidos dos lugares. Anais do Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Río de Janeiro, publicado en CD. El texto puede consultarse en <http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/> (13/01/2013).

Tironi, Eugenio, “¿La post-revolución?”. En Generación Compiladores, *Los jóvenes en Chile hoy*, Santiago de Chile, CIDE/CIEPLAN/INCH/PSI PIRQUE/SUR, 1990.

Todorov, Tzvetan, *La Conquista de América. La cuestión del otro*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.

Tornés Reyes, Emmanuel, “Apuntes sobre la mirada autoconsciente en la novela cubana actual”. En *La Letra del Escriba*, nº 17, La Habana, Centro Cultural Dulce María Loynaz, abril de 2002. En *Cubaliteraria*: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n17/articulo-1.html> (22/06/2013).

Torres, Daniel, *El palimpsesto del calco aparente. Una poética del Barroco de Indias*, Nueva York, Peter Lang, 1993.

Toynbee, Arnold, *Estudio de la Historia* (3 vol.), Madrid, Alianza Editorial, 1970.

Triana, Juan, “La economía cubana en 1999”. En *La economía cubana: coyuntura, reflexiones y oportunidades*, La Habana, Centro de Estudios de la Economía Cubana/Fundación Friedrich Ebert, 2000.

Urbina, Nicasio, “La risa como representación del horror en la obra de Reinaldo Arenas”. En *The Americas Review. A Review of Hispanic Literature and Art of the USA*, Houston, nº 19, 1991.

Uxó, Carlos, “Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución”. En *Letras Hispanas*, vol. 7, San Marcos, Texas State University, 2010.

Valle, Amir, “Anda un rey en La Habana: Pedro Juan Gutiérrez puede llamarse”. En [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Amir-Valle.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Amir-Valle.htm) (20/08/2013).

Valle, Amir, *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*, La Habana, Extramuros, 2000.

Vallejo, Fernando, *La virgen de los sicarios*, Madrid, Santillana, 2006.

- Vargas Llosa, Mario, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- Vasconcelos, José, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, México, Espasa-Calpe, 1977.
- Velázquez, Marcel, “Nuevos sujetos y escenarios en la novela en los 90”. En *Ajos&Zafiros*, nº 2, Perú, Asociación Cultural y Educativa para el Desarrollo de las Literaturas Peruanas, 2001.
- Villaronga, Agustí, *El Rey de La Habana*, España/República Dominicana, Pandora Cinema/Tusitala/Esencia Films, 2015.
- Villena Garrido, Francisco, *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Vladimir Illich Lenin, *The Re-Organization of the Party. Party Organization and Party Literature*, Londres, IMG Publications, s.f.
- Warhol, Andy, *Elvis*, pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo, 1963, San Francisco, Doris and Donald Fisher Collection.
- Warhol, Andy, *Green disaster 10 times*, polímero sintético, serigrafía y acrílico sobre lienzo, 1963, Frankfurt am Main, Museum of Modern Kunst.
- Warhol, Andy, *Green Marilyn*, serigrafía y polímero sintético sobre lienzo, 1962, Washington D.C., National Gallery of Art.
- Warhol, Andy, *Latas de sopa Campbell*, polímero sintético sobre lienzo, 1962, Nueva York, MOMA.
- Watt, Ian, *The rise of the novel*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1957.
- Weber, Max, *La ciencia como vocación*, México, Alianza Cien/CONACULTA, 1994.
- Welles, Orson, *Ciudadano Kane*, Estados Unidos, RKO Pictures, 1941.
- Welles, Orson, *F for Fake*, Francia/Irán/Alemania Occidental, Specialty Films, 1975.
- Wellmer, Albrecht, “La dialéctica de modernidad y postmodernidad”. En Picó, Josep (comp.), *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Whitfield, Esther, “Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*”. En *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 36.2, Washington University, Washington, mayo de 2002.

Whitfield, Esther, *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

Williams, Gareth, *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*, Durham, Duke University Press, 2002.

Williams, Raymond L., *Novela y poder en Colombia 1884-1978*, Bogotá, Tercer Mundo, 1991.

Wölfflin, Heinrich, *Renaissance and Baroque*, Londres, Collins, 1964.

Yahni, Roberto, "Introducción". En Sarmiento, Domingo, Faustino, *Facundo*, Madrid, Cátedra, 2005.

Zubieta, Ana María, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires, Hachette, 1987.