

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La poética del hiperrealismo obscuro en la obra de Pedro
Juan Gutiérrez**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Gino Tramontana

Directora

Paloma Jiménez del Campo

Madrid

© Gino Tramontana, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DOCTORADO
EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**



**La poética del hiperrealismo obsceno
en la obra de Pedro Juan Gutiérrez**

Gino Tramontana

Directora

Paloma Jiménez del Campo

Madrid 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Gino Tramontana,
estudiante en el Programa de Doctorado en Literatura hispanoamericana,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

La poética del hiperrealismo obsceno en la obra de Pedro Juan Gutiérrez

y dirigida por: Paloma Jiménez del Campo

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 25 de junio de 2019


Fdo. Gino Tramontana

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Agradecimientos:

*Alla Dott.ssa Paloma Jiménez del Campo,
per la pazienza, gli insegnamenti
e per avermi offerto questa prestigiosa opportunità.*

Dedicatorias:

*A mio padre e mia madre,
per il costante supporto
e per avermi impartito l'educazione sentimentale.*

*A mio fratello Alfonso,
mio compagno di ventura fra dadi e mulini a vento.*

*A mio nonno Gino,
che, nella grazia del Signore, sarà orgoglioso di questo lavoro.*

*Alla città di La Habana,
per avermi salvato la vita.*

ÍNDICE

Resumen	p. 7
Summary	p. 9
Riassunto	p. 10
INTRODUZIONE	p. 11
INTRODUCCIÓN	p. 45
<i>Realismo sucio: el gran equívoco del Bukowski caribeño</i>	p. 51
<i>Anomia social en los personajes del ciclo de Centro Habana</i> ...	p. 56
<i>El yo y la pérdida del yo: la estratagema de la autoficción</i>	p. 57
<i>Contenidos escatológicos, machismo y sexualidad,</i> <i>y la teoría del “hombre nuevo”</i>	p. 63
<i>Ética y ausencia de análisis político</i>	p. 67
Capítulo 1. ENTRE VERISMO E HIPERREALISMO	p. 76
1.1. Gutiérrez vs Bukowski	p. 77
1.2. ¿Realismo sucio?	p. 92
Capítulo 2. EL HIPERREALISMO OBSCENO	p. 108
2.1. Realidad agigantada	p. 108
2.2. Lo Obsceno	p. 123
2.3. El Hiperrealismo	p. 132
Capítulo 3. ASPECTOS PSICO-SOCIALES EN LOS PERSONAJES DEL CICLO DE CENTRO HABANA	p. 142
3.1. El <i>Ulises</i> de Centro Habana	p. 145
3.2. <i>Bardamu</i> y <i>Pedro Juan</i>	p. 150
3.4. El factor psicológico	p. 158
Capítulo 4. CONTEXTO ESPACIO-TEMPORAL	p. 172
4.1. El Período especial	p. 176

4.2. Anomia de los 90	p. 179
4.3. Exterior día / exterior noche: Centro Habana	p. 187
4.4. Arte y cultura centro habanera	p. 198
4.4.1. Miguel Mejides	p. 200
4.4.2. Zoé Valdés	p. 205
4.4.3. Yoss	p. 217
4.4.4. Otros lenguajes: <i>Fresa y chocolate</i>	p. 221
CONCLUSIONES	p. 228
CONCLUSIONI	p. 236
APÉNDICE. Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez	p. 244
BIBLIOGRAFÍA	
Bibliografía primaria	p. 254
Bibliografía secundaria	p. 255
Filmografía	p. 265
Musicografía	p. 266

RESUMEN

El objeto de esta investigación es el ciclo Centro de Habana del autor cubano Pedro Juan Gutiérrez (este ciclo literario consta de cinco obras narrativas: *Trilogía sucia de La Habana*; *El Rey de La Habana*; *Animal tropical*; *El insaciable hombre araña*; *Carne de perro*).

Dentro de las publicaciones mencionadas, he identificado una poética peculiar que he definido como: *hiperrealismo obsceno*. De hecho, he llegado a la conclusión de que el ciclo de Centro Habana no tiene nada que ver con otras corrientes literarias y otras poéticas a las que la crítica vincule a menudo al autor (como por ejemplo el realismo sucio o el realismo). A través de mi investigación, y una serie de entrevistas con el mismo autor a lo largo de los años, pude identificar, en la mencionadas obras, elementos de verismo siciliano (que plantearé como una caracterización literaria más precisa, alternativa a las más reciente definición de realismo sucio, demostrándolo a lo largo de la tesis a través de un análisis estético y filológico), del estoicismo, de las teorías psicoanalíticas relacionadas con el concepto de los *significantes* lacanianos, y el paroxismo visual representado en el arte a través del hiperrealismo. En mi opinión, en las obras de Pedro Juan Gutiérrez no se encuentra un realismo en el sentido tradicional de mimesis, sino a través de la estrategia del hiperrealismo mediante la cual el autor manipula los elementos ficcionales de una manera tal, que crea en el lector la sensación de que lo que está leyendo es algo tan verdadero que parece real. No se trataría por tanto de reflejar una realidad sino de crearla en el texto. La definición de obsceno, por otra parte, en su acepción griega: *Os-kené* (más allá de la escena), representa el espacio atemporal en el cual se mueven los acontecimientos y los personajes representados por el autor, el que se desvía de cualquier forma de verdad objetiva, delineando espacios y

tiempos que están relacionados con símbolos y significantes lacanianos que pertenecen a un no-lugar y un no-tiempo que, desde una perspectiva estoica, definiremos como Aión (el momento en que el el sujeto logra esquivar el tiempo subvirtiendo la concepción canónica del pasado-presente-futuro, viviendo, de hecho, en una dimensión atemporal).

SUMMARY

The objective of this research is the so-called Centro Havana cycle by the Cuban author Pedro Juan Gutiérrez (Such literary cycle consists of five publications: *Trilogía sucia de La Habana*; *El Rey de La Habana*; *Animal tropical*; *El insaciable hombre araña*; *Carne de perro*). Within the aforementioned publications I have found a unique poetics which I have named: *Obscene Hyperrealism*. In fact, I believe that the Centro Havana cycle does not show anything in common with the rest of the literary trends and other typologies of poetics with which the author is often associated by the critics. (for example, dirty realism or realism). After conducting my research and through interviews that the author has released during recent years, I was able to identify elements that are in common with the Sicilian *verismo* (I will demonstrate that the *verismo* is a more correct and natural definition of the author's works as opposed to the latest definition of dirty realism, which I will discredit through an aesthetic and philological analysis), Parmenides' stoicism, psychoanalytical theories (that refer to the concept of Lacan's signifiers), and the visual height present in the art through the hyperrealism. I believe that, in Pedro Juan Gutiérrez's works, there is a total absence of represented reality and the "true" and the "plausible" are presented in the form of "real" through the hyperrealism, which aims to represent something in a such a realistic way that appears "real". On the other hand, the definition of obscene comes from the Greek *Os-kené* (beyond the scene, past the scene), which represents the timeless space in which the stories and characters presented by the author move. Gutiérrez takes distance from any form of objective truth and outlines spaces and times that, from a stoic perspective, I will define *Aión* (the instant when the subject dodges time, which completely changes the established idea of past-present-future).

RIASSUNTO

La mia ricerca dottorale verte sul concetto di iperrealismo osceno (termine da me coniato), individuabile all'interno della letteratura cubana contemporanea.

Il periodo storico da me scelto spazia tra la decade degli anni '90 e i nostri giorni.

Gli sconvolgimenti socio-politici post muro di Berlino hanno caratterizzato lo stile di vita del cubano medio alterandone e/o esaltandone gli aspetti più peculiari sotto il profilo sociologico e comportamentale. Ritengo che nel corso della succitata fase storica, il movimento artistico, specie letterario, abbia sviluppato un nuovo modo di intendere e interpretare l'esistenza e la realtà dando vita ad un movimento culturale che io definisco: *iperrealismo osceno*. È mia opinione che la definizione di *Dirty Realism* attribuita ad alcuni autori cubani sia non solo erronea ma oltremodo distante dalla veridicità delle cose. Ritengo, infatti, che gli autori cubani da me presi in analisi mettano in scena secondo dinamiche *veriste* (così come accade nel tardo ottocento con Verga e Capuana) una forma di iperrealtà nella quale il *vero* (non il reale) subisce un'ipertrofizzazione fino ad arrivare all'ingigantimento delle cose e dei fatti. Seguendo dinamiche lacaniane, gli autori da me studiati, creano un universo il cui concetto spazio-temporale è di per sé rarefatto e atemporale. Uno spazio-tempo per l'appunto: *osceno*, nell'accezione greca del termine: *Os-Kene* (al di là della scena, oltre la scena).

L'autore che a mio avviso più di tutti manifesta tale poetica è Pedro Juan Gutiérrez, le cui opere rappresentano il fulcro principale della mia ricerca.

INTRODUZIONE

L'oggetto principale di questa tesi è la poetica dell'iperrealismo osceno nelle opere di Pedro Juan Gutiérrez. Ritengo, infatti, che Pedro Juan Gutiérrez sia il maggiore esponente della suddetta poetica (come tenterò di dimostrare). Inoltre, l'iperrealismo osceno, come vedremo, è una poetica che può prendere forma solo tramite peculiari condizioni sociali. A mio avviso, il ciclo di Centro Habana¹ è l'espressione di un'epoca e di una generazione; un'epoca che è stata più volte rappresentata da altri brillanti autori cubani, ma che in Pedro Juan Gutiérrez assume maggiormente il fattore iperrealistico. Iniziamo con l'analizzare gli aspetti di questa generazione appena citata.

Gli anni '90 cubani, hanno visto la nascita di opere letterarie, cinematografiche e musicali che resteranno come memoria indelebile di un periodo storico che ha segnato particolarmente un'intera generazione². Cuba degli anni '90 si ritrova alla mercé di complessi eventi socio-culturali: il Muro di Berlino è caduto e con esso, ovviamente, anche l'Unione Sovietica, creando conseguentemente la fine del supporto economico che la Russia aveva offerto a Cuba nel corso degli anni; l'embargo statunitense non si arresta e Cuba affronta

¹ Tra il 1998 e il 2003, Pedro Juan Gutiérrez ha pubblicato cinque libri, interamente ambientati nei rioni di Centro Habana e La Habana Vieja. Queste pubblicazioni, che seguono il medesimo flusso narrativo, sono state definite col nome di: "ciclo di Centro Habana". Quando parliamo di ciclo di Centro Habana ci riferiamo alle seguenti pubblicazioni: *Trilogía sucia de La Habana* (1998); *El Rey de La Habana* (1999); *Animal tropical* (2000); *El insaciable hombre araña* (2002); *Carne de perro* (2003).

² Come è accaduto ad esempio con la Beat Generation negli U.S.A., dalla quale hanno preso vita i movimenti studenteschi e gli hippies degli anni '60-'70.

una delle peggiori, forse la peggiore, crisi economica e sociale che si sia mai vista sin dal trionfo della rivoluzione castrista (nel 1959).

È proprio nel corso di questa decade che, nel mondo letterario, acquisisce visibilità e popolarità il movimento de Los Novísimos che vedeva le sue radici nelle opere e in movimenti letterari -perfettamente sovrapponibili- sorti fra Santiago e La Habana a partire dalla metà degli anni '80³.

È attraverso lo studio di alcuni esponenti del movimento de Los Novísimos, pittori, scultori e di altri artisti cubani del settore audiovisivo che nel corso degli anni ho sviluppato la teoria che è oggetto di questa tesi: l'iperrealismo osceno.

La definizione di iperrealismo osceno, da me coniata, è frutto dell'interesse maturato a seguito della fascinazione avuta dopo essermi accostato al mondo letterario cubano negli anni in cui ho vissuto a La Habana (fra il 2000 e il 2006). Leggendo i testi di alcuni autori appartenenti alla corrente habanera dei '90, ho trovato un'insieme di elementi estetici appartenenti a differenti correnti letterarie e sociali che messi insieme e contestualizzati all'interno di uno scenario storico ben definito (il *periodo especial* e la decade dei

³ In realtà, questo collettivo di autori cubani, vede i suoi albori nella metà degli anni '80. Periodo durante il quale nacquero movimenti letterari quali: *Seis del Ochenta* (nato nel 1984 a Santiago de Cuba, fra i cui autori ricordiamo: Amir Valle, Alberto Garrido e José Mariano Torralbas); *El Establo* (nato nel 1987, cui appartenevano autori come Ronaldo Menéndez, José Miguel Sánchez, Karla Suárez, Verónica Pérez Kónina, Ricardo Arrieta, Raúl Aguiar, Sergio Cevedo, Daniel Díaz Mantilla, ed Ena Lucía Portela); e *La Diaspora(s)* (1993, i cui autori di spicco furono prevalentemente: Rolando Sánchez Mejías, Carlos Alberto Aguilera, José Manuel Prieto, Antonio José Ponte, Rogelio Saunders y Gerardo Fernández Fe. Come indicato da Carlos Uxó in "Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución": "Nonostante l'esplosione editoriale di tali romanzi avvenne negli anni novanta, il cosiddetto "despegue del péndulo" (López Sacha, citato in Valle "Narrativa de los 90") cominciò a farsi intravedere già negli anni '80. Scrittori come Gumersindo Pacheco, Ana Luz García Calzada, Miguel Cañellas, Guillermo Vidal e in particolare Carlo Calcines hanno offerto proposte narrative abbastanza innovative da sollevare le luci di allarme tra i critici più conservatori, che non hanno esitato ad accusarli di "aggreddire la nostra realtà piuttosto che descriverla". (Valle Brevísimas, 10-11). A la estela renovadora de estos escritores, aparecen desde mediados de los ochenta varios grupos que, con diversa fortuna, tratan de abrir nuevos caminos en la narrativa cubana." (Uxó, Carlos. "Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución.", en *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, Vol. 7, N.º 1, Texas State University Texas: 2010, p.186). [Traduzione Gino Tramontana].

'90) rappresentano un'innovazione del classico⁴ e una creazione di un linguaggio se non del tutto nuovo perlomeno peculiare al punto tale da suscitare interesse nel mondo accademico e giornalistico, oltre che in quello editoriale vista la mole di vendite che negli anni questi autori hanno ottenuto.

Nell'iperrealismo osceno, così come lo descriverò dettagliatamente nei successivi capitoli, troveremo elementi di verismo siciliano, di teorie freudiane, di stoicismo, parmenidismo, neorealismo e, naturalmente, di iperrealismo nella sua accezione più strettamente pittorica e scultorea. L'elemento iperreale viene rappresentato dall'esasperazione della rappresentazione visiva dell'oggetto o del soggetto; dalla rappresentazione così realistica di un qualcosa al punto tale da farla apparire vera. Mentre l'osceno è una dimensione spazio-(a)temporale che si rifà all'accezione greca del termine *Os-kené*: aldilà della scena, oppure: oltre la scena (a tal

⁴ In merito all'innovazione letteraria realizzata dagli autori in voga a partire dagli '80, la Dott.ssa Paloma Jiménez del Campo, mia direttrice di tesi, scrive quanto segue: "I cambiamenti sperimentati all'interno della realtà cubana a partire dagli anni '80 hanno, a loro volta, dato vita ad importanti cambiamenti per quanto concerne la dimensione letteratura che non poteva risultare loro come qualcosa di distante. Se gli anni '70 erano stati caratterizzati da una subordinazione al potere da parte della letteratura, che si ridimensionava notevolmente al ruolo di subalterna e cronista delle conquiste dell'Utopia, negli anni '80 alcuni eventi come l'occupazione del Ambasciata del Perù che ha provocato l'esodo di massa di Mariel, la defezione di alcuni funzionari, e l'aumento del turismo e del commercio con la comunità cubana degli Stati Uniti ha dato vita ad un notevole incremento di coscienza nazionale che ha indotto a riflettere sui problemi interni e ad un processo di auto-revisione che è stato accentuato negli anni '90, iniziato con gli echi della clamorosa caduta del socialismo orientale e con l'ingresso nella più grande crisi economica vissuta nel paese: il cosiddetto "periodo especial". Tutto ciò ha portato alla ristrutturazione di una letteratura dotata di un senso critico e demistificante, rappresentata soprattutto da giovani scrittori, chiamati "Novísimos", nati dopo il 1959 e, pertanto, formati all'interno dei principi sanciti dalla rivoluzione, che negli anni '80 -dunque maggiorenti- si sentirono autorizzati a contribuire attivamente al cambiamento e al miglioramento del sistema sotto il quale si erano formati. A loro volta, questi nuovi creatori si nutrirono di quanto stava accadendo a livello internazionale: l'irruzione delle correnti post-moderne occuparono un posto di rilievo nella sperimentazione letteraria e artistica." ("Casa propia el mundo narrativo de la cuentista cubana Anna Lidia Vega Serova", en *Lejana*. Revista crítica de narrativa breve, N° 5, Budapest: László Scholz, 2012, p.2). [Traduzione Gino Tramontana].

proposito affronteremo il tema dell' Aión⁵ come dimensione temporale predominante all' interno di una rappresentazione oscena).

Fra tutti gli autori cubani dei quali ho conoscenza, quello che più mi appare paradigmatico di questo linguaggio iperreale/osceno è Pedro Juan Gutiérrez nella sua espressione letteraria centro habanera. L' autore, oggetto di molti studi e, a mio avviso, di altrettanti fraintendimenti, mette in scena quel che è la rappresentazione di un io centro habanero, che ambisce semplicemente alla despersonalizzazione -più o meno consapevole- come unica via di salvezza e sopravvivenza.

Pedro Juan Gutiérrez è un ex giornalista, "adottato" dal quartiere di Centro Habana all' età di trentacinque anni. Ha condotto una vita particolarmente tormentata nel corso della quale ha svolto i più disparati mestieri come ad esempio: gelataio ed istruttore di nuoto e kayak. Per molti anni è stato una sorta di "fantasma" nel suo paese: censurato e ignorato dalle istituzioni cubane, ma acclamato, premiato e commercializzato in Europa e nel resto del mondo (la sua *Trilogía sucia de La Habana* [1998] è stata ristampata ben 15 volte in Spagna⁶). Una delle sue opere più famose (*El Rey de La Habana* [1999]) è stata trasposta sul grande schermo nel film omonimo di produzione spagnola⁷. La figura dell' autore è stata gradualmente riabilitata a Cuba, e alcuni testi sono stati finalmente pubblicati sull' isola (seppure in edizione limitata). Tuttavia, per anni, la figura di

⁵ Vedremo che l' Aión è una condizione del tempo. In una ottica stoica, l' Aión si contrappone a Cronos sovvertendo così il classico concetto del tempo. Aión, come vedremo, è una condizione atemporale durante la quale è possibile cancellare passato e futuro schivando il tempo e raggiungendo una forma di oblio così rilevante da *smarrire* persino il proprio io.

⁶ La *Trilogía sucia de La Habana*, ha dovuto invece attendere fino al 2019 per vedere la pubblicazione a Cuba; ad oltre vent'anni dalla sua prima pubblicazione in Spagna, e dopo esser stata tradotta in 22 lingue e distribuita in più di cento paesi.

⁷ VILLARONGA, Agustí. *El Rey de La Habana*, Spagna: 2015.

Pedro Juan Gutiérrez è stata isolata e censurata nel suo paese di origine e, spesso, come analizzeremo, male interpretata nel resto del mondo.

Ho preso in analisi, all'interno di questa tesi, il ciclo di Centro Habana di Pedro Juan Gutiérrez in quanto ritengo si tratti della sua opera più rappresentativa della poetica dell'iperrealismo osceno.

Il ciclo di Centro Habana, a mio avviso, andrebbe visto come un'opera a sé stante rispetto a tante altre opere che gli sono contemporanee; nel ciclo di Centro Habana non vi è desiderio di compiacere il sistema, né tantomeno il desiderio di denuncia sociale o politica. Non si tratta di un manifesto, né tantomeno di uno sfogo letterario con ambizioni anarchiche. Forse è proprio nella totale assenza di qualsivoglia desiderio che l'autore trova (immagino inconsapevolmente) il punto nevralgico di quell'osceno che descriveremo in seguito e che altri autori non sono riusciti a centrare in egual misura; ed è nel modo in cui l'autore riesce a smarrire l'io (dell'io narrato) che si raggiunge l'apice dell'iperrealismo, nella misura in cui tutto ciò che è rappresentato viene ingigantito al punto tale da svanire; e tutto ciò che ne rimane è l'irrappresentabile: l'osceno (che come vedremo in seguito non ha nulla a che vedere con l'oscenità nell'accezione che comunemente si suole dare al termine in questione). L'autore non aggiunge, semmai priva il lettore di qualcosa; svelando così quel che c'è davvero da vedere. Come nelle opere di Mimmo Rotella e la sua tecnica di *de-coupage*⁸.

Il linguaggio del ciclo di Centro Habana è diretto, talvolta telegrafico; per qualcuno, forse, poco letterario. Gli scenari offerti

⁸ Il *de-coupage* è stata una tecnica inventata dall'artista calabrese Mimmo Rotella che, negli anni '50, usava applicare degli strappi ai manifesti affissi sui muri cittadini, ricavandone non solo dei tagli in stile Fontana, ma offrendo allo spettatore la visione di quanto celato al di sotto.

capovolgono l'immagine da cartolina e le tematiche scavano un solco all'interno di un'umanità mutata ed eternamente sotto scacco.

La maggior parte della critica accademica, come vedremo, liquida velocemente il movimento de Los Novísimos e Pedro Juan Gutiérrez in particolare accostandoli al cosiddetto realismo sporco (definizione che avrò cura di fugare a modo nel successivo capitolo); in molti vedono in Pedro Juan Gutiérrez un Bukowski caribeño, un emulo di Miller o di Carpenter. Altri riescono a individuare invece in Pedro Juan Gutiérrez qualcos'altro che va oltre la mera emulazione di un universo letterario statunitense, non riuscendo a individuare però movimenti letterari e/o autori che davvero si discostino dai soliti esempi che in un modo o nell'altro riconducono inevitabilmente ai medesimi scenari.

A mio avviso la letteratura cubana contemporanea ha dato vita a un linguaggio peculiare, che si discosta dai vicini statunitensi, e che è dissimile anche dai cugini latinoamericani. Certo, inevitabilmente nel corso dell'analisi troveremo elementi che rendono i due linguaggi simili, ma ciò non è dato da un senso di emulazione, bensì da comuni radici che vedono gli albori in movimenti letterari di fine '800 e in condizioni socio-politiche che accomunano le necessità, le virtù e i lati oscuri.

Nel corso della mia ricerca bibliografica ho trovato svariati commenti in merito all'opera di Pedro Juan Gutiérrez; alcune di queste analisi mi hanno offerto spunti di riflessione e di approfondimento al di là di quanto possano le mie teorie essere vicine o distanti da quelle scaturite da altri ricercatori. In questa introduzione mi limiterò a circoscrivere le citazioni a fonti puramente accademiche (evitando quindi recensioni giornalistiche), e non volendomi dilungare

oltremodo, né tantomeno volendo trasformare questo capitolo in una mera compilazione di articoli e citazioni, mi limiterò a riportare solo una piccola selezione degli articoli che ho ritenuto più inerenti alla mia ricerca.

Per offrire le varie visioni che la critica accademica ci offre del medesimo autore e delle medesima espressione letteraria, potremmo suddividere quanto segue non secondo uno schema cronologico, bensì concettuale. Suddividerò dunque le differenti teorie prodotte nel mondo accademico in merito all'autore mediante il seguente schema: Realismo sporco. Il Bukowski *caribeño*: il grande equivoco (dimosterò la mendacità di tale teoria); anomia sociale nei personaggi del ciclo di Centro Habana; l'io e la perdita dell'io: lo stratagemma dell'*autoficción* nel ciclo di Centro Habana; contenuti escaltologici, machismo e sessualità nel ciclo di Centro Habana e la teoria del *hombre nuevo*; etica e assenza di disamine politiche nell'opera dell'autore.

-I- Realismo sporco. Il Bukowski caribeño: il grande equivoco

Come espresso precedentemente, nella maggior parte dei casi, le opere e la poetica di Pedro Juan Gutiérrez, vengono associate al cosiddetto realismo sporco e ad un modus riconducibile all'universo bukowskiano. Ho potuto riscontrare tale visione nella stragrande maggioranza della critica pubblicata negli Stati Uniti. Come anticipato, onde evitare di rendere questa introduzione puramente compilativa, mi limiterò a citare solo tre fonti a mio avviso fra le più autorevoli in quanto hanno dedicato molto spazio alla ricerca inerente la poetica di Pedro Juan Gutiérrez. Ho selezionato quelle pubblicazioni che mi consentiranno, nel corso di questa introduzione, di esporre a mo' di sinossi quelli che saranno i punti cardine della mia

tesi. E, nonostante alcune delle osservazioni che seguono non collimino in parte o per nulla con quella che è la mia visione del mondo letterario di Pedro Juan Gutiérrez, ritengo si tratti comunque di pubblicazioni che mi hanno offerto spunti interessanti per approfondire i temi della mia ricerca.

Partendo dal supposto e abusato dualismo Bukowski/Gutiérrez, Anke Birkenmayer (Docente in studi Spagnoli e Portoghesi presso l'Università dell'Indiana), in particolare, in merito alle opere del ciclo di centro habana segnala:

[...] Il realismo sporco sembrerebbe essere un genere prettamente americano, o perlomeno è lì dove ha prosperato maggiormente. Una definizione nitida del realismo sporco ci è offerta dagli Stati Uniti per quanto concerne le opere di autori statunitensi quali Raymond Carver, Richard Ford, Tobias Wolff e altri, i quali mettevano in scena ambientazioni tipicamente nordamericane focalizzandosi perlopiù sulle descrizioni della quotidianità nelle aree rurali o in luoghi pressoché monotoni. [...] Più che un genere critica, il realismo sporco si è tramutato in una sorta di etichetta commerciale atta a caratterizzare la generazione dei giovani autori latinoamericani come accaduto ad esempio con il Boom ottenuto dagli scrittori che sono stati pubblicati a partire dagli anni '60. [...] In Latino America, il realismo sporco si è identificato generalmente con un'estetica della violenza che non casualmente, infatti, tanto si presta al mondo del cinema. Lo stile di pellicole come *Ciudad de Dios* (2002), *Amores perros* (2002) così come il romanzo *La virgen de los sicarios* (1994) di Fernando Vallejo (della quale esiste una trasposizione cinematografica) si caratterizza per un eccesso di violenza tra i personaggi; queste storie vivono della velocità con la quale i protagonisti uccidono, muoiono, scappano e attaccano. Qualcosa del genere accade anche in Gutiérrez, se pensiamo ad esempio ai decessi, quasi sempre violenti e repentini, specie nell'apocalittico finale de *El Rey de La Habana* (1999), nonostante la violenza, ritengo sia in Gutiérrez di rilevanza secondaria. [...] Il *dirty realism* degli

statunitensi, così come ripreso da Gutiérrez, è uno stile descrittivo e contemplativo che si distacca -pur non opponendosi- dalle pellicole d'azione e dalla facile fruizione nella cultura popolare.⁹”

Nel prossimo capitolo sarà mia cura motivare il perché tale accostamento sia da ritenersi non del tutto attinente alla reale poetica dell'autore¹⁰. Ma quel che più conta, sarà rappresentare l'assoluta mendacità della definizione stessa di realismo sporco. A tal proposito offrirò esempi tangibili che si rifanno al mondo del verismo siciliano di fine '800, e al neorealismo italiano del secondo dopoguerra.

In alcuni passaggi della sua disamina, Anke Birkenmayer non esclude un'ottica che possa andare oltre il realismo sporco fino a sfociare in un qualcos'altro, citando, se pur superficialmente alcuni attimi di neorealismo:

Questo fenomeno, forse, è più latino che americano, in quanto più appartenente alla tradizione *picaresca*, e mostra inoltre una particolare affinità con i film dello stile neorealista italiano, come *Ladri di biciclette* (1949) di Vittorio de Sica o *Los Olvidados* (1950) di Luis Buñuel, entrambi prodotti nell'immediato secondo dopoguerra. Fase storica del tutto sovrapponibile a quel che a Cuba ha rappresentato il crollo dell'Unione Sovietica e la successiva crisi economica dal 1990[...]¹¹.

⁹ BIRKENMAYER, Anke. “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”, en *Miradas, Revista del Audiovisual*, n.6, (2004), Disponible en <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm> [consulta: 9 marzo 2019]. [Traduzione Gino Tramontana].

¹⁰ Nel corso di varie interviste e pubbliche conferenze che ho avuto modo di realizzare con l'autore (una ad esempio presso la Facoltà di letteratura spagnola dell'Università Complutense di Madrid), lo stesso autore si è dimostrato totalmente concorde con la mia interpretazione della sua poetica, chiarendo ulteriormente di non riconoscersi per nulla nel movimento letterario definito come realismo sporco e tantomeno con Charles Bukowski.

¹¹ BIRKENMAYER, Anke. “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”... *op. cit.*

Salvo poi però rimanere ancorata al concetto iniziale secondo il quale il realismo sporco sarebbe alla base della poetica espressa nelle opere di Pedro Juan Gutiérrez; così come quando si estende ad analizzare alcuni stralci del testo *El Rey de La Habana*, asserendo che in quest'ottica "dirty" (sporca) verrebbe invertita la teoria proustiana della memoria stessa:

[...] Il cattivo odore assume la medesima funzione di auto-affermazione della fame. Nelle consuete descrizioni della sporcizia dei personaggi, è l'odore la componente mnemonica dello stare al mondo: "[Rey] si annusò le ascelle. Era sudicio, e puzzava di sudore. Gli piaceva quell'odore. Gli ricordava casa. Ma non voleva avere ricordi di niente e nessuno. Cancellò." (32) L'aspetto mnemonico proustiano appare adesso invertito: invece di una *madelaine*, le ascelle.¹²

Nonostante, però, Proust non abbia mai stilato, in realtà, una classifica qualitativa in merito all'oggetto che lascia scaturire memorie. La memoria è memoria, e poco importa in che modo o da dove o da cosa viene concepita, sia una *madelaine* o una ascella.

Si discosta lievemente dal concetto e dallo stereotipo di realismo sporco Guillermina De Ferrari (Professoressa in *Caribbean and Latin American Studies* presso la *Columbia University*), la quale, in tal senso, appare come una campana fuori dal coro, se pur solo per certi aspetti. Così come affronterò nel primo capitolo, anche De Ferrari offre un punto di vista "scettico" nei confronti dell'accostamento Gutiérrez/realismo sporco (nell'accezione di realismo sporco offerta al mondo letterario dalla rivista *Granta*¹³). Quel che però De Ferrari non riesce ad offrire è dunque una vera alternativa stilistica alla quale possa collocarsi la poetica di Pedro Juan

¹² *Ibid.*

¹³ BUFORD, Bill. "Editorial", in *Granta* (8), Londres: Granta Publications, 1 Junio 1983, pp.4-5.

Gutiérrez, che nella visione di De Ferrari risulterebbe non esattamente un realista sporco, in quanto lo sporco di Gutiérrez sarebbe ben più sporco di quello descritto dal Granta:

[...] È interessante notare che, così come nel realismo sporco americano, la prosa di Pedro Juan Gutiérrez è sfacciatamente disadorna, ha un tono spiacevole e tratta di personaggi che "bevono molto e sono spesso in difficoltà". Tuttavia, vi sono tre differenze sostanziali tra ciò che il Granta ha definito come realismo sporco e le opere di Gutiérrez. In primo luogo, l'ironia che intercorre fra le vite americane fatte da "girovaghi che si perdono nel cibo-spazzatura e nel consumismo moderno", e il ritratto di una società in cui la scarsità dei beni di consumo prodotti e la precarietà rappresentano fattori schiacciati. In secondo luogo, sembra giusto dire che uno degli aspetti che rendono interessante il realismo di Gutiérrez è proprio la sua connessione con le principali dispute ideologiche della storia del secolo, una storia che l'americano medio può comprendere solo simbolicamente. Terzo, i testi menzionati dal Granta, così come quelli di Raymond Carver, non sono neanche lontanamente sporchi quanto il realismo di Gutiérrez. [...] ¹⁴.

Una disamina invece più articolata e che arriva a toccare aspetti nevralgici della poetica di Gutiérrez, è quella offertaci da Esther Whitfield nel saggio - relativo al romanzo *Trilogia sporca de La Habana* - intitolato: "Autobiografia sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*". Esther Whitfield, prendendo spunto dal fatto che il protagonista del ciclo di *Centro Habana* si chiama Pedro Juan (come l'autore delle opere),

¹⁴ DE FERRARI, Gullermina. "Aesthetics under siege: dirty realism and Pedro Juan Gutiérrez's *Trilogía Sucia de La Habana*", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (Vol. 7), Arizona: 2003, p. 34. [Traduzione Gino Tramontana].

nell'interrogarsi se possa trattarsi di un'autobiografia o piuttosto di una specie di docu-fiction in cui la fantasia dissimula in vesti di realtà, concepisce quanto segue:

[...] Se la *Trilogía sucia de La Habana* non è l'autobiografia di Pedro Juan Gutiérrez, dunque di chi è? Chi incarna realmente la vita, gli amori e le passioni lascive di Pedro Juan? Ritengo che *Trilogía* rappresenti un trittico autobiografico. La prima autobiografia è rappresentata da Pedro Juan Gutiérrez, così come sospettiamo e vorremmo credere; la seconda, è l'autobiografia del lettore stesso, e infine quella del cittadino cubano degli anni '90, che è un prodotto dei due fattori precedentemente menzionati in un gioco tacito di richiesta e offerta¹⁵.

-II- Anomia sociale nei personaggi del ciclo di Centro Habana

Un ulteriore distacco fra la mia disamina e quella appena citata è che Anke Birkenmayer vede nei personaggi di Pedro Juan Gutiérrez una trasgressione delle norme sociali e familiari frutto di una incapacità di relazionarsi e vivere all'interno di norme e regole¹⁶; mentre io affronterò il medesimo aspetto calandolo all'interno di un meccanismo sociologico quale l'anomia di Durkheim, secondo la

¹⁵ WHITFIELD, Esther. "Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*", en *Revista de Estudios Hispánicos* 36.2, (Mayo 2002), Washington, p. 330. [Traduzione Gino Tramontana].

¹⁶ "[...] Quali sono i tratti distintivi del realismo sporco di Gutiérrez? Ciò che spicca nel suo lavoro è, soprattutto, la trasgressione delle norme sociali: i personaggi non sono integrati in nessuna convenzione, che sia essa riconducibile al mondo del lavoro, famiglia o società. Sono personaggi superficiali, il matrimonio o l'adulterio non hanno alcuna importanza, così come il colore della pelle, l'età e lo status sociale sono livellati dalla lotta quotidiana per la sopravvivenza. Questa rappresentazione di una realtà violenta, trasgressiva, è accompagnata da un linguaggio osceno e forte, che è poi la lingua parlata a La Habana [...] Il tipo di letteratura a cui Gutiérrez aspira, quindi, riflette con il massimo dell'autenticità i conflitti dei quartieri popolari della capitale, che rappresenta per lui il volto sporco della società cubana. Quel che maggiormente caratterizza i soggetti principali delle narrazioni è rappresentato dalle storie che vedono come protagonisti gli uomini della feccia, gli emarginati della grande città, coloro che non rientrano in nessun regime sociale. (BIRKENMAIER, Anke. "Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez", en *Cuban Studies* (2001): pp. 37-55), Disponibile en <[http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier%20\(Rey\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier%20(Rey).htm)> [Consulta: 17/05/2019]. [Traduzione Gino Tramontana].

quale in una società che versa nelle condizioni cui versava La Habana negli anni '90, vengono a cadere i principali parametri che tracciano il flusso delle norme, delle regole e dell'etica in un senso giuridico, familiare, sociale e più ampiamente in senso kantiano. Dunque, non è il personaggio il trasgressore; bensì è la società stessa ad aver tradito queste o quelle promesse arrivando a creare un vuoto morale, inducendo così il cittadino -o più propriamente: l'attore sociale- a non avere punti di riferimento né sociali né già più interiori. In un'ottica anomica non si può quindi parlare di trasgressione, dato che è possibile trasgredire solo laddove vigono delle regole e delle norme. Ma in assenza di esse, il "peccato" di trasgressione non è imputabile.

In tal senso, dunque, nella misura in cui andiamo ad analizzare la totale perdita di etica e morale, mi trova d'accordo la visione che offre Ena Lucia Portela (scrittrice e saggista cubana, appartenente al movimento de Los Novísimos) nel saggio pubblicato nel 2003 nel quale l'autrice analizza. Il testo *El Rey de La Habana*:

[...] La persona più civilizzata, più istruita, dotata di intelletto, può darsi che non ragioni in termini di "tigre", ma che concepisca semmai pensieri un po' più articolati. Esistono però, piaccia o meno, situazioni limite nelle quali né la religione, né la filosofia, né tantomeno l'esperienza di vita vissuta valgono un benamato nulla; situazioni che ti riportano alla caverna, o addirittura ad un'epoca ancora precedente¹⁷.

¹⁷ PORTELA, Ena Lucía. *Con hambre y sin dinero*, La Habana: Ediciones Unión, 2003. Disponibile en <http://www.pedrojuangutierrez.com/ensayos_ensayos_ena-portela.htm> [consulta: 9 marzo 2019]. [Traduzione Gino Tramontana].

-III- *L'io e la perdita dell'io: lo stratagemma dell'autoficción nel ciclo di Centro Habana*

Esther Whitfield, fatta eccezione di alcune osservazioni in merito ad un apparente machismo nella sessualità dei protagonisti del ciclo dei centro habana, apre lo spazio ad un punto di osservazione interessante toccando uno dei temi che maggiormente affronteremo all'interno di questa tesi: la costruzione e la formazione dell'io; un io che si pluralizza fino a rappresentare ed a ostentare le sfumature di sé (soggetto) e dei sé del soggetto, nella misura in cui il lettore diventa egli stesso soggetto della narrazione. Affronteremo all'interno di questa tesi la tematica dell'io e della perdita dell'io (che rappresenta oltretutto uno degli aspetti chiave della mia disamina). Nei personaggi messi in scena da Pedro Juan Gutiérrez vi è infatti il desiderio assoluto del raggiungimento della perdita dell'io così come in un proscenio shakespeariano, o più propriamente -come vedremo in seguito- come nelle narrazioni oniriche in stile Carroll quali *Attraverso lo specchio* e *Alice* che arriva addirittura a perdere il nome proprio.

Rispetto al tema inerente il concetto dell'io e dei molteplici io nel ciclo di Centro Habana, considerato il fatto che il protagonista della maggior parte dei testi si chiama per l'appunto come lo stesso autore (Pedro Juan), è necessario affrontare il problema della cosiddetta auto-finzione, che da circa quarant'anni viene affrontata specie in riferimento alla letteratura ispano-americana. La definizione di auto-finzione è stata coniata da Serge Doubrovsky, un autore e professore francese presso la New York University. La definizione di auto-finzione appare per la prima volta nella quarta di copertina del libro *Fils*, scritto dallo stesso Doubrovsky nel 1977.

Questa teoria, che personalmente considero piuttosto debole per ragioni che motiverò, è stata analizzata da molti ricercatori. E, per quel che concerne il mondo della letteratura ispano-americana, cito un estratto di una pubblicazione di Manuel Alberca:

[...] L'autoficción vorrebbe rompere gli schemi ricettivi del lettore (o perlomeno farli vacillare), proponendo un tipo di letteratura ambigua: se da un lato sembrerebbe offrire un patto narrativo, al contempo però l'identità dell'autore, del narratore e del personaggio suggerirebbero una lettura autobiografica. Secondo questo approccio, l'autoficción e le sue possibili varianti tipologiche hanno in sé qualcosa che potremmo definire come *anti-patto* o contrapposizione autobiografica, che in un certo senso offusca la teoria esplicativa del "patto autobiografico" di Philippe Lejeune e allo stesso tempo la mette alla prova o la completa. Ma soprattutto, e questo per me è il fattore più importante per quanto controverso possa essere, ci permette di specificare la graduale e variabile complessità con cui il lettore deve decifrare in questi testi, posti a cavallo fra i due grandi patti narrativi, l'autobiografico e la finzione¹⁸.

Ma, di fatto, mi domando se sia davvero necessario usare un neologismo come auto-finzione quando potremmo semplicemente limitarci ad analizzare il tema dell'io e della narrazione auto-biografica all'interno di un *patto narrativo* sotto una prospettiva post-freudiana e post-lacanianiana. Volendo davvero andare agli albori della cosiddetta auto-finzione dovremmo entrare nei meandri di un mondo letterario che affonda le sue radici nell'antica Roma (nel terzo capitolo affronteremo la questione della rappresentazione epistolare negli scritti di Ovidio) e alla fase letteraria del 1200 all'interno degli scritti danteschi (Dante e Beatrice, ecc.). La definizione di auto-finzione mi appare non solo al quanto

¹⁸ ALBERCA, Manuel. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?", en *Cuadernos del Cilha* (7/8), Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo / Centro Universitario, 2005-2006, p. 11. [Traduzione Gino Tramontana].

labile, ma oltremodo inutile, dal momento che, come vedremo, sarebbe sufficiente analizzare ciò che Freud e Lacan hanno già sufficientemente espresso per quel che concerne la struttura di un io che in determinate circostanze si lascia guidare da significati, significanti e simboli, despersonalizzandosi e confondendosi tra verità, messa in scena e mistificazione¹⁹.

Il ricercatore e giornalista Carlo Mazza Galanti, analizzando la teoria di Doubrovsky, si dimostra conforme alla visione che esporrò all'interno di un intero capitolo di questa tesi in merito ai fattori psico-sociali che muovono i personaggi nel ciclo di Centro Habana. In una prospettiva post-freudiana e post-lacanianiana, possiamo ancora parlare di auto-finzione e/o di *patto autobiografico* e narrativo?

La teoria di Doubrovsky si fonda su criteri sostanzialmente psicanalitici, criteri che fanno corpo con le scelte stilistiche tipiche del *nouveau roman* e con le principali tendenze teoriche degli anni settanta. In sintesi, dopo Freud (e dopo Lacan) non è più consentito scrivere autobiografie trasparenti, alla Rousseau. Non è concesso affidarsi innocentemente alla sincerità e alla memoria come a

¹⁹ Spesso, molti ricercatori liquidano frettolosamente l'argomento relativo a determinate correnti letterarie, dimenticando o ignorando talvolta le autentiche origini di tali correnti. Come dimostrerò in questa tesi, tale equivoco si verifica ad esempio con il verismo siciliano, così come con il realismo magico, la cui nascita è erroneamente attribuita al mondo ispanico quando in realtà è un movimento letterario nato in Italia, esattamente a Milano nel 1919 con Massimo Bontempelli: "Unico strumento del nostro lavoro sarà l'immaginazione. Occorre rimparare l'arte di costruire, per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare. (...) Il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale. Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo. Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. (...) (Immaginazione, fantasia: ma niente di simile al favolismo delle fate: niente milleunanotte. Piuttosto che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi o di trappolerie per scamparne. L'esercizio stesso dell'arte diviene un rischio d'ogni momento. Non esser mai certi dell'effetto. Temere sempre che non si tratti d'ispirazione ma di trucco. Tanti saluti ai bei comodi del realismo, alle truffe dell'impressionismo. (...) Ecco la regola di vita e d'arte per cent'anni ancora: *avventurarsi di minuto in minuto, fino al momento in cui o si è assunti in cielo o si precipita.*". ("Realismo magico", in *Opere scelte*, Milano: Mondadori, 1978, pp.750-751).

strumenti di accesso a una verità capace di manifestarsi indipendentemente da griglie e schemi linguistici. Scrivere un romanzo autobiografico significa, in questa prospettiva, affidarsi al potere della scrittura, lasciarsi parlare dal linguaggio, utilizzare le parole come sonde capaci di rivelare la struttura dell'inconscio (un inconscio, giustamente, "strutturato come il linguaggio"). Con il passare degli anni Doubrovsky modificherà la sua posizione e proporrà nuove definizioni, spesso aggiustandole in funzione di un dibattito che ha visto nell'ultimo decennio numerosi critici e poetologi confrontarsi con questioni teoriche decisamente impervie per i non addetti ai lavori.²⁰

Nell'analizzare un'opera letteraria, rappresentata in forma autobiografica o meno, non dobbiamo mai perdere di vista il fatto che, a causa delle implicazioni psicologiche e narrative, ci troviamo sempre e comunque di fronte ad un'opera irreali. Per questo motivo, nel prossimo capitolo parlerò più da approfonditamente del concetto di verismo in contrapposizione alle definizioni di realismo e realtà, cercando di dimostrare l'irrealtà di qualsiasi forma di realtà nelle arti e in generale. La finzione è già di per sé parte integrante del patto letterario e narrativo. Non c'è niente da decifrare. Non importa se si tratta di una biografia o di una storia narrata in terza persona. Tutto deve essere visto a priori come del tutto irreali:

Forse non si è tenuto sufficientemente conto che la problematica della rappresentazione della verità non è sbocciata solo in ambiti teorici, ma anche in capolavori di fantasia; ed è suggerita da personaggi "border line" (Orlando, Don Chisciotte, Enrico IV, Ciampa ecc.), in preda alla follia e ai margini della società. Con un eccesso di superficialità si è così impresso il marchio della realtà sulla verità letteraria, come se la rappresentazione della realtà fosse o potesse essere certificata come una sorta di "vera realtà" solo perché appunto, rappresentata. E qui il Curato di Cervantes fa bene a rimbrottare il Barbiere che prende per vera la realtà letteraria²¹!

²⁰ MAZZA GALANTI, Carlo. "Autofinzioni", en *Minima et Moralia*, Roma: Minima et Moralia associazione culturale, 8 julio 2010, <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>> [consulta: 9 marzo 2019].

²¹ BERNARD, Enrico. "Verga, verismo e neorealismo", en *I più segreti legami sinergie neorealiste tra letteratura e arti visive nel carteggio Bernari-Zavattini (1932-1989)*, Roma: Rivista di studi italiani, 2013, p. 278.

Inoltre, quando si svolge una ricerca in ambito letterario e artistico più in generale, non dovremmo mai dimenticare le implicazioni psicologiche e filosofiche che sono alla base dell'arte stessa. L'arte in quanto tale, e in particolare la letteratura, è di per sé pura rappresentazione, finzione e, per antonomasia, auto-rappresentazione. Secondo Arthur Schopenhauer, nella sua opera *The world as will and representation*, ogni rappresentazione è irreal e autobiografica di per sé, tenuto conto delle implicazioni dell'io narrante, dell'io narrato e dell'io che osserva e arriva a conoscere una nuova realtà trasformandosi a sua volta nel protagonista della narrazione:

«Il mondo è la mia rappresentazione»: ecco una verità che vale in rapporto a ciascun essere vivente e cosciente, anche se l'uomo soltanto è capace di accoglierla nella sua coscienza riflessa e astratta: e quando egli fa veramente questo, la meditazione filosofica è penetrata in lui. Diventa allora per lui chiaro e certo che egli non conosce né il sole né la terra, ma sempre soltanto un occhio, che vede un sole, una mano, che sente una terra; che il mondo, che lo circonda, non esiste se non come rappresentazione, vale a dire sempre soltanto in rapporto ad un altro, a colui che lo rappresenta, il quale è lui stesso. Se mai una verità può venire enunciata *a priori*, è proprio questa: perché essa è l'espressione di quella forma d'ogni possibile ed immaginabile esperienza, che è più universale di tutte le altre, più del tempo, dello spazio e della causalità; dato che tutte queste presuppongono appunto quella. E se ciascuna di queste forme, che noi abbiamo riconosciute tutte come altrettanti particolari modalità del principio di ragione, vale solo per una particolare classe di rappresentazioni, la divisione in oggetto e soggetto è invece forma comune di tutte quelle classi, è quell'unica forma sotto la quale qualsivoglia rappresentazione, di qualsiasi natura, astratta o intuitiva, pura o empirica, è possibile e pensabile. Nessuna verità è dunque più certa, più indipendente da ogni altra, meno bisognosa di una prova, di questa: che tutto ciò che esiste per la conoscenza, cioè questo mondo intero, è solamente oggetto in rapporto al soggetto, intuizione di chi intuisce, in una parola: rappresentazione. Naturalmente questo vale, come per il presente, così

per ogni passato e per ogni futuro, per ciò che è più lontano come per ciò che è vicino: perché vale anche per il tempo e lo spazio, nei quali soltanto tutto viene distinto. Tutto quanto appartiene e può appartenere al mondo, ha inevitabilmente per condizione il soggetto ed esiste solo per il soggetto. Il mondo è rappresentazione²².

Un altro aspetto ricorrente nei testi del ciclo di Centro Habana, più volte affrontato dalla critica statunitense, è la sessualità esplicita. Un fattore che poco ha scandalizzato ma che tanto ha fatto discutere all'interno delle trattazioni accademiche, creando direi non pochi equivoci in merito. C'è chi infatti svilisce il tutto additando Gutiérrez come un mero maschilista, chi come un pornografo; e c'è chi invece individua una sorta di rappresentazione di un lato selvaggio che si slatentizza senza freni all'interno delle pagine. In realtà, vedremo che la sessualità diviene un atto necessario alla fuga. Una fuga dall'io, una fuga dal luogo, una fuga dal tempo e dello spazio. Un atto che in quanto tale diviene l'unico elemento veramente reale di tutta un'intera poetica, in quanto dettato da un insieme di significati e significanti lacaniani che rappresentano davvero l'assoluta essenza di un io che solo in tal caso prende forma. Ma avremo modo di approfondire maggiormente tale aspetto al capitolo secondo.

-IV- Contenuti escatologici, machismo e sessualità nel ciclo di Centro

Habana e la teoria del hombre nuevo

Frattanto da gran parte della critica anche tutte le immagini escatologiche offerteci dall'autore e le numerose rappresentazioni falliche che come risulta facile immaginare non si limitano ad una simbologia

²² SCHOPENHAUER, Arthur. "Il mondo come volontà e rappresentazione", in *Grande Antologia Filosofica*, vol. XIX, Milano: Marzorati, 1971, pp. 600-601.

maschilista, bensì a qualcosa di affrontato e sviscerato in psicanalisi a partire dalla fine dell'800. Ad esempio, quando De Ferrari scrive della figura di *Superman* (personaggio realmente esistito e presente anche nel libro *Il Nostro GG a La Habana*) e ne descrive le connotazioni genitali individuandone le allegorie più esatte, riconducibili all'io freudiano del cubano rivoluzionario (inteso anche stavolta come *Uomo Nuovo*) entra per un istante in una delle "stanze segrete" del cubo di Rubik messo in piedi da Gutiérrez, senza però riuscire a completarne le facciate fino in fondo, in quanto se è vero che nell'immagine di *Superman* l'autore ci offre una visione che va oltre la semplice sessualità segnando il punto su qualcosa di ben più politico ed ideologico, non vi è invece alcun tipo di allegoria e parallelismo fra il super membro del protagonista del racconto e il mercato del sesso:

Lasciando da parte l'imperativo eiaculatorio proprio di tutte le pratiche sessuali uomo-centriche, la storia di Superman può essere interpretata come un'allegoria della condizione storica. Come la maggior parte dei prodotti locali in un sistema di dipendenza economica, lo sperma di Superman non rientra nei circuiti economici nazionali: l'economia nazionale non può permettersi di riservarlo ai consumi locali, deve essere "esportato". La situazione di Superman negli anni '50 ricorda il fenomeno delle "jineteras" negli anni '90, perché in entrambi i casi il corpo è usato come attrazione turistica al fine di incrementare il reddito economico del paese. La miseria della condizione umana, nel caso di Superman, è negoziata in nome dei segni inequivocabili di una mascolinità prestigiosa. Nel caso delle jineteras, a volte entra in gioco il fattore necessità: bisogna "guadagnarsi da vivere", "non starsene con le mani in mano", e talvolta sperare in un matrimonio che consenta la fuga dal paese. È interessante notare che ciò che separa questi due momenti di scambio del sesso cubano per lo scambio estero è, appunto, quarant'anni di governo rivoluzionario, con il suo fervido discorso sulla dignità sia a livello individuale che a livello delle relazioni internazionali.

L'umiliazione del modo di guadagnarsi da vivere di Superman - un'indignazione che sembra in gran parte inconsapevole al momento - prende una piega inaspettata quando, nel corso degli anni, si ammala di diabete, provocando l'amputazione della sua gambe, e con loro, il suo famoso pene e testicoli²³.

La teoria di De Ferrari assume un'altra prospettiva nel momento in cui analizza l'elemento della castrazione e dell'impotenza del *Superman* decaduto e decadente descritto da Pedro Juan Gutiérrez. Un'immagine che apre le porte all'analisi di un aspetto fondamentale come ad esempio la costruzione del *hombre nuevo* prima, durante e dopo la rivoluzione castrista:

[...] L'intervallo temporale che separa l'immagine di Superman e il Superman *descojonado* -ovvero: un uomo senza palle- incarna un'intera generazione di persone istruite dalla e per la rivoluzione, una generazione che cresce con la promessa dell'*uomo nuovo*. Quel che la *Trilogia* sembra suggerire è che sia Superman che il Pedro Juan di mezz'età siano stati castrati da una storia che è stata implacabile, fisicamente il primo, e il secondo forse solo metaforicamente. Pedro Juan perde la sua dignità di fronte alla disoccupazione, alla fame e alla costante ricerca dell'effimera gratificazione del sesso. Da questa prospettiva, l'*uomo nuovo* -una sorta di supereroe socialista- è ora un uomo schiacciato. Storicamente, la figura dell'*uomo nuovo* fu allo stesso tempo lo strumento e l'obiettivo della rivoluzione, così come concepita da uno dei suoi eroi, Che Guevara. In effetti, secondo il Che, una rivoluzione totale non consiste solo in un cambiamento di strutture; allo stesso tempo dipende e aspira alla creazione di un *uomo nuovo*, completo e privo di alienazione (Mafud 66-74). La realizzazione di questo *uomo nuovo* sarebbe stata possibile solo a seguito di un sacrificio materiale. Per ottenere la gloria morale e nazionale alla quale aspirava la rivoluzione, l'*uomo nuovo* sarebbe

²³ DE FERRARI, Guillermina. "Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez's *Trilogía sucia de La Habana*".... *op. cit.*, pp. 31-32. [Traduzione Gino Tramontana].

dovuto rimanere senza quei beni e quei piaceri che un tempo aveva dato per scontato.²⁴

Quando si parla del tema dell'*uomo nuovo* che la rivoluzione cubana avrebbe inteso costruire, sarà necessario suddividere la questione in tre punti: l'*uomo nuovo* inteso da Martí; l'*uomo nuovo* voluto dalla rivoluzione cubana dal '59 all''89; l'*uomo nuovo* della decade del '90, post-caduta del Muro di Berlino.

Guardando al concetto di *uomo nuovo* sulla base della decade dei '90, che a quanto si evince dalla disamina di De Ferrari rappresenterebbe un elemento frustrante o quantomeno limitante sotto svariati aspetti. Nel capitolo tre, analizzeremo, all'interno di un excursus spazio-temporale la tematica dell'*uomo nuovo* attraverso un'analisi storico-economica del quartiere di Centro Habana partendo dalle sue origini fino ai giorni nostri. Valutando gli aspetti economici, sociologici, antropologici e politici antecedenti al 1989 proveremo a interpretare quel che davvero Gutiérrez mette in scena volendo rappresentare non solo degli stati d'animo ma una visione biologica e genetica del cubano, quasi come fosse una visione lombrosiana della società.²⁵

Si allontana notevolmente da una analisi più profonda, trovandosi in totale dicotomia con la mia teoria, l'analisi di Esther Whitfield (Professoressa Associata presso il Departamento de Literaturas Comparadas della Brown University):

²⁴ *Ibid.*

²⁵ “[...]L'uomo che il comunismo voleva costruire a partire dal 1959 si è convertito in un essere disperato, e l'idea che Pedro Juan e i suoi vicini siano pronti a vendere i propri corpi, o quelli di chiunque altro, per poco o niente, contrasta drammaticamente con l'idea di *Uomo nuovo* tanto idealizzato della rivoluzione cubana.” [*Ibid.*] [Traduzione Gino Tramontana].

A causa dell'assenza di altre opzioni, copulare o defecare rappresentano le principali attività degli abitanti del solar, che manifestano i loro interessi come principalmente bestiali. Il sesso offre una delle poche opportunità di ricreazione, e coloro i quali sono in grado di farlo trovano soddisfazione costantemente, a differenza di coloro che invece non riuscendoci trovano appagamento nel guardare o fantasticare. "Loca a la pinga" (*Trilogía*, 74 y 187) è una delle affezioni che più frequentemente Pedro Juan attribuisce alle donne, giovani e vecchie, e gli uomini di tutte le generazioni raggiungono una rapida soddisfazione onanista, a cominciare da Rey, che a tredici anni si masturba spiando una vicina mulatta (*El Rey*, 13-14), fino ad arrivare al settantenne che nell'episodio finale di *Trilogía* affascina una donna molto più giovane con la sua tecnica esperta²⁶.

Secondo la mia teoria, la sessualità, così come il consumo di droghe e alcol, rappresenta il mezzo mediante il quale i personaggi messi in scena riescono a raggiungere la "fuga". In un capitolo di questa tesi, nella mia esposizione di ciò che è l'iperrealismo e l'osceno, approfondirò questo aspetto toccando il tema della atemporalità rappresentata dall'*Aión*, che è la dimensione in cui è possibile schivare il presente, alterando il flusso canonico del tempo e trovare la salvezza.

-V- Etica e assenza di disamine politiche nell'opera dell'autore

Contrariamente a quanto ci hanno offerto le pubblicazioni citate precedentemente, i ricercatori Manuel Ángel Castañeda e Danilo Manera (rispettivamente giornalista e saggista spagnolo, il primo, e docente di letteratura spagnola all'Università Statale di Milano, il secondo) presentano

²⁶ WHITFIELD, Esther. "Mercados en los márgenes: el atractivo de Centro Habana", en Teresa Basile *Literatura sucia: Pedro Juan Gutiérrez*, Katatay, Año VI, n. 8, La Plata: Kataya, Noviembre 2010, p.92. [Traduzione Gino Tramontana].

una visione differente dell'autore. A mio parere, le critiche pubblicate in Europa - come accadrà con quella pubblicata dai ricercatori cubani - si concentrano principalmente su aspetti umanistici e filosofici. Senza lasciarsi "distrarre" dallo scandalo o da dogmi di natura ideologica. Senza offrire i consueti e monotoni accostamenti che si è soliti fare fra gli autori cubani e gli autori americani del XX secolo.

Inoltre, le analisi presentate dalla critica accademica europea - e lo stesso si può dire della critica cubana - si avvicinano, per lo più, alla mia visione personale nella presente tesi.

In una romantica visione di Manuel Angel Castañeda, Gutiérrez diventa una sorta di guardiano del faro; un guardiano-guardone che descrive l'oscuro delle oscurità habenero in una Centro Habana "luchadora":

[...] Dal suo tetto PJG funge da sentinella, e da quella contemplazione estrae il materiale per i suoi racconti e per le sue sporche storie di una città che sprofonda nella disperazione, i cui abitanti precipitano nel bicchiere del fallimento patendo nell'animo le sbarre di un carcere invisibile. Pedro Juan (*Pedro Guaaann*, lo chiamano i vicini di casa) è il simbolo di quella La Habana "combattente" che cerca ogni giorno modi per sbarcare il lunario. Vive lì dove il marciume è la norma, il crollo di qualcosa è quotidiano, e le sporcizia è la dimensione nella quale il disinteresse economico ha permeato l'anima di quegli habaneri che mettono in scena quel che è il loro lato oscuro. È un fiume di vita selvaggia, una forma estrema di vita che crea dipendenza. Pedro Juan riesce a descrivere la città attraverso le storie di personaggi quasi sempre reali, e ottiene un risultato eccezionale, perché la Habana è intesa, la si annusa e la si sente senza dover ricorrere a lunghi

paragrafi descrittivi. Solo pochi tratti, giusto qualche pennellata che dona l'idea di quella città molto meglio di mille fotografie²⁷.

Castañeda, nella sua disamina, vede Gutiérrez come un'impressionista, come un Cézanne dei bassifondi habaneri:

Quest'uomo bianco, che sa di mulatto, un ibrido fra scrittore e pittore, scrive così come dipingevano gli impressionisti. Colorando le tele in modo che gli spettatori, a distanza, si confondano nel dipinto. I periodi brevi, molto brevi, si affollano nel cervello del lettore così come avviene guardando le tele e i colori di Renoir o Cézanne²⁸.

L'accostamento all'impressionismo è calzante e rappresenta un'attenta sortita. Tale analisi mi ha offerto lo spunto per accostare la poetica di Gutiérrez a quella di alcuni pittori europei, nonostante più che un'impronta impressionista io farò riferimento a elementi espressionisti, basandomi molto su un parallelismo plausibile con una certa estetica naturalista.

Concordo con Castañeda, inoltre, su quella visione che vede Gutiérrez come un animale metropolitano che necessita il costante contatto carnale e

²⁷ CASTAÑEDA, Manuel Ángel. *Geografía literaria de La Habana*, Santander: Castañeda, 2002, <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Manuel-Angel-Castaneda.htm> [consulta: el 9 marzo 2019]. [Traduzione Gino Tramontana].

²⁸ *Ibid.*

fonetico con il suo barrio e con le sue rovine per affermare un'esistenza che si palesa in una condizione atemporale dove le nostalgie si fondono alle facciate dei palazzi, al suono immaginifico di un bolero e a quella atavica malinconia che vedremo essere elemento indispensabile e ricorrente:

Pedro Juan rende in poesia una città que è la sua stessa anima, che conosce come le sue tasche e che permea tutta la sua opera come stesse scrivendo su una mappa piuttosto che su un foglio bianco. È la tristezza infinita di un bellissimo paesaggio che talvolta diventa paradigma della malinconia[...]²⁹.

Castañeda segnala il modo in cui Gutiérrez riesca a toccare temi politici, senza però affrontarli direttamente, senza utilizzare il mezzo della prosa ribelle e contestataria (altro tema che andrò ad affrontare nei prossimi capitoli). Come vedremo, è la descrizione degli scenari così come le storie stesse dei personaggi rinchiusi in un universo circoscritto a produrre immagini extra-letterarie che arrivano ai piani della politica più profonda:

Il fatto è che questo creatore cubano, che ha un serpente tatuato sul braccio, concepisce la città come una sorta di paesaggio-simbolo e fa politica attraverso i suoi personaggi senza però mai affacciarsi realmente ad essa. In modo subliminale Pedro chiede ai suoi lettori che comprendano il regime attraverso il paesaggio di La Habana e che

²⁹ *Ibid.*

interpretino tale universo utilizzando lo specchio che si dipana attraverso cinque o sei isolati fra Malecón, San Lázaro, Campanario, Perseverancia fino ad arrivare alla zona più interna di Trocadero³⁰.

In Italia, Danilo Manera racconta l'immagine di un "diavolo" caribeño in fuga da qualcosa. Pedro Juan Gutiérrez, viene visto come il cantore di una disperazione, di una noia e di una miseria -umana più che economica- che trova un'ancora di salvezza nella fuga, non dall'isola, bensì da se stesso, in piena tradizione boletterista:

Pedro Juan Gutiérrez è il feroce interprete di un cumulo insostenibile fatto di disperazione, caos, disfacimento, noia, miseria, crudeltà, fuga nel sesso e nell'alcol³¹.

La fuga da se stessi è in effetti uno dei temi portanti nella poetica di Gutiérrez; in cui sublimazione e de-sublimazione si reinterpretano, come vedremo, in un nuovo modus che fonde psicoanalisi e sopravvivenza. Sarà la fuga uno dei temi portanti dell'iperrealismo osceno di Pedro Juan Gutiérrez. E se nell'arte visiva, Cuba, ha avuto un pittore e scultore come Kcho che ha raggiunto una notorietà internazionale rappresentando nelle sue opere barche che prendono il largo, in Pedro Juan Gutiérrez questo

³⁰ *Ibid.*

³¹ MANERA, Danilo. "L'eretico insonne", epílogo a su traducción al italiano del poemario de Pedro Juan Gutiérrez *Non aver paura, Lulú / No tengas miedo, Lulú*, Roma: Edizioni Estemporanee, 2006, p. 91.

sentimento di fuga costante è nitido e presente in molte espressioni in alternanza emotiva e narrativa che si muove fra malinconia e fuga da essa, in un dualismo che io rappresenterò con l'immagine del bolero contrapposto alla rumba e viceversa.

Nella disamina più universale della miseria umana, e della sua conseguente *porcheria* (così come Céline definiva quel che alberga nell'animo umano). Gutiérrez viene visto da Manera come uno scomodo: “rimestatore di merda, davanti a cui tutti storcono il naso.” Affermazione in netta sintonia con quanto scritto dallo stesso Gutiérrez in *Animal tropical*:

Una persona normale lascia che la merda si secchi. E poi se ne scorda.
Una persona normale dimentica tutte le merde della sua vita. Di quelle che ha subito e di quelle che ha fatto. Lascia che tutta questa merda si sedimenti e si secchi affinché non puzzi più. Ma un artista, invece, converte quella merda in materia prima. Materiale di costruzione. Ne crea sculture, poesie, racconti. Così che tutto sappia di merda fresca³².

Nonostante le implicazioni emotive, politiche, e familiari che inevitabilmente fanno parte della sfera più intima di qualunque cubano che si accosti ad un'analisi filologica, filosofica e sociologica del fenomeno Gutiérrez, la critica offertaci dagli accademici di origine cubana presenta uno scenario intenso, proprio di chi sa leggere finalmente fra le voci e fra

32 GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Animal Tropical*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2006, p.138. [Traduzione Gino Tramontana].

gli odori, dove dietro le macerie o le immondizie si nasconde un universo più profondo e dalle allegorie costanti, dai riflessi freudiani; uno spazio/ tempo in cui la realtà viene messa in dubbio, in quanto elemento mendace di per sé in una terra cangiante e surreale, dove il concetto stesso di realtà, come accennato precedentemente e come verrà approfondito in seguito, va reinterpretato, destrutturato e deconcettualizzato. Uno dei temi portanti di questa tesi infatti sarà rappresentato dall'irrealtà della realtà e di quanto sia indispensabile distinguere la realtà dal vero.

Amir Valle, scrittore, saggista e critico letterario, amplia i parametri di quella che dovrebbe essere la visione in merito alla sofferenza concepita ed espressa da Pedro Juan Gutiérrez, e ne segnala un aspetto fondamentale, che permea tutte le storie e tutti i personaggi: l'assenza di giudizio.

[...] Dal mio tetto posso vedere la finestra di Pedro Juan, illuminata fino a tarda notte, e immagino se ne stia lì a torturarsi, come ebbi modo di dirgli tempo fa. Sta lì a scrivere a mano dando vita a questi mondi allucinanti nei quali il sesso, l'amore in tutte le sue varianti, la droga, l'alcool, la delusione e la frustrazione, sono materiali che catturano chiunque e che, per chi come me ha condiviso certe realtà, fanno sentire a casa. [...] Una La Habana cangiante, mutevole a seconda dei momenti, che si peculiarizza anche nella sensualità con cui le donne siedono sull'uscio delle rispettive case di Centro Habana, in contrapposizione alla maestosità altezzosa di quelle del Vedado; Questa La Habana volubile, complessa, socialmente impossibile da decifrare doveva essere descritta con il mordace, sfacciato e ruvido tocco con cui Pedro Juan rappresenta Centro Habana. [...] Parafrasando una parabola biblica, ogni personaggio di Pedro Juan

sembrerebbe dire: "chi è senza peccato scagli la prima pietra" [...] È del tutto naturale il modo con il quale descrive l'emarginazione e tutto quel che ne consegue: nessun giudizio, nessuna distanza³³.

Troviamo un Pedro Juan Gutiérrez errante che si perde per le strade decadenti di una capitale misteriosa, e che osserva senza però tranciare giudizi. Senza escludere o discriminare. Senza mai cadere nel *peccato* del giudizio. Vedremo come Pedro Juan Gutiérrez possa diventare complice divertito dei suoi stessi personaggi (a differenza di Bukowski che temeva tutto, persino i suoi stessi personaggi). Mi viene in mente in tal caso, un brano del cantautore italiano Fabrizio De Andrè: *si sa che la gente da buoni consigli sentendosi come Gesù nel Tempio; si sa che la gente da buoni consigli se non può più dare il cattivo esempio!*³⁴.

Odette Casamayor (Docente associata presso la University of Connecticut in Latin American and Caribbean Cultures) è, in atto, l'autrice che più di chiunque altro, a mio avviso, ha saputo segnare la strada più indicata per una corretta interpretazione del linguaggio di Pedro Juan Gutiérrez, andando oltre schematici parametri politico-emozionali che talvolta si interpongono nella ricerca di una disamina stilistica.

³³ VALLE, Amir. *Anda un rey en La Habana: Pedro Juan Gutiérrez puede llamarse*, Disponibile en <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Amir-Valle.htm> [consulta: 9 marzo 2019]. [Traduzione Gino Tramontana].

³⁴ DE ANDRÈ, Fabrizio, *Bocca di rosa*, Milano: Sony/RCA, 1967.

Nel saggio intitolato *La Habana en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez o la ciudad como mapa de cierto itinerario existencial*³⁵, Casamayor individua aspetti che apportano notevoli parametri cognitivi alla disamina in questione, laddove i parametri comportamentali e le disamine in merito a etica universale, etica morale, stato e società, sono, in parte, alla base del lavoro di Gutiérrez; una poetica, o una strategia che consiste essenzialmente nel totale abbandono dell'etica.

I personaggi di Gutiérrez si muovono in un caos, che non può e non deve essere circoscritto ad uno spazio essenzialmente cubano, nonostante la cornice essenziale resti pur sempre Centro Habana. Un caos nel quale Gutiérrez si immerge, perché tanto non avrebbe altro da fare, e che vive senza lo scrupolo del giudizio e dell'interpretazione:

A differenza di altri autori cubani contemporanei che tentano di risolvere tale condizione proponendo la ricerca di segrete e speranzose scienze nascoste dietro il caos e il marciume di una città -sempre, quotidianamente - apocalittica, Gutiérrez, invece, ci si immerge; ma senza la voler fornire logiche che facilitino la comprensione del mondo. È la rinuncia a ogni fede nell'esistenza di qualche scampolo di evasione. Il volo, sia esso una fuga verso spazi immaginari e utopici, o rivolto verso l'esilio o in qualunque altro modo lo si intenda definire, non suscita in lui particolare interesse, o perlomeno è così all'inizio del suo ciclo centro-habanero. Dunque, accetta il caos per quello che è e arriva persino ad adottarlo come una sorta di religione personale. In un

³⁵ CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. *La Habana en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez o la ciudad como mapa de cierto itinerario existencial* (Noviembre 2003), Disponible en <http://www.pedrojuanguitierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor.htm> [consulta: 9 marzo 2019].

certo qual modo è la sua via di salvezza, è quel che gli consente di non smarrirsi nei meandri delle contraddizioni³⁶.

Centro Habana è lo scenario necessario, in quanto esprime paradigma di un universo interiore che potrebbe comunque appartenere ad esseri umani di qualunque razza e società. Uno scenario o un set cinematografico come quello offerto dai quartieri popolari in cui proliferano le rovine di ogni sorta, un po' come accadeva nel quartiere romano il Pigneto di Pasolini, o a Rancy per Céline, o in un altro scenario popolare, o rurale come accade nei testi di Corrado Alvaro o Bulgakov dove: “la sobrevivencia se traduce en ilegalidad y marginalidad social³⁷” che diventa: “el espacio de las obras de Pedro Juan Gutiérrez.³⁸”.

Anche Casamayor, così come Castañeda in Spagna, mette in risalto l'aspetto apolitico nelle opere centro habanere di Gutiérrez, in cui la stessa evidenza è in sé una disamina di una politica e di una società più che evidente, senza scadere (salvo alcune fugaci eccezioni) in giudizi di natura apertamente politica in senso stretto. Gutiérrez, infatti, vive e anima:

³⁶ CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. *La Habana en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez... op. cit.*, <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor.htm> [consulta: 9 marzo 2019]. [Traduzione Gino Tramontana].

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

[...] un quartiere popolare del quale accetta i codici, nonostante non riesce ancora ad assumere un distacco assoluto dal suo passato. Albergano in lui alcune reminiscenze di perplessità, quando si confronta l'ufficialità delle cose, le quali si fondano anche sul momento e sulla realtà nazionale. Il cinismo totale, obiettivo perseguito, non domina ancora il protagonista della *Trilogia sporca de La Habana*. Indubbiamente, questo è il motivo per cui, a volte, persiste nel trovare spiegazioni per poi sfuggire -quasi con riluttanza- da qualsivoglia palese critica nei confronti del governo. Anche se il ritratto deprimente e crudo che offre della città è già di per sé una denuncia forte, ragion per cui Gutiérrez non mette, di fatto, a tacere le proteste esplicite³⁹.

Tali prese di coscienza portano il protagonista della narrazione ad uno stato di salvezza per mezzo di una totale de-sublimazione, che in una reinterpretazione di una scienza freudiana diventa un habitat necessario dove acquisire qualcosa per celare quanto indurrebbe alla più cieca follia. È qui che prende forma una peculiare condizione del tempo espressa in chiave centro-habanera; come esporrò nel capitolo due, vedremo che il tempo messo in scena da Pedro Juan Gutiérrez, è un tempo stoico suddiviso in passato/futuro e, al centro, quel che chiameremo Aión (che come vedremo, sarà il non-luogo che consente di schivare il tempo e salvarsi per mezzo della fuga).

Potrei estendermi ulteriormente citando altri autori e altre pubblicazioni che affrontano il tema della poetica di Pedro Juan Gutiérrez e del ciclo di Centro Habana ma, come enunciato al principio, non vorrei

³⁹ *Ibid.*

scadere nel compilativo. Gli autori e le pubblicazioni citate, mi hanno consentito di riassumere se pur brevemente quelli che sono i tasselli portanti sui quali fonda la mia ricerca e la mia disamina.

Nel primo capitolo affronterò il tema della realtà e del parallelismo Bukowski/Gutiérrez prendendo in analisi i rispettivi alter ego: Henry Chinaski e Pedro Juan; nel secondo capitolo concretizzerò in modo più esteso e dettagliato il mio concetto di iperrealismo osceno, prendendo in analisi testi di natura filosofica (mi appellerò allo stoicismo e alla teoria del tempo di Deleuze); il teatro (Carmelo Bene, fra gli altri) e alcuni autori europei del '900; in seguito tratterò una linea storico-sociologica relativa al quartiere di Centro Habana e alla decade degli anni '90 (entrambi elementi indispensabili, specie alla luce di quel che si evince dagli studi succitati), fino a giungere alla fase conclusiva che sarà correlata, in appendice, da una mia intervista a Pedro Juan Gutiérrez pubblicata per la prima volta nel 2009 all'interno di un magazine di arte e cultura da me diretto in Italia.

INTRODUCCIÓN

He enfocado esta tesis sobre la poética del hiperrealismo obsceno en la obra de Pedro Juan Gutiérrez, porque considero Pedro Juan Gutiérrez el máximo exponente de esta poética (como trataré de demostrar). Además, el hiperrealismo obsceno, como veremos, es una poética que puede tomar forma solo bajo ciertas y peculiares condiciones sociales. Y en mi opinión, el ciclo de Centro Habana⁴⁰ es la expresión de una época y una generación; una época que también ha sido representada, en gran medida, por otros brillantes autores cubanos, pero que en Pedro Juan Gutiérrez asume más que en otros la connotación hiperreal-obscena.

Los años 90 representaron en Cuba un momento decisivo durante el cual —y a partir del cual— tomaron forma nuevos e importantes lenguajes, tanto desde un punto de vista socio-político, como desde un punto de vista cultural y artístico (en el cuarto capítulo de la presente tesis, realizaremos un análisis detallado sobre el denominado “período especial”, indicando sus razones y consecuencias).

La Cuba de los años 90 se encuentra a merced de complejos eventos socioculturales: el Muro de Berlín ha caído, y el derrumbe de Unión Soviética lleva consigo el fin de la ayuda económica que estaba proporcionándole a Cuba; el embargo de los Estados Unidos continúa y Cuba enfrenta una de las peores, o quizás la peor, crisis económica y social desde el triunfo de la revolución castrista (1959).

⁴⁰ Entre 1998 y 2003 Pedro Juan Gutiérrez publicó cinco libros, ambientados por entero en los barrios de Centro Habana y La Habana Vieja. Estas publicaciones, que siguen el mismo flujo narrativo, han sido definidas como el "Ciclo de Centro Habana". Cuando hablamos de ciclo de Centro Habana nos referimos a las siguientes publicaciones: *Trilogía sucia de La Habana* (1998); *El Rey de La Habana* (1999); *Animal tropical* (2000); *El insaciable hombre araña* (2002); *Carne de perro* (2003).

Como sabemos, el arte y la sociedad crean un “juego” de contaminación mutua. Quiero decir que, tal como las artes a veces pueden dar vida a movimientos socio-culturales⁴¹, la sociedad puede alimentar o intoxicar los autores y artistas ofreciéndoles nuevos modelos y nuevas ideas para concebir nuevos lenguajes artísticos.

Los eventos complejos que subyacen a la década de los 90 y el así llamado Período Especial han dado lugar a creaciones artísticas (literarias, musicales o visuales) que han llamado la atención internacional sobre lo que estaba sucediendo en la isla. Los años 90 cubanos presenciaron el nacimiento de obras literarias, cinematográficas y musicales que permanecerán como recuerdo indeleble de un período histórico que marcó notablemente a toda una generación. Fue durante el transcurso de esta década que, en el mundo literario, ganó visibilidad y popularidad el movimiento de los Novísimos, que identificaba sus propias raíces en obras y movimientos literarios —perfectamente comparables— aparecidos entre Santiago y La Habana a partir de la mitad de los años 80⁴².

⁴¹ Como sucedió, por ejemplo, con la Beat Generation en EE.UU., desde la que tomaron vida los movimientos estudiantiles y hippies de los años 60-70.

⁴² En realidad, este colectivo de autores cubanos tuvo sus albores en la mitad de los años 80. En este período nacieron movimientos literarios como: Seis del Ochenta (surgido en 1984 en Santiago de Cuba, entre cuyos autores se encuentran: Amir Valle, Alberto Garrido y José Mariano Torralbas); El Establo (aparecido en 1987, al que pertenecieron autores como Ronaldo Menéndez, José Miguel Sánchez, Karla Suárez, Verónica Pérez Kónina, Ricardo Arrieta, Raúl Aguiar, Sergio Cevado, Daniel Díaz Mantilla y Ena Lucía Portela); y La Diáspora(s) (surgido en 1993, cuyos autores más prominentes fueron principalmente Rolando Sánchez Mejías, Carlos Alberto Aguilera, José Manuel Prieto, Antonio José Ponte, Rogelio Saunders y Gerardo Fernández Fe). Como señala Carlos Uxó en “Los novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución”: *Aunque la explosión editorial de los Novísimos tuvo lugar en la década de los noventa, el llamado ‘despegue del péndulo’ (López Sacha, citado en Valle “Narrativa de los 90”) comenzó a entrecruzarse ya en la década del ochenta. Escritores como Gumersindo Pacheco, Ana Luz García Calzada, Miguel Cañellas, Guillermo Vidal y especialmente Carlo Calcines ofrecieron propuestas narrativas lo suficientemente innovadoras como para hacer saltar las luces de alarma entre la crítica más conservadora, que no dudó en acusarlos ‘de agredir nuestra realidad más que pintarla’ (Valle Brevísimas, 10-11). A la estela renovadora de estos escritores, aparecen desde mediados de los ochenta varios grupos que, con diversa fortuna, tratan de abrir nuevos caminos en la narrativa cubana.* (Uxó, Carlos. “Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución.”, en *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, Vol. 7, N.º. 1, Texas State University Texas: 2010, p.186).

A través del estudio de algunos exponentes del movimiento de los Novísimos y de otros artistas plásticos y audio-visuales en Cuba, a lo largo de los años he desarrollado la teoría que trataré en esta tesis: el hiperrealismo obsceno.

La definición de hiperrealismo obsceno, acuñada por mí, es fruto de un interés surgido por la fascinación que me produjo el contacto con el mundo literario cubano durante los años en los que viví en La Habana, entre el 2000 y el 2006. Leyendo textos de algunos autores pertenecientes a la generación de los años 90, encontré un conjunto de elementos estéticos pertenecientes a diferentes corrientes artísticas y sociales que, puestos en conjunto y contextualizados dentro de un escenario histórico bien definido (el *Periodo especial* y la década de los 90), representan una innovación⁴³ y la creación de un lenguaje que resulta por lo menos peculiar al punto que suscitó un inusitado interés nacional e internacional por parte de la crítica, del público y del mundo editorial.

En el hiperrealismo obsceno, tal como lo describiré en detalle en los capítulos sucesivos, encontraremos elementos del verismo siciliano, de teorías freudianas, del estoicismo, del parmenidismo, del neorrealismo y, naturalmente, del hiperrealismo en su acepción más estrictamente pictórica y escultórica. El

⁴³ Hablando de la innovación literaria realizada por los autores en boga desde los años 80 hacia adelante, la doctora Paloma Jiménez del Campo, mi directora de tesis, escribe lo siguiente: “Los cambios experimentados en la realidad cubana a partir de los años 80 motivaron a su vez cambios importantes en una literatura que no podía permanecer ajena a los mismos. Si la década del 70 se había caracterizado por una subordinación de la literatura al poder, el cual la había reducido en gran medida al papel de escribana y cronista de las conquistas de la Utopía, en la década del 80 algunos sucesos como la ocupación de la embajada del Perú que tuvo como consecuencia el éxodo masivo del Mariel, la deserción de funcionarios oficiales, y el aumento del turismo y de los intercambios con la comunidad cubana en Estados Unidos provocaron una agitación de la conciencia nacional que indujo a una reflexión sobre los problemas internos y a un proceso de autorrevisión que se acentuó en la década del 90, iniciada con los ecos de la estrepitosa caída del Socialismo del Este y la entrada en la mayor crisis económica vivida en el país: el denominado “Período Especial”. Todo esto llevó a la remodelación de una literatura con un sentido más crítico y desacralizador, expuesta sobre todo por los escritores más jóvenes, los denominados “Novísimos”, nacidos después de 1959 y por lo tanto, formados dentro de los principios instituidos por la Revolución, que en los 80 –cuando alcanzan su mayoría de edad– se sienten facultados para contribuir activamente al cambio y mejora del sistema que los ha formado. A su vez, estos nuevos creadores se van a nutrir de lo que está aconteciendo a nivel internacional: la irrupción de las llamadas vertientes postmodernas ocupan un lugar de preferencia en la experimentación literaria y artística.” (“Casa propia el mundo narrativo de la cuentista cubana Anna Lidia Vega Serova”, en *Lejana*. Revista crítica de narrativa breve, N° 5, Budapest: 2012, p.2).

elemento hiperreal constituye la exacerbación de la representación visual del objeto o del sujeto; es decir, una representación tan realista que la hace parecer verdadera. Mientras que lo obsceno es una dimensión espacio-(a)temporal que remite a la acepción griega del término: *Os-kené* (al otro lado de la escena, es decir, más allá de la escena). En relación a esto, afrontaremos el tema del Aión⁴⁴ como dimensión temporal predominante dentro de la representación obscena.

De entre todos los autores cubanos que conozco, quien me resulta más paradigmático en su uso de este lenguaje hiperreal obsceno es Pedro Juan Gutiérrez, en su expresión literaria centrohabanera. El autor, objeto de numerosos estudios, y en mi opinión, de no poca incompreensión, pone en escena una verdadera representación de un yo centrohabanero, que aspira simplemente a la despersonalización —más o menos consciente— como única vía de salvación y supervivencia.

Pedro Juan Gutiérrez es un ex periodista, “adoptado” por el barrio de Centro Habana a la edad de treinta y cinco años. Tuvo una vida atormentada a lo largo de la cual ha sido también heladero y profesor de natación y kayak. Durante muchos años ha sido un “fantasma” en su país: censurado e ignorado por las instituciones cubanas, y publicado, premiado y aclamado en el resto del mundo (su *Trilogía sucia de La Habana* [1998] ha sido reimpressa 15 veces en España⁴⁵). De una de sus obras más populares (*El Rey de La Habana* [1999]) se ha realizado el guión de la homónima película de producción española⁴⁶. La figura del autor ha sido rehabilitada gradualmente en Cuba, y algunos textos han sido finalmente publicados en la isla (aunque en edición limitada). Sin embargo, durante años, la

⁴⁴ Veremos que el Aión es una concepción del tiempo. En una óptica estoica, el Aión se contrapone a Cronos ya que subvierte el clásico concepto del tiempo. Aión, como veremos, es una parte atemporal en la que es posible borrar pasado y futuro esquivando el tiempo, llegando a una forma de olvido también del propio Yo.

⁴⁵ En cambio, *Trilogía sucia de La Habana*, no se publicó en Cuba hasta este año de 2019, más de veinte después de su primera edición en España, y después de haber sido traducida a 22 idiomas y distribuida en más de cien países.

⁴⁶ VILLARONGA, Agustí. *El Rey de La Habana*, España, 2015.

figura de Pedro Juan Gutiérrez ha sido aislada y censurada en su país de origen y, a menudo, como analizaremos, malinterpretada en el resto del mundo.

En esta tesis he tomado en consideración el ciclo del Centro Habana de Pedro Juan Gutiérrez porque los textos que la conforman me parecen los más representativos de la poética del hiperrealismo obsceno.

En el ciclo del Centro Habana no hay deseo alguno de complacer al sistema, ni tan siquiera un deseo de denuncia social o política; no se trata de un manifiesto ni tampoco de un desahogo literario con ambiciones anárquicas. Quizás sea precisamente en la completa ausencia de toda clase de deseo donde se encuentra el punto neurálgico del obsceno que otros escritores no consiguieron representar en igual medida. Es en la forma en que el autor consigue desprenderse del yo (del yo narrado) que se logra el ápice del hiperrealismo, en la medida en la que todo lo representado viene agigantado hasta el punto de desvanecerse, y lo que resta es lo irrepresentable, es decir, lo obsceno, que, como veremos, no tiene nada que ver con la obscenidad en la acepción habitual del término. El autor no alcanza nada, más bien “quita” algo al lector, desvelando de esta forma qué es lo que realmente se ve, tal como hacía en sus obras Mimmo Rotella con su técnica de *de-coupage*⁴⁷. El lenguaje del ciclo de Centro Habana es directo, incluso telegráfico, y para algunos, quizás poco literario. Los escenarios que presenta invierten la imagen de tarjeta postal y los temas tratados trazan un surco en una humanidad mutada y eternamente en jaque.

La mayor parte de la crítica, como veremos, liquida rápidamente a algunos exponentes del movimiento de los Novísimos, y a Gutiérrez en particular, avvicinándolo al denominado “realismo sucio” (una definición de la que me alejaré en el siguiente capítulo); muchos ven en Pedro Juan Gutiérrez a

⁴⁷ El *de-coupage* fue una técnica inventada por el artista calabrés Mimmo Rotella que, en los años 50, arrancaba pedazos de los carteles fijados en las paredes de las ciudades. El objetivo no era obtener los recortes, al estilo de Fontana, sino presentar al espectador lo que quedaba a la vista en los carteles después de recortar esos pedazos.

un Bukowski caribeño, un émulo de Miller o de Carpenter. Otros, en cambio, se arriesgan a identificar en Pedro Juan Gutiérrez algo que va más allá de la mera emulación de un universo literario estadounidense, pero, sin embargo, no consiguen identificar movimientos literarios o autores que realmente se alejen de los ejemplos habituales que, de una forma u otra, conducen siempre a los mismos escenarios.

A mi parecer, la literatura cubana ha dado vida a un lenguaje particular que se distancia de sus vecinos estadounidenses y que se diferencia también de sus primos latinoamericanos. Ciertamente, será inevitable en el transcurso del análisis encontrar elementos que asemejan estos tres lenguajes, pero eso no se debe a la emulación sino más bien a las raíces comunes que surgen en los movimientos literarios de finales del siglo XIX y a condiciones sociopolíticas que tienen en común necesidades, virtudes y lados oscuros.

En el transcurso de mi investigación encontré los más variados comentarios sobre la obra de Pedro Juan Gutiérrez: algunos de estos análisis me han servido como puntos de partida para reflexiones y profundizaciones más extensas de cuanto puedan mis teorías aproximarse o distanciarse de aquellas pertenecientes a otros investigadores. En esta introducción circunscribiré las referencias a fuentes puramente académicas, evitando, por tanto, reseñas de tipo periodístico. No es mi intención hacer un repaso exhaustivo a la bibliografía sobre Pedro Juan Gutiérrez, así que me concentraré en aquellos trabajos relacionados con mi línea de interpretación. Para ello he estructurado esta especie de estado de la cuestión en torno a una serie de conceptos que son para mí los primordiales, los cuales plantearé entablando un diálogo con la crítica existente, pero serán desarrollados en mayor profundidad en los distintos capítulos de la tesis. Estos aspectos son los siguientes: realismo sucio. El gran equívoco del Bukowski caribeño; anomia social en los personajes del ciclo de Centro Habana; el yo y la pérdida del yo: la estratagema de la autoficción; contenidos

escatológicos, machismo y sexualidad y la teoría del *hombre nuevo*; ética y ausencia de análisis político;

-I- Realismo sucio. El gran equívoco del Bukowski caribeño

Como se señaló anteriormente, en la mayor parte de los casos, las obras y la poética de Pedro Juan Gutiérrez suelen asociarse al denominado “realismo sucio” y a un *modus* que lleva al universo bukowskiano. Es una visión que encontré en la gran mayoría de la crítica. Como se anticipó, me limitaré a citar sólo algunas fuentes que, en mi opinión, son las más acreditadas, en tanto que han dedicado gran espacio a la investigación sobre la poética de Pedro Juan Gutiérrez. He seleccionado aquellas publicaciones que me permitirán, en el transcurso de esta introducción, exponer a modo de sinopsis aquellos que serán los puntos cardinales de mi tesis. Si bien muchas de las observaciones que detallaré a continuación no concuerdan parcial o totalmente con mi visión personal del mundo literario de Pedro Juan Gutiérrez, reconozco sin embargo que se trata de publicaciones que he utilizado como interesantes puntos de partida para profundizar mi investigación.

Partiendo del supuesto dualismo entre Bukowski y Gutiérrez, en particular Anke Birkenmeyer (profesora en la Universidad de Indiana en estudios españoles y portugueses), señala en relación con las obras del ciclo del Centro Habana:

[...] El realismo sucio parece ser propio del ámbito americano en general, o por lo menos es allí donde más prosperó. Una definición nítida del realismo sucio se ha dado en Estados Unidos con respecto a los escritores norteamericanos Raymond Carver, Richard Ford, Tobias

Wolff y otros, que representaban en sus cuentos un ambiente norteamericano, concentrado en la descripción de la vida diaria en áreas rurales o en lugares donde no pasaba mucho. [...] Más que categoría crítica, el realismo sucio ha llegado a ser una etiqueta comercial para designar a la generación joven de escritores latinoamericanos como la representó el Boom para los escritores publicados a partir de los años sesenta. [...] En Latinoamérica, el "realismo sucio" se ha identificado generalmente con una estética de la violencia que no por casualidad se presta tanto al cine como al género novelesco. El estilo de películas como *Ciudad de Dios* (2002), *Amores perros* (2002) y de la novela *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo (de la que también existe una versión cinematográfica) se caracteriza por un exceso de violencia en las relaciones entre las personas; estas historias viven de la velocidad con la que los protagonistas asesinan, mueren, huyen y atacan. Algo de eso ocurre también en Gutiérrez, si pensamos en las muertes, casi todas violentas y repentinas, y sobre todo en el apocalíptico final de *El Rey de La Habana* (1999), aunque la violencia, creo, es en Gutiérrez de índole más bien auxiliar[...] El *dirty realism* de los estadounidenses, tal como lo ha retomado Gutiérrez aquí, es así un estilo descriptivo y contemplativo que se distancia de -aunque no se opone a- las películas de acción y al consumo fácil de la cultura popular.⁴⁸

En el siguiente capítulo argumentaré por qué esta comparación no resulta del todo pertinente cuando se tiene en cuenta la que yo intentaré presentar como la verdadera poética del autor⁴⁹. Pero lo más importante será explicar la absoluta mendacidad de la misma definición de “realismo sucio”. Para ello, ofreceré ejemplos tangibles que remiten al verismo siciliano de fines del siglo XIX y al neorrealismo italiano de la segunda posguerra.

⁴⁸ BIRKENMAYER, Anke. “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”, en *Miradas, Revista del Audiovisual*, n.6, (2004), Disponible en <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm> [consulta: 9 marzo 2019].

⁴⁹ En el transcurso de varias entrevistas y charlas públicas que tuvieron lugar con el autor (una, por ejemplo, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid el 6 de abril de 2017), el mismo autor se ha mostrado de acuerdo con mi interpretación de su poética, aclarando que su obra no tiene nada que ver con el realismo sucio y ni tampoco con Charles Bukowski.

En algunos pasajes de su análisis, Anke Birkenmayer no excluye una percepción que podría ir más allá del realismo sucio, desembocando en una idea diferente, citando como ejemplo, si bien superficialmente, algunos ejemplos de neorrealismo:

Este momento, tal vez, sea más latino que americano, más perteneciente a la tradición de la picaresca que a la del testimonio, pero también muestra una afinidad especial con las películas del estilo neorrealista italiano, como *Ladri di biciclette* (1949) de Vittorio de Sica o *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, ambas producidas en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Este momento definitorio sería en Cuba el derrumbe de la Unión Soviética y la subsiguiente crisis económica a partir de 1990. [...] ⁵⁰

Pero después se aferra al concepto inicial según el cual el realismo sucio sería la base de la poética expresada en las obras de Pedro Juan Gutiérrez; así, cuando se propone analizar algunos fragmentos de *El Rey de La Habana* (1999), afirma que con esta perspectiva *dirty* (sucio) se invertiría la teoría proustiana de la memoria:

[...] el mal olor tiene la misma función de autoafirmación que el hambre. En las repetidas descripciones de la suciedad de los personajes, es el olor lo que les recuerda su estar en el mundo: “[Rey] se olió las axilas. Estaba cochambroso, con peste a sudor y a suciedad. Le gustaba ese olor. Le recordaba su casa. Pero no quería tener recuerdos de nada ni de nadie. Borró.” (32) La memoria involuntaria de Proust aparece invertida aquí: en vez de una magdalena, las axilas ⁵¹.

⁵⁰ BIRKENMAYER, Anke. “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”... *op. cit.*

⁵¹ *Ibid.*

Sin embargo, Proust nunca realizó ninguna clasificación cualitativa a partir del tipo de objetos que hacen brotar los recuerdos. La memoria es simplemente eso, memoria, y poco importa de qué manera o a partir de qué cosa o desde dónde se la concibe: puede ser tanto una *madelaine* como una axila.

Se aleja algo más del concepto y del estereotipo del realismo sucio Guillermina De Ferrari (Profesora en *Caribbean and Latin American Studies* en la Universidad de Wisconsin), quien, en ese sentido, se manifiesta como una voz alejada del coro, si bien solo en algunos aspectos de su argumentación. Tal como señalaré en el primer capítulo, también De Ferrari ofrece un punto de vista “escéptico” en relación al emparejamiento de Gutiérrez con el realismo sucio, según la acepción de realismo sucio que formuló la revista *Granta*⁵². Sin embargo, De Ferrari no presenta una verdadera alternativa estilística para situar la poética de Pedro Juan Gutiérrez, que en su concepción no sería en sentido estricto un realista sucio, pues la “suciedad” de Gutiérrez sería bastante menos “sucía” que la descrita por *Granta*:

[...]Es interesante señalar que, tal como sucede en el realismo sucio norteamericano, la prosa de Pedro Juan Gutiérrez es ostensiblemente sencilla, tiene un tono de desasosiego y se ocupa de personajes que “beben mucho y se meten a menudo en problemas”. Sin embargo, existen tres diferencias fundamentales entre lo que *Granta* denominó como “realismo sucio” y los textos de Gutiérrez. En primer lugar, no puede dejarse pasar la ironía que tiene realizar una comparación entre personajes de los bajos fondos norteamericanos que son “vagabundos en un mundo atestado de comida basura y de la opresión del consumismo moderno” y una sociedad en la que la escasez de productos es abrumadora. En segundo lugar, parece justo decir que uno de los aspectos que hacen interesante al realismo de Gutiérrez es precisamente su conexión con las principales disputas ideológicas de la historia del siglo, una historia que el americano medio apenas puede comprender en un nivel simbólico. En tercer lugar, los textos incluidos

⁵² BUFORD, Bill. “Editorial”, en *Granta* (8), Londres: Granta Publications, 1 Junio 1983, pp.4-5.

por *Granta*, como los de Raymond Carver, no son ni remotamente tan sucios como el realismo de Gutiérrez⁵³.

Un examen más articulado, por otra parte, que consigue tocar aspectos neurálgicos de la poética de Gutiérrez, es el de Esther Whitfield (Profesora e investigadora en literatura comparada en la Brown University) en su ensayo sobre los cuentos de *Trilogía sucia de La Habana* titulado: “Autobiografía Sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*”. Partiendo del hecho de que el protagonista del ciclo del Centro Habana se llama Pedro Juan, al igual que el autor de las obras, Whitfield se pregunta si podría tratarse de una autobiografía o incluso de una especie de docuficción en el que la fantasía disimula algunos vestigios de realidad. En el desarrollo de su argumento, se plantea lo siguiente:

[...]Si la *Trilogía sucia de La Habana* no es la autobiografía de Pedro Juan Gutiérrez, ¿entonces de quién es? ¿Quién enuncia la vida, los amores y la lascivia de Pedro Juan y a quién le pertenecen? Quiero proponer aquí que *Trilogía* presenta un trío de “autobiografiados”. El primero es Pedro Juan Gutiérrez, tal como sospechamos y quisiéramos creer. En un segundo sentido, sin embargo, *Trilogía* es una “autobiografía” del lector, y, por último, es la del nuevo hombre cubano de la década del 90, concebido por los dos anteriores en un juego tácito de oferta y demanda. [...] Leer *Trilogía* no implica perderse en un libro o perder un libro dentro de uno mismo, sino más bien, diferenciar quién está dentro y quién está fuera, quién es cubano y quién no, y lo que esto significa en un determinado tiempo, espacio y situación económica⁵⁴.

⁵³ DE FERRARI, Gullermina. “Aesthetics under siege: dirty realism and Pedro Juan Gutiérrez’s *Trilogía Sucia de La Habana*”, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (Vol. 7), Arizona: 2003, p. 34. [Traducción de Gino Tramontana].

⁵⁴ WHITFIELD, Esther. “Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*”, en *Revista de Estudios Hispánicos* 36.2, (Mayo 2002), Washington, p. 330. [Traducción de Gino Tramontana].

-II- Anomia social en los personajes del ciclo de Centro Habana

Una diferencia ulterior entre mi visión y la teoría de la anteriormente citada Anke Birkenmayer es que Birkenmayer observa en los personajes de Pedro Juan Gutiérrez una transgresión de las normas sociales y familiares fruto de una incapacidad de relacionarse y de vivir dentro de las normas y las reglas⁵⁵. Yo, en cambio, afrontaré el mismo problema situándolo dentro de un mecanismo sociológico como la anomia de Durkheim, según la cual, en una sociedad que enfrenta unas condiciones tales como las que enfrentaba La Habana en los años 90, caen todos los parámetros que marcan el flujo de las normas, las reglas y la ética en un sentido jurídico, familiar, social y más ampliamente, en un sentido kantiano. Por lo tanto, el personaje no es un transgresor sino más bien lo es la propia sociedad, que *traiciona* sus promesas, creando un vacío moral que induce al ciudadano común —o más propiamente, al actor social— a no tener puntos de referencia ni sociales ni internos. Desde el punto de vista de la anomia, no se puede hablar de transgresión, puesto que sólo pueden transgredir quienes viven dentro de las reglas y las normas. En ausencia de ellas, el “pecado” de transgresión no es imputable.

⁵⁵ “[...] ¿cuáles son los rasgos distintivos del realismo sucio de Gutiérrez? Lo que resalta de su obra es, ante todo, la transgresión de normas sociales: los personajes no se integran a ninguna convención de trabajo, de familia o de sociedad. Son vagos, el matrimonio o el adulterio ya no cuentan y el color de la piel, la edad y el estatus social son nivelados por la lucha diaria por sobrevivir. Esta representación de una realidad violenta, trasgresiva, va emparejada con un lenguaje obsceno y fuerte, que es el lenguaje hablado habanero [...] El tipo de literatura a que aspira Gutiérrez pretende, entonces, reflejar con un máximo de autenticidad los conflictos de los barrios populares de la capital, que representan para él la cara sucia de la sociedad cubana. Su tema es nuevo en cuanto a sus personajes, que son los hombres de la escoria, los marginados de la gran ciudad, que no entran en ningún esquema social.[...] (BIRKENMAIER, Anke. “Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez”, en *Cuban Studies* (2001): pp. 37-55), Disponible en <[http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier%20\(Rey\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier%20(Rey).htm)> [Consulta: 17/05/2019].

En este sentido, en la medida en que analizamos la pérdida de toda forma de ética y moral, estoy de acuerdo con la visión ofrecida por Ena Lucía Portela (escritora y ensayista cubana, perteneciente al movimiento de los Novisímos) en un ensayo escrito en el 2003 donde la autora analiza *El Rey de La Habana*:

[...] La persona más civilizada, más instruida, la que usa el cerebro de vez en cuando, quizás no razone en términos de “tigre”, sino que formule pensamientos un poco más complejos. A saber: 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 caverna⁵⁶.

-III- El yo y la pérdida del yo: la estratagema de la autoficción

Salvo algunas observaciones sobre un aparente machismo en la sexualidad del protagonista del ciclo del Centro Habana, Esther Whitfield ofrece una observación interesante, que toca uno de los temas que, principalmente, analizaremos en el desarrollo de esta tesis: la construcción y la formación del yo. Se trata de un yo que se pluraliza hasta el punto de representar y ostentar diferentes matices de sí mismo (sujeto) y de los sí-mismos del sujeto, en la medida en que el lector se va convirtiendo él mismo en sujeto de la narración. A lo largo del presente trabajo, estudiaremos la temática del yo y de la pérdida del yo, que constituye uno de los motivos centrales de mi análisis. En los personajes que Pedro Juan Gutiérrez pone en escena existe sin duda un deseo absoluto de

⁵⁶ PORTELA, Ena Lucía. *Con hambre y sin dinero*, La Habana: Ediciones Unión, 2003. Disponible en <http://www.pedrojuangutierrez.com/ensayos_ensayos_ena-portela.htm> [consulta: 9 marzo 2019].

alcanzar una pérdida del yo similar a la que se produce en un escenario shakespeariano, o más propiamente, —como se verá a continuación— en las narraciones oníricas del estilo de Carroll en *Alicia a través del espejo*, en las que el personaje llega incluso a perder su nombre propio.

Con respecto al concepto del yo y de los múltiples yo en el ciclo de Centro Habana, ya que el protagonista en las mayoría de los textos se llama como el propio autor (Pedro Juan), es necesario enfrentar el tema de la llamada autoficción, género especialmente cultivado por la literatura hispanoamericana en los últimos años que ha atraído una relevante atención por parte de la crítica. Es una definición que se encuentra por primera vez en la contraportada del libro *Fils* (1977), escrito por Serge Doubrovsky, autor francés y profesor en la *New York University*.

Esta teoría, que personalmente considero bastante débil por razones que motivaré, ha sido analizada por muchos investigadores. Y en lo que respecta a la literatura hispanoamericana, cito un extracto de una publicación de Manuel Alberca:

[...] la autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica. De acuerdo con este planteamiento, la autoficción, y sus posibles variantes tipológicas, tiene algo de antipacto o contrapacto autobiográfico, que en un sentido emborrona la explicativa teoría del “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune y al mismo tiempo la pone a prueba o la completa. Pero sobre todo, y esto es para mí lo más importante por controvertido que pueda ser desde la poética del relato, permite precisar el gradualismo variable y complejo con que el lector tiene que descifrar en estos textos situados a caballo de los dos grandes pactos narrativos, el autobiográfico y el ficticio⁵⁷.

⁵⁷ ALBERCA, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, en *Cuadernos del Cilha* (7/8), Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo / Centro Universitario, 2005-2006, p. 11.

De hecho, me pregunto, ¿es realmente necesario usar un neologismo como autoficción cuando podríamos simplemente analizar las temática del yo y de la narración biográfica o del compromiso narrativo bajo una perspectiva postfreudiana y postlacaniana? Si realmente quisiéramos ir al alba de la así llamada autoficción, deberíamos entrar en los meandros de un mundo literario que tiene sus raíces en los clásicos, por ejemplo: en el 1200 los escritos de Dante Alighieri (Dante e Beatrice, etc). La definición de autoficción me parece no solo lábil, sino extremadamente innecesaria, ya que, como veremos, sería suficiente analizar lo que Freud y Lacan han señalado detenidamente con respecto a la estructura de un yo que en determinadas condiciones se deja guiar por significantes y símbolos, despersonalizándose y confundiéndose entre verdad, puesta en escena y mistificación⁵⁸.

El investigador y periodista Carlo Mazza Galanti, analizando la teoría de Doubrovsky, se muestra de acuerdo con la visión que expresaré en el capítulo “Factores sico-sociales en los personajes del ciclo de Centro Habana”. ¿Realmente en la óptica postfreudiana y postlacaniana podemos hablar todavía de autobiografía y/o de pacto autobiográfico y novelesco?

⁵⁸ Muy a menudo, muchos investigadores tratan apresuradamente el tema de ciertas corrientes literarias, olvidando, a veces, los verdaderos orígenes. Por ejemplo, como demostraré, ocurre con el verismo siciliano, pero también con el realismo mágico, cuyo nacimiento se atribuye muy erróneamente al mundo hispánico cuando en realidad es un movimiento literario nacido en Italia, exactamente en Milán en 1919 por Massimo Bontempelli: “La única herramienta de nuestro trabajo será la imaginación. Es necesario deshacerse del arte de construir, inventar nuevos mitos para que pueda surgir la nueva atmósfera que necesitamos respirar. [...] El mundo imaginario se derramará a perpetuidad para fertilizar y enriquecer el mundo real. Porque no en vano el arte del siglo XX habrá hecho el esfuerzo de reconstruir y develar un mundo real ajeno al ser humano. El objetivo es aprender a dominarlo, hasta que puedas alterar las leyes a tu gusto. Ahora, el dominio del hombre sobre la naturaleza es magia. [...] Imaginación, fantasía: pero nada como los cuentos de hadas; no hay mil una noches... en lugar de un cuento de hadas, tenemos sed de aventura. La vida más cotidiana y normal, queremos verla como un milagro aventurero: riesgo continuo y esfuerzo continuo de heroísmo o de las trampas para escapar: el ejercicio mismo del arte se convierte en un riesgo de cada momento, nunca estar seguro del efecto, siempre temiendo que no sea inspiración sino maquillaje. Estafas del impresionismo. [...] Esta es la regla de la vida y el arte durante cien años más: aventurarse de un minuto a otro, hasta el momento en que lo contraten o lo apresuren.” (“Realismo magico”, en *Opere scelte*, Milano: Mondadori, 1978, pp.750-751) [Traducción de Gino Tramontana].

La teoría de Doubrovsky se basa en criterios esencialmente psicoanalíticos, criterios que se materializan en las elecciones estilísticas típicas del *nouveau roman* y las principales tendencias teóricas de los años setenta. En resumen, después de Freud (y después de Lacan) ya no se pueden escribir autobiografías transparentes, al estilo de Rousseau. No se puede confiar inocentemente en la sinceridad y la memoria como instrumentos de acceso a una verdad capaz de manifestarse independientemente de las redes y los esquemas lingüísticos. Escribir una novela autobiográfica significa, desde esta perspectiva, confiar en el poder de la escritura, dejarse hablar⁵⁹ por el lenguaje, usar palabras como sondas capaces de revelar la estructura del inconsciente (un inconsciente "estructurado como lenguaje"). Con el paso de los años, Doubrovsky cambiará su posición y propondrá nuevas definiciones, a menudo ajustándolas de acuerdo con un debate que ha visto en la última década que muchos críticos y poetólogos se enfrentan a cuestiones teóricas decididamente inaccesibles para los no profesionales⁶⁰.

Al analizar una obra literaria, representada en forma autobiográfica o no, nunca debemos perder de vista el hecho de que -siendo el producto de expresiones individuales que inevitablemente incluyen factores de naturaleza psicológica y, consecuentemente, subconsciente- siempre estamos leyendo una obra irreal. Por esta razón, en el próximo capítulo hablaré más detenidamente del concepto de verismo en contraposición al concepto de realismo y realidad, tratando de demostrar la irrealidad de cualquier forma de realidad en las artes en general. La ficción es parte integrante del pacto literario y narrativo. No hay nada que decifrar. No importa si es una biografía o una historia en tercera persona. Todo debe ser visto como irreal:

⁵⁹ Es por ésta razón que en esta tesis escribiré que los personajes puestos en la escena por el autor no hablan sino más bien *se dejan hablar*.

⁶⁰ MAZZA GALANTI, Carlo. "Autofinzioni", en *Minima et Moralia*, Roma: Minima et Moralia Associazione culturale, 8 julio 2010, <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>> [consulta: 9 marzo 2019]. [Traducción de Gino Tramontana].

Quizás no se tiene suficientemente en cuenta que el problema de la representación de la verdad no florece solo en contextos teóricos, sino también en obras maestras de la fantasía; por ejemplo en los caracteres borderline de Orlando Furioso, Don Quijote, Enrique IV, Ciampa, etc., al punto de llegar a la locura y a los márgenes de la sociedad. Con un exceso de superficialidad, la marca de la realidad está tan impresa en la verdad literaria, como si la representación de la realidad fuera o pudiera ser certificada como una especie de "realidad real" solo porque, de hecho, está representada. ¡De hecho el cura de Cervantes hace bien en regañar al barbero que toma la realidad literaria como verdadera!⁶¹

Además, cuando se investiga sobre el mundo de la literatura y de las artes en general, nunca deberíamos olvidarnos de las implicaciones psicológicas y filosóficas que subyacen en el arte en sí. El arte como tal, y la literatura en particular, es pura representación, ficción y, por antonomasia, autorrepresentación. Según Arthur Schopenhauer, en su obra *El mundo como voluntad y representación*, cada representación es irreal y autobiográfica en sí misma, considerando la implicación del yo narrador, del yo narrado y del yo que observa y llega a conocer una nueva realidad convirtiéndose a su vez en el protagonista de la narración:

«El mundo es mi representación»: esta es la verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque solo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es decir, solo en relación con otro ser, el

⁶¹ BERNARD, Enrico. "Verga, verismo e neorealismo", en *I più segreti legami. Sinergie neorealiste tra letteratura e arti visive nel carteggio Bernari-Zavattini (1932-1989)*, Milano: BeaT, 2014, p. 90.

representante, que es él mismo. -Si alguna verdad a priori puede enunciarse, es esta: pues ella constituye la expresión de aquella forma de toda experiencia posible e imaginable, forma que es más general que cualquier otra, más que el tiempo, el espacio y la causalidad: porque todas estas suponen ya aquella; y si cada una de estas formas que nosotros hemos conocido como otras tantas configuraciones especiales del principio de razón vale solo para una clase especial de representaciones, la división en sujeto y objeto es, por el contrario, la forma común de todas aquellas clases; es aquella forma solo bajo la cual es en general posible y pensable alguna representación de cualquier clase, abstracta o intuitiva, pura o empírica. Ninguna verdad es, pues, más cierta, más independiente de todas las demás y menos necesitada de demostración que esta: que todo lo que existe para el conocimiento, o sea, todo este mundo, es solamente objeto en referencia a un sujeto, intuición de alguien que intuye; en una palabra, representación. Naturalmente, esto vale, igual que del presente, también de todo pasado y futuro, de lo más lejano como de lo próximo: pues vale del tiempo y el espacio mismos, únicamente en los cuales todo aquello se distingue. Todo lo que pertenece y puede pertenecer al mundo adolece inevitablemente de ese estar condicionado por el sujeto y existe sólo para el sujeto. El mundo es representación⁶².

-IV- Contenidos escatológicos, machismo y sexualidad y la teoría del hombre nuevo.

Otro elemento recurrente en los textos del ciclo de Centro Habana, estudiado con más frecuencia por la crítica, es la sexualidad explícita. Este aspecto ha escandalizado más bien poco pero ha producido grandes discusiones entre los estudios académicos, dando lugar en mi opinión a no pocas confusiones.

⁶² SCHOPENHAUER, Arthur. "Primera consideración: La representación sometida al principio de razón: el objeto de la experiencia y la ciencia", en *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Editorial Trotta, 2016, p.23.

Hay quienes desestiman la totalidad de la obra, calificando a Gutiérrez bien como machista, bien como pornógrafo o como representante de un “costado salvaje” que se revela de manera desenfadada en el texto. En realidad la sexualidad se convierte en el único elemento verdaderamente real en la poética de Pedro Juan Gutiérrez, pues la sexualidad no es sino un acto necesario para la fuga: una fuga del yo; un acto que, como tal, se convierte en el único elemento verdaderamente real de toda la poética, pues es dictado por un conjunto de significados y significantes lacanianos que representan la esencia absoluta de un yo que toma forma sólo en tales casos. En el segundo capítulo de este trabajo profundizaremos en estos conceptos.

Por ejemplo, cuando De Ferrari escribe acerca de la figura de Superman —un personaje que realmente existió, y que se encuentra también en la novela breve *Nuestro GG en La Habana* (2006)—y analiza sus connotaciones genitales señalando algunas alegorías muy exactas que reconducen al yo freudiano del revolucionario cubano (entendido también como Hombre Nuevo), entra por un instante en una de las “cámaras secretas” del cubo de Rubik armado por Gutiérrez, pero sin conseguir completar todas sus caras, pues si bien es cierto que en la imagen de Superman el autor presenta una visión que va más allá de la sexualidad, señalando más bien un elemento más ocioso e ideológico, no hay en cambio ningún tipo de alegoría o paralelismo entre el enorme miembro del protagonista del relato y el mercado del sexo:

Dejando a un lado el imperativo eyaculatorio de todas las prácticas sexuales masculinocéntricas, la historia de Supermán también puede ser alegórica de la situación histórica. Como la mayoría de los productos locales en un sistema de dependencia económica, el semen de Supermán no entra en circuitos económicos domésticos: la economía nacional no puede permitirse reservarlo para el consumo local, debe ser “exportado”. La situación de Supermán en los años 50 recuerda al fenómeno de las “jineteras” en los 90, porque en ambos casos el cuerpo es utilizado para el divertimento de los

turistas como ingreso económico. La indignidad de la condición humana, en el caso de Supermán, se negocia en nombre de los signos inequívocos de una masculinidad prestigiosa. En el caso de las jineteras, hay en ocasiones un discurso de necesidad —una debe “ganarse la vida”, “no quedarse de brazos cruzados”— y cada tanto, la esperanza del matrimonio y el exilio. Es interesante señalar que lo que separa estos dos momentos de intercambio de sexo cubano por divisas son, precisamente, cuarenta años de gobierno revolucionario, con su ferviente discurso sobre la dignidad tanto en el nivel individual como en el nivel de las relaciones internacionales. La indignidad del modo de ganarse la vida de Supermán —una indignidad de la que él parece mayormente inconsciente en el momento— toma un giro inesperado cuando, con el paso de los años, se enferma de diabetes, lo que resulta en la amputación de sus piernas, y con ellas, de sus afamados pene y testículos⁶³.

La teoría de De Ferrari retoma otra perspectiva en el momento en que analiza el elemento de la castración y de la impotencia en el Superman decaído y decadente descrito en el relato de Pedro Juan Gutiérrez. Una imagen que abre la puerta a un examen de un aspecto fundamental como la cuestión del *hombre nuevo* antes, durante y después de la revolución castrista:

[...]En el intervalo que separa la figura de Supermán de la del “tipo descojonado” —literalmente, un tipo sin testículos— en que se convierte cuatro décadas más tarde, hay toda una generación de personas educadas por y para la Revolución, una generación que crece con la promesa del Hombre Nuevo. Lo que *Trilogía* parece sugerir es que tanto Supermán como Pedro Juan en la mediana edad han sido castrados —uno en sentido literal, otro quizás sólo metafóricamente— por una historia que ha sido implacable. Pedro Juan pierde su dignidad ante el desempleo, el hambre y la búsqueda constante de la gratificación efímera del sexo. Desde esta perspectiva, el Hombre Nuevo —una especie de superhéroe socialista— es ahora un hombre machacado. Históricamente, la figura del Hombre Nuevo se convirtió tanto en el instrumento como en el objetivo de la Revolución, tal

⁶³ DE FERRARI, Guillermina. “Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez’s *Trilogía sucia de La Habana*”.... *op. cit.*, pp. 31-32. [Traducción de Gino Tramontana].

como fue concebida por uno de sus héroes, el Che Guevara. En efecto, según el Che, una revolución total no consiste únicamente en un cambio de estructuras; simultáneamente también depende de y aspira a la creación de un Hombre Nuevo, completo y carente de alienación (Mafud 66-74). La realización de este Hombre Nuevo sólo sería posible como resultado del sacrificio material. Para conseguir la gloria moral y nacional a la que aspiraba la Revolución, el Hombre Nuevo tendrá que mantenerse sin los bienes y placeres que antes daba por sentados⁶⁴.

Cuando se habla del tema del *hombre nuevo* que habría querido construir la revolución cubana, será necesario subdividir la cuestión en tres puntos, a saber: el *hombre nuevo* tal como lo entendía Martí; el *hombre nuevo* al que aspiraba la revolución cubana desde el '59 al '89; el *hombre nuevo* de la década del 90, después de la caída del Muro de Berlín.

En relación con el concepto de hombre nuevo en la década del 90 que, según lo que se deduce del análisis de De Ferrari, representaría un elemento frustrante o por lo menos limitante en muchos aspectos, en el capítulo tres estudiaremos, como parte de un *excursus* espacio temporal, la temática del hombre nuevo a través de un análisis histórico y económico del barrio de Centro Habana, partiendo de sus orígenes hasta nuestros días. Considerando aspectos económicos, sociológicos, antropológicos y políticos previos a 1989 trataremos de interpretar qué es lo que realmente pone en escena Gutiérrez queriendo representar no solo estados de ánimo sino una visión biológica y genética del cubano, casi como si se tratase de una visión lombrosiana de la sociedad⁶⁵.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ “[...]El hombre que el comunismo ha formado desde 1959 se ha vuelto desesperado, y la idea de que Pedro Juan y sus vecinos están listos para vender sus propios cuerpos, o el de cualquier otro, por casi cualquier cosa, contrasta dramáticamente con el idealizado *Hombre Nuevo* de la revolución cubana”. [*Ibid.*]

Por otra parte, no quiero dejar de señalar que el análisis sobre esta cuestión del sexo que hace Esther Whitfield (Profesora Asociada en el Departamento de Literaturas Comparadas en Brown University) me parece un tanto superficial y se sitúa en las antípodas de mi propia teoría:

Debido a la ausencia de otras opciones, copular y excretar son las principales actividades de los habitantes del solar, calificando sus intereses como primariamente bestiales. El sexo ofrece una de las pocas oportunidades de recreación, y aquellos que son capaces de hacerlo se satisfacen de manera constante, mientras que aquellos que no lo hacen, miran o fantasean. "Loca a la pinga" (*Trilogía*, 74 y 187) es una de las aflicciones más frecuentes que Pedro Juan diagnostica entre las mujeres, jóvenes y viejas, y los hombres de todas las generaciones persiguen una rápida satisfacción desde Rey, de trece años de edad, que se masturba a la vista de su vecina mulata (*El Rey*, 13-14), hasta el septuagenario que en el episodio de cierre de *Trilogía* cautiva a una mujer mucho más joven con su técnica experta⁶⁶.

Según mi teoría, la sexualidad, así como el consumo de drogas y alcohol, representan los medios por los cuales los personajes logran alcanzar el "escape". En un capítulo de esta tesis, en mi exposición de lo que es el hiperrealismo y lo obsceno, hablaré en detalle de la condición atemporal del Aión, que es la dimensión en la que es posible esquivar el tiempo y encontrar la salvación.

⁶⁶ WHITFIELD, Esther. "Mercados en los márgenes: el atractivo de Centro Habana", en Teresa Basile *Literatura sucia: Pedro Juan Gutiérrez*, Katatay, Año VI, n. 8, La Plata: Kataya, Noviembre 2010, p.92.

-V- Ética y ausencia de análisis político

Contrariamente a lo que nos presentaron los estudios mencionados anteriormente, Manuel Ángel Castañeda y Danilo Manera (respectivamente periodista y ensayista español el primero y profesor de literatura española en la Universidad Estatal de Milán el segundo), presentan una visión del autor diferente. En mi opinión, la crítica publicada por estos investigadores se focaliza principalmente en aspectos humanísticos y filosóficos y no se deja “distraer” por el supuesto escándalo o por dogmas de naturaleza ideológica. No produce las habituales y monótonas contraposiciones de autores cubanos con los habituales autores estadounidenses del siglo XX.

Más aún, los análisis presentados por la crítica académica europea —y lo mismo cabe decir de la crítica cubana— se aproximan, mayormente, a mi visión personal en la presente tesis.

En la óptica de Miguel Ángel Castañeda, Gutiérrez se convierte en una suerte de guardián del faro, un voyeur que describe lo oscuro de las oscuridades habaneras en una Centro Habana “luchadora”:

[...]Desde su azotea PJG ejerce de vigía y de esa tarea contemplativa extrae el material para sus cuentos, sus historias sucias de una ciudad que se hunde en la desesperación y cuyas gentes apuran el vaso del fracaso y padecen en su alma los barrotes de la cárcel invisible. Pedro Juan (Pedro Guaaann le dicen los vecinos) es el símbolo de esa Habana ‘luchadora’ que busca cada mañana la forma de resolver la comida. Está donde la pudrición es la norma, el derrumbe algo cotidiano, la suciedad habitual y en ese cosmos en el que el desmerengue económico ha calado en el alma de estos habaneros que están en el lado oscuro. Es un río de vida salvaje, una forma extrema de vivir que crea adicción. Pedro Juan logra describir la ciudad a través de los personajes casi todos reales— y obtiene un resultado

excepcional, porque se entiende La Habana, se la huele y se la siente sin recurrir a largos párrafos descriptivos. Bastan unas pinceladas, casi brochazos para comprender mejor esa ciudad que a través de mil fotografías⁶⁷.

Castañeda, en su ensayo, ve a Gutiérrez como un impresionista, como un Cézanne de los bajos fondos habaneros:

Y es que este blanco, que se sabe mulato, híbrido de escritor y pintor, escribe como pintaban los impresionistas. Colocando los colores en el cuadro de forma que el ojo del espectador, en la distancia, mezcle las pinturas. Las frases cortas, muy cortas, se agolpan en el cerebro del lector como los colores de Renoir o los trazos de Cézanne lo hacían en los lienzos⁶⁸.

La comparación con el impresionismo es apropiada y constituye una observación precisa. Este análisis me ofreció un punto de partida para comparar la poética de Gutiérrez con la de algunos pintores europeos, si bien prefiero establecer una comparación con elementos expresionistas —antes que con los impresionistas— basándome en un paralelismo plausible con cierta forma de expresión naturalista.

Concuero, además, con Castañeda en su visión de Gutiérrez como un animal metropolitano que necesita de un contacto permanente, carnal y fonético, con su barrio y sus escombros, para afirmar una existencia que se evidencia en una condición atemporal, donde la nostalgia se funde en las fachadas de los edificios, en el sonido imaginario de un bolero y en la atávica melancolía que, como veremos, es un elemento indispensable y recurrente:

⁶⁷ CASTAÑEDA, Manuel Ángel. *Geografía literaria de La Habana*, Santander: Castañeda, 2002, <http://www.pedrojuanguitierrez.com/Ensayos_ensayos_Manuel-Angel-Castaneda.htm> [consulta: el 9 marzo 2019].

⁶⁸ *Ibid.*

Pedro Juan hace poesía de una ciudad que es su propia alma, que la ha recorrido palmo a palmo y que está en toda su obra como si escribiera sobre un mapa, en vez de sobre folios en blanco. Y la tristeza infinita de un paisaje bellissimo que en ocasiones se ve como paradigma de la melancolía[...]⁶⁹.

Castañeda señala la forma en la que Gutiérrez consigue tocar temas políticos sin afrontarlos directamente, sin utilizar el medio de la prosa rebelde y contestataria, otro tema que estudiaré en los siguientes capítulos. Como veremos, las descripciones escénicas, así como las propias historias de los personajes, encerrados en un universo geográfico delimitado (Centro Habana y La Habana Vieja), son un mecanismo que produce imágenes extraliterarias que permiten llegar a un plano más profundamente político:

Y es que este creador cubano, el que tiene la serpiente tatuada en el brazo, entiende la ciudad como un paisaje-símbolo y hace política a través de sus personas sin asomarse nunca a la política misma. De forma subliminal Pedro propone a sus lectores que entiendan el régimen a través del paisaje de La Habana y que interpreten el universo utilizando el espejo de cinco a seis cuadras ubicadas entre el Malecón, San Lázaro, Campanario, Perseverancia y hacia el interior Trocadero⁷⁰.

En Italia, Danilo Manera presenta la imagen de un “diablo” caribeño que escapa de las profundidades. Pedro Juan Gutiérrez es visto como el cantante de una desesperación, de un hastío y de una miseria —más humana que económica— que encuentra su salvación en la fuga, no tanto de la isla como de sí mismo, en la tradición del bolero:

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

Pedro Juan Gutiérrez es el feroz intérprete de una acumulación insostenible, hecha de desesperación, caos, descomposición, aburrimiento, miseria, crueldad, escape en el sexo y en el alcohol⁷¹.

La fuga de sí mismo es, en efecto, uno de los temas fundamentales de la poética de Gutiérrez, en el que se reinterpretan la sublimación y la desublimación, tal como veremos, en un nuevo *modus* que funde psicoanálisis con supervivencia. La fuga, entonces, será uno de los temas centrales del hiperrealismo obsceno de Pedro Juan Gutiérrez. Y si en las artes visuales Cuba tuvo un pintor y escultor como Kcho, que obtuvo fama internacional representando en sus obras barcos que se hacen a la mar, en Pedro Juan Gutiérrez este sentimiento de fuga constante es nítido y está presente en muchas de sus expresiones tanto narrativas como emotivas, que se mueven entre la melancolía y el huir de esta, en un dualismo que representaré con la imagen del bolero contrapuesto a la rumba y viceversa.

En el examen más universal de la miseria humana, y de su consiguiente *porquería*, tal como Céline definía a aquello que habita en el alma humana, Gutiérrez es percibido por Manera como un personaje difícil “rimestatore di merda, davanti a cui tutti storcono il naso” (*Triturador de mierda, frente al cual todos levantan sus narices*⁷²). Una afirmación en sintonía con lo escrito por el propio Gutiérrez en *Animal tropical*:

Una persona normal deja que la mierda se seque. Y la olvida. Una persona normal se olvida de todas las mierdas de su vida. De las que le hicieron y de las que hizo. Deja que toda esa mierda sedimente y se seque y ya no apesta más. Pero un artista convierte esa mierda en materia prima. Material de construcción. Hace esculturas, cuadros,

⁷¹ MANERA, Danilo. “L’eretico insonne”, epílogo a su traducción al italiano del poemario de Pedro Juan Gutiérrez *Non aver paura, Lulú / No tengas miedo, Lulú*, Roma: Edizioni Estemporanee, 2006, p. 91. [Traducción de Gino Tramontana].

⁷² *Ibid.* p. 94.

canciones, novelas, poemas, cuentos. Todo apestando a mierda fresca⁷³.

A pesar de las implicaciones emotivas, políticas y familiares que inevitablemente forman parte de cualquier cubano que se aproxime a realizar un análisis filológico, filosófico y sociológico del fenómeno Gutiérrez, los académicos de origen cubano presentan un escenario intenso, propio de quien sabe leer entre las voces y entre los olores, en el que, detrás de los escombros y de la basura, se esconde un universo más profundo, de alegorías constantes y reflejos freudianos. Se trata de un espacio-tiempo en el que la realidad en tanto que elemento mendaz en sí mismo, se pone siempre en duda, en una tierra cambiante y surreal, donde el concepto mismo de realidad —como se señaló anteriormente y como se verá con más profundidad de inmediato— es reinterpretado, desestructurado y deconceptualizado. Uno de los temas principales de esta tesis será el de la “irrealidad de la realidad”, y, además, la importancia de distinguir entre realidad y verdad.

Amir Valle, escritor, ensayista y crítico literario, amplía los parámetros de la que debería ser la visión acerca del sufrimiento concebido y expresado por Pedro Juan Gutiérrez, y señala al respecto un elemento fundamental, que permea todas las historias y todos los personajes: la ausencia de juicio.

[...]Desde mi azotea puedo ver la ventana de Pedro Juan, encendida hasta altas horas de la noche, y entonces me lo imagino torturándose, como le dije una vez: es decir, escribiendo a mano (pues yo no logro poner una palabra si no es a computadora), creando esos mundos alucinantes donde el sexo, el amor en todas sus variantes, la droga, el alcohol, el desencanto, y la frustración, son materiales que atrapan a todos, y a quienes compartimos el espacio de esos personajes, nos hacen sentir como en casa.[...] La Habana cambiante, una Habana que

73 GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Animal Tropical*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2006, p.138.

es distinta según las horas del día, en la cual incluso es distinta la sensualidad con la que se sientan las mujeres en los quicios de las puertas de Centro Habana, a la altiva majestuosidad con la que lo hacen las que viven en el Vedado; esa Habana voluble, compleja, socialmente imposible de codificar, tenía que ser escrita con la mordacidad, el desparpajo, y la rispidez con la que Pedro Juan escribe y describe Centro Habana.[...] Utilizando la parábola bíblica, cada personaje de Pedro Juan parece decir: "quien no haya pecado que lance la primera piedra"[...] Es 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 rechazo⁷⁴.

Encontramos un Pedro Juan Gutiérrez errante, que se pierde por las calles decadentes de una capital misteriosa, pero que observa sin emitir juicio, sin excluir o discriminar; sin caer jamás en el *pecado* del juicio. Veremos cómo Pedro Juan Gutiérrez puede convertirse en un cómplice alegre de sus propios personajes, a diferencia de Bukowski, que tenía miedo a todo, incluso a sus propios personajes. Me viene a la mente, en este caso, una canción del cantautor italiano Fabrizio de André: “si sa che la gente da buoni consigli sentendosi come Gesù nel Tempio; si sa che la gente da buoni consigli se non può più dare il cattivo esempio!”.⁷⁵

Odette Casamayor (Profesora asociada en Latin American and Caribbean Cultures en la University of Connecticut) es la autora que, en mi opinión, ha sabido señalar el mejor camino para una interpretación más adecuada del lenguaje de Pedro Juan Gutiérrez, yendo más allá de los esquemáticos parámetros político-emocionales que en ocasiones se interponen en la búsqueda de un análisis estilístico.

⁷⁴ VALLE, Amir. *Anda un rey en La Habana: Pedro Juan Gutiérrez puede llamarse*, Disponible en <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Amir-Valle.htm> [consulta: 9 marzo 2019].

⁷⁵ DE ANDRÈ, Fabrizio, *Bocca di rosa*, Milano: Sony/RCA, 1967. (“Sabemos que las personas dan buenos consejos sintiéndose como Jesús en el templo, sabemos que las personas dan buenos consejos si ya no pueden dar el mal ejemplo.”) [Traducción de Gino Tramontana].

En el ensayo titulado *La Habana en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez o la ciudad como mapa de cierto itinerario existencial*⁷⁶, Casamayor señala aspectos que aportan importantes parámetros cognitivos al análisis en cuestión: los parámetros de comportamiento y las contemplaciones sobre la ética universal, la ética moral, el estado y la sociedad. Factores que están, en parte, en la base del trabajo de Gutiérrez: una poética o una estrategia que consiste, esencialmente, en el abandono de toda ética.

Los personajes de Gutiérrez se mueven en un caos que no puede ni debe ser circunscrito a un espacio esencialmente cubano, más allá de que el marco esencial para ellos es siempre Centro Habana⁷⁷. Un caos en el que Gutiérrez se sumerge, porque a fin de cuentas, no podría hacer otra cosa; un caos en el que vive sin los escrúpulos del juicio y la interpretación:

Mientras otros autores cubanos contemporáneos pretenden resolver esta situación proponiendo la búsqueda de esencias secretas y esperanzadoras, escondidas tras el caos y la podredumbre de una ciudad - siempre, cotidianamente- apocalíptica, Gutiérrez también se sumerge en ellos, pero sin ánimo de aportar lógicas que faciliten la comprensión del mundo. Es la renuncia a toda fe en la existencia de alguna escapatoria. La fuga, ya sea huyendo hacia espacios imaginarios y utópicos, o a través del exilio o comoquiera que se le llame a alguna de sus variantes actuales, no suscitan para él gran interés, al menos al comienzo de su ciclo centrohabanero. Acepta entonces el caos tal cual y pretende incluso adoptarlo como una suerte de religión personal. De cierta manera, es su modo de salvarse, de no perderse en medio de las contradicciones⁷⁸.

⁷⁶ CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. *La Habana en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez o la ciudad como mapa de cierto itinerario existencial* (Noviembre 2003), Disponible en <http://www.pedrojuanguitierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor.htm> [consulta: 9 marzo 2019].

⁷⁷ Centro Habana, en la que me detendré en el cuarto capítulo, es el proscenio necesario por razones históricas, genéticas, biofísicas, bioquímicas, y sociológicas.

⁷⁸ CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. *La Habana en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez... op. cit.*, <http://www.pedrojuanguitierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor.htm> [consulta: 9 marzo 2019].

Centro Habana es el escenario necesario, en tanto que expresión paradigmática de un universo interior que podría pertenecer a seres humanos de cualquier tipo, en cualquier sociedad. Un escenario o un *set* cinematográfico como los ofrecidos por los barrios populares, en los que proliferan ruinas de toda clase, similar a lo que sucedía en el barrio romano il Pigneto de Pasolini o en el Rancy de Céline, o en otro espacio popular o rural, como sucede en los textos de Corrado Alvaro o Bulgakov, donde “la sobrevivencia se traduce en ilegalidad y marginalidad social”⁷⁹. Éste se convertirá, entonces en “el espacio de las obras de Pedro Juan Gutiérrez”⁸⁰.

Casamayor también resalta —tal como hacía Castañeda— el aspecto político de las obras centrohabaneras de Gutiérrez, en el que aquello que se muestra es en sí un análisis más que evidente de una política y de una sociedad, sin caer (salvo en algunas fugaces excepciones) en un juicio de naturaleza abiertamente política en sentido estricto. Gutiérrez vive y anima:

[...]un barrio popular y acepta sus códigos, pero no consigue aún adoptar un desprendimiento absoluto de su pasado. Hay todavía en él algunas reminiscencias de perplejidad, al confrontar el discurso oficial, en el cual confiara también en su momento, y la realidad nacional. El cinismo total, objetivo que persigue, no domina aún al protagonista de *Trilogía sucia de La Habana*. Sin dudas es por ello que, a veces, persiste en encontrar explicaciones y se le escapa —con desgana casi— alguna crítica abierta al gobierno. Aunque el retrato deprimente y crudo que ofrece de la ciudad ya es de por sí una denuncia contundente, Gutiérrez no acalla entonces protestas explícitas⁸¹.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

Esta toma de conciencia lleva al protagonista de la narración a un estado de salvación por medio de una total de-sublimación, que, en una reinterpretación de tipo freudiana, se vuelve un hábitat necesario en el que puede obtenerse algo que permita enmascarar todo lo que induciría a la más extrema locura. Es aquí que toma forma una peculiar condición del tiempo, expresada en clave centrohabanera. Tal como explicaré en el capítulo dos, veremos que el tiempo que pone en escena Pedro Juan Gutiérrez es un tiempo estoico, subdividido en pasado, futuro y, en el centro, aquello que denominaremos “Aión”, que, como veremos, será el no-lugar que permite evitar el tiempo y salvarse a través de la fuga.

Podría extenderme más, trayendo a colación a otros autores y otras publicaciones que se ocupan de la poética de Pedro Juan Gutiérrez y del ciclo del Centro Habana, pero no quisiera caer en una mera compilación de textos ajenos. Los autores y publicaciones aquí citadas me permitieron sintetizar brevemente los fundamentos centrales en los que se basa mi investigación y mi análisis.

En el primer capítulo examinaré el tema de la realidad y del paralelismo entre Bukowski y Gutiérrez, analizando sus respectivos *alter ego*: Henry Chinaski y Pedro Juan. En el segundo capítulo, desarrollaré de manera más extendida y concreta mi concepto de hiperrealismo obsceno, analizando para ello textos de naturaleza filosófica (me remitiré fundamentalmente al estoicismo y a la teoría del tiempo de Deleuze), teatral (Carmelo Bene, entre otros) y de algunos autores europeos del siglo XX. Después, trazaré una línea histórico sociológica dedicada al barrio de Centro Habana y la década del 90 —ambos indispensables, especialmente a la luz de lo que se deduce de los estudios arriba citados— hasta llegar a la fase conclusiva, a la que seguirá, como apéndice, una entrevista que realicé a Pedro Juan Gutiérrez y que fue publicada por primera vez en 2009 en una revista de arte y cultura dirigida por mí en Italia.

Capítulo 1

ENTRE VERISMO E HIPERREALISMO

La poética de Pedro Juan Gutiérrez es, utilizando una terminología perteneciente a la química, un “compuesto” de literatura y filosofía, cuya fusión forma un cuerpo narrativo que llamaremos hiperrealismo obsceno.

El hiperrealismo obsceno, de hecho, es la fusión de estéticas literarias que, por pura analogía más que por razones imitativas, recuerdan el verismo siciliano de finales del siglo XIX y, de manera más consciente, el pensamiento estoico en lo que concierne a la estructura del tiempo y del espacio.

A fin de dar forma a mi concepción, es necesario refutar previamente dos aspectos relativos al universo literario de Pedro Juan Gutiérrez recurrentes en la crítica sobre el autor cubano: el primero, que considera a Pedro Juan Gutiérrez el émulo de un Bukowski en *salsa caribeña*; y el segundo aspecto, que lo vería consecuentemente perteneciente al movimiento literario llamado realismo sucio.

1.1. Gutiérrez vs Bukowski

Contrariamente a lo que se afirma en los textos que afrontan el tema⁸², Pedro Juan Gutiérrez y Charles Bukowski son dos rectas que solo al comienzo de la ruta tendrían un único punto de intersección, para luego convertirse en dos paralelas que nunca llegarán a ningún punto de encuentro.

Tomando en cuenta los principios que aúnan a los dos autores, la primera evidencia está representada por el hecho de la puesta en escena de unas máscaras. Si en Bukowski es evidente la fórmula de la pantomima por medio del *alter ego* Henry Chinaski, mejor conocido también como Hank; en Gutiérrez, en cambio, el hecho de que el personaje protagonista de sus obras se llame Pedro Juan (igual que el autor) nos hace pensar que estamos ante una autobiografía. Sin embargo, el significado subliminal debe ser buscado más detenidamente. Al respecto considero válida la teoría de Esther Whitfield:

⁸² En este caso he omitido las reseñas y las cuartas de cubierta. Solo he tenido en cuenta los artículos publicados en revistas literarias y ensayos académicos: BIRKENMAIER, Anke. “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”... *op. cit.*, Disponible en <[HTTP://WWW.PEDROJUANGUTIERREZ.COM/ENSAYOS_ENSAYOS_ANKE%20BIRKENMAIER.HTM](http://www.pedrojuangutierrez.com/ensayos_ensayos_anke%20birkenmaier.htm)> [consulta: 23/10/2016]; _____. “Más allá del realismo sucio: El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez”, *Cuban Studies*, número 32, Pittsburgh, 2001, pp. 37-55; DE FERRARI, Guillermina. "Aesthetics under Seige: Dirty Realism and Pedro Juan Gutierrez's *Trilogía sucia de la Habana*"... *op. cit.*, pp.23-43; LÓPEZ SACHA, Francisco. “Literatura cubana y fin de siglo”, *Temas - cultura ideología sociedad*, número 20, La Habana, Enero - Junio 2000. Disponible en internet: <[HTTP://TEMAS.CULT.CU/ARTICULO_ACADEMICO/LITERATURA-CUBANA-Y-FIN-DE-SIGLO](http://temas.cult.cu/articulo_academico/literatura-cubana-y-fin-de-siglo)> [consulta: 23/10/2016]; ARCOS PAVÓN, María Esther. “El Realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez: Animal tropical”, *Actas del II Simposio internacional de literatura española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia* (2012), Brasilia. Documento disponible en internet: <[HTTP://CVC.CERVANTES.ES/ENSENANZA/BIBLIOTECA_ELE/PUBLICACIONES_CENTROS/PDF/BRASILIA_2012/04_ARCOS.PDF](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/pdf/brasil_2012/04_arcos.pdf)> [consulta: 23/10/2016]

¿Si *Trilogía Sucia de La Habana* no es la autobiografía de Pedro Juan Gutiérrez, entonces de quién es? ¿Quién articula la vida, los amores y las lujurias de Pedro Juan, y a quién pertenecen estos aspectos? Quiero proponer la idea de que la *Trilogía* tenga un trío "de autobiógrafos". El primero es Pedro Juan Gutiérrez, como nosotros sospechamos y podríamos querer creer. En un segundo sentido, sin embargo, *Trilogía* es también "la autobiografía" del lector; y, finalmente, es la autobiografía de un nuevo hombre cubano de los '90, que está concebido por los primeros dos en un juego tácito de demanda y suministro⁸³.

Pedro Juan Gutiérrez, el escritor, podría haber escogido otro nombre para el protagonista de sus libros. Pero el Pedro Juan narrado, el Pedro Juan *actuante*, no solo crea intencionadamente el equívoco de hacernos pensar en una autobiografía, sino que también -un elemento más importante- enfatiza el aspecto catártico según el cual Pedro Juan se convierte en un cronista que revela los múltiples *yo* que se esconden detrás del personaje, con todas las identificaciones, todos los temores y todas las derrotas emotivas que lo caracterizan, tal como sucede en Henry Chinaski.

Otro punto de intersección es dado por el episodio que da inicio a la evolución de los personajes: ambos ven sus propias epifanías existenciales gracias a -o a causa de- una similar toma de conciencia: la posibilidad de quitarse la vida o la elección de seguir en el mundo. Como sucede en el pensamiento de Emil Cioran, el suicidio, en vez de constituir la expresión máxima de desilusión y desesperación frente a una existencia insoportable, es paradójicamente lo que permite la vida. En *Los silogismos de la amargura*, por ejemplo, Emil Cioran asegura: "sin la idea del suicidio, hace tiempo que me hubiera matado"⁸⁴. Tal

⁸³ WHITFIELD, Esther. "Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*"... *op. cit.*, pp. 329-351.

⁸⁴ CIORAN, Emil. *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Tusquets, 1990, p. 58.

como se lee en la entrevista realizada por Rossend Arquès y publicada en el volumen de Mario Andrea Rigoni titulado: *En compañía de Cioran*:

Sin la idea del suicidio, ya me habría suicidado. Con esto quiero decir que para mí el suicidio es una idea positiva, que ayuda a vivir. Sin la posibilidad de dejar la vida, esto sería insoportable. En todos los momentos difíciles de mi vida, y no solo en estos, sentí una especie de liberación pensando que todo estaba en mis manos, que yo era el dueño de mi destino. Tal vez deba hablar de orgullo, pero es algo que va más allá del orgullo, es un tipo de omnipotencia. Desde el momento en que uno sabe que puede deshacerse de su vida, se convierte en un verdadero Dios⁸⁵.

En la *Trilogía sucia de La Habana* de Gutiérrez, el protagonista Pedro Juan toma conciencia de sí mismo y de lo que tendrá que hacer para seguir en el mundo después de haber contemplado también la idea del suicidio entre las posibles opciones: *Tenía tres opciones: o me endurecía, o me volvía loco, o me suicidaba. Así que era fácil decidir: tenía que endurecerme*⁸⁶. Una dinámica análoga sucede con Chinaski en *Cartero*, la primera novela de Bukowski: *Incluso una noche estaba ya con un cuchillo de carnicero puesto en la garganta cuando pensé, tranquilo, viejo [...]*⁸⁷; y lo mismo pasa también en *Factótum*, la novela que lo hizo célebre al público internacional:

Bebí con tranquilidad y empecé a pensar de nuevo en agenciarme una pistola y hacerlo de una vez rápidamente - sin todo el rollo de la cavilación y la

⁸⁵ ARQUÈS, Rossend. "Entrevista a Cioran", en Mario Andrea Rigoni *In compagnia di Cioran*. Padova: Il notes magico, 2004, p.77. [Traducción Gino Tramontana].

⁸⁶ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. "Yo claustrofóbico", en Pedro Juan Gutiérrez, *La Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998, p. 29.

⁸⁷ BUKOWSKI, Charles. *Cartero*. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 152.

palabrería. Una cuestión de cojones. [...] Acabé la botella y me fui a la cama a dormir⁸⁸.

Pedro Juan y Chinaski son evidentemente dos inadaptados, dos víctimas de la sociedad, o por lo menos es así como se sienten: *simplemente me disgustaba la gente [...] La gente me disminuía, me chupaba la sangre*⁸⁹, afirma Chinaski. Pedro Juan y Chinaski están ambos atemorizados y, quisieran huir quizás hasta volver a una dimensión fetal que les permitiera regresar a un calor y a una seguridad que el mundo del allá afuera no les proporciona. Ambos llegan a tenerle miedo hasta al amor, en cuanto sentimiento peligroso en la medida en que pudiera comprometer el proceso de endurecimiento necesario a la supervivencia. El amor es un sentimiento que los dos anhelan y que al mismo tiempo temen: [...] *sin embargo las mujeres, las buenas mujeres, me daban miedo porque a veces querían tu alma, y lo poco que quedaba de la mía, quería conservarlo para mí*⁹⁰.

Aunque ambos autores recurren a sus respectivos *alter ego* para expresar el desprecio por el mundo, la primera, leve diferencia entre ellos, puede concretarse si nos enfocamos en el ámbito socio-geográfico: Hank desprecia, como hemos visto, toda la humanidad; la humanidad en general; y, bajo un punto de vista espacial, los Estados Unidos representan para Hank el pretexto, el paradigma por excelencia de una humanidad distorsionada, ya que no hay en su óptica país que se salve de la teoría (in)humana concebida por Chinaski. Pedro Juan, en cambio, es un “animal tropical”, y circunscribe sus acontecimientos y su atención, y su desprecio, a lo que sucede en su país o en su ciudad o,

⁸⁸ BUKOWSKI, Charles. *Factotum*. Zaragoza: Editorial Contaseña, 1980, p. 5.

⁸⁹ BUKOWSKI, Charles. *Mujeres*. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 299.

⁹⁰ *Ibid.* p. 98.

más bien, en su barrio. Para el Pedro Juan actuante hay, quizás, una esperanza allá, fuera de la isla, donde sería posible una existencia más fácil y pacífica. El infierno (necesario) es Cuba, o mejor dicho, Centro Habana. En esta idea geográficamente circunscrita no hay que excluir la hipótesis de que Gutiérrez tenga del cubano promedio una idea equivalente a la que ofreció Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*, cuando escribe y describe así a su misma gente: *Pues Cuba es un país que produce canallas, delincuentes, demagogos y cobardes en relación desproporcionada a su población*⁹¹. Sin embargo, en Pedro Juan Gutiérrez, la burla toma forma ya desde la primera página del *Rey de La Habana*⁹², que abre con una cita del tema de 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...* para luego pasar página y empezar así la novela: *Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio. [...] Sobrevivía en medio de la mierda y la peste de los animales*⁹³. Y lo mismo sucede en su primera obra: la *Trilogía sucia de La Habana*, donde Gutiérrez nos ofrece la misma burla, la misma observación:

Toda la gente elegante, distinguida, de clase, se ha ido de Cuba. Lo que queda es la furrumalla, la plebe, ¡la mierda, cojones! ¡La mierda es lo que queda! Así que no doy mas fiestas. ¡Se acabó! Casualmente en la radio pasaban aquella canción salsera de moda:

*Somos lo que hay
lo que se vende como pan caliente.*

⁹¹ ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets editores, 1996, p. 14.

⁹² Considero que no es casual que el protagonista de este libro tenga el mismo nombre del escritor Reinaldo Arenas. Tal como no me parece una coincidencia que en el libro *Antes que anochezca*, de Arenas, esté presente la fugaz presencia de un joven periodista que se llama Pedro Juan, aficionado a los talleres literarios y las fiestas que se celebraban en una casa de La Habana en la cual se encontraban los artistas *underground* de la capital cubana. En mi opinión, hay un nexo.

⁹³ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999, pp. 8 - 9.

lo que le gusta a la gente...

somos lo máximo.

¿Lo máximo? – se preguntó Roberto – ¿Lo máximo?

Apagó la radio y desde ese momento dedicó todo su tiempo a su oficio de pintor y a su colección de antigüedades⁹⁴.

Pero, llegando ahora a las diferencias sustanciales, es en la evolución de los personajes y en la manera en la cual ellos reaccionan e interactúan donde se concretiza la total y verdadera dicotomía entre Henry Chinaski y Pedro Juan. El primer personaje, se queda encerrado en sí mismo, coherente con su odio constante hacia la humanidad. El Pedro Juan actuante, en cambio, una vez tomada conciencia de su endurecimiento emotivo, lo entrena como si fuera un músculo, tirándose en medio de la gente y mezclándose con los animales nocturnos y diurnos que abarrotan las calles del barrio de Centro Habana; que se convierte en barrio/escenario y que se presenta ahora como paradigma de una Cuba de los 90 donde el llamado Período Especial ofrece la total revelación de los aspectos más oscuros del ser humano.

Pedro Juan, a diferencia de Chinaski, no se encierra en su habitación a escuchar música clásica y a rumiar sobre el mundo y la humanidad; o por lo menos sabe cuándo es más oportuno concederse este privilegio. Pedro Juan vive la calle, y por ella aspira a los aromas y deja que la oscuridad - en su acepción más emotiva- lo contamine. Juega con los personajes que encuentra y con los cuales choca durante su recorrido. El escritor cubano no juzga las acciones, sino más bien, como si fuera un antropólogo, observa las fenomenologías y por ellas absorbe los matices, porque -como en un método Stanislavskij

⁹⁴ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “Látigo, mucho látigo”, en Pedro Juan Gutiérrez, *La Trilogía sucia de La Habana*, op. cit. p. 312.

extendido al *arte del vivir*- si no interpretas un rol nunca podrás comprenderlo totalmente. El rechazo a una humanidad hostil está presente tanto en Gutiérrez cuanto en Bukowski, pero lo que diferencia a los autores es el *modus operandi*, la reacción que ambos tienen respecto a esta sensación de hostilidad hacia el mundo.

Existen otras diferencias que podemos constatar en el ámbito de la adicción, y también en la percepción de la política y de la economía. Algunas son por ejemplo que Chinaski bebe porque en el alcohol encuentra la valentía para vivir en el mundo; mientras que Pedro Juan bebe por huir, quizás de sí mismo, y además porque en esa parte de la ciudad llamada Centro Habana tomar alcohol es un ritual consolidado; y él homenaja y respeta los ritos.

Respecto a la interpretación político-social, Chinaski denuncia un universo capitalista en el cual el trabajo es el chantaje utilizado por la sociedad para destrozarse el *yo* y para controlar y aniquilar al individuo:

La idea de sentarme en frente de un hombre sentado detrás de un escritorio y contarle que deseaba un trabajo, que estaba capacitado para hacer ese trabajo, era demasiado para mí. Francamente, estaba horrorizado de la vida, de todo lo que un hombre tenía que hacer sólo para comer, dormir y poder vestirse. Así que me quedaba en la cama y bebía. Mientras bebías, el mundo seguía allí afuera, pero por el momento no te tenía agarrado por la garganta⁹⁵.

Chinaski quisiera poder vivir sin trabajar, pero la ciudad de Los Ángeles no se lo permite. Quizás sí, a veces, gracias a algunos golpes de suerte que le ocurren en el hipódromo, siempre con la conciencia de que: *Aprender a ganar es difícil, cualquier pendejo puede ser un buen*

⁹⁵ BUKOWSKI, Charles. *Factotum. op. cit.*, p. 31.

*perdedor*⁹⁶. Chinaski anhela la soledad y en ella ve el placer máximo: *Cada día sin soledad me debilitaba.. [...] La oscuridad de la habitación era fortificante para mí como lo era la luz del sol para otros hombre*⁹⁷. Pedro Juan, en cambio, pone de manifiesto una sociedad post-revolucionaria y en plena crisis económica donde el trabajo está ausente: *Todo el mundo pasaba hambre en La Habana en 1994*⁹⁸, donde, por el contrario, los subterfugios representan la única forma de sustento: el *bisnesito*, para decirlo a lo cubano. Por esta razón, el cubano promedio -o mejor dicho, el cubano puesto en la escena por el autor- no puede aspirar al privilegio del aislamiento, porque es la colectividad y el chisme de barrio son los que le proporcionan la oportunidad. La oportunidad que viene por el subterfugio, que en La Habana de los 90 representa la más paradigmática expresión laboral:

Presentí que me podía enfermar. Mi cuerpo me avisa cuando las cosas van mal. Empezaron a dolerme los riñones. 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. Búscales 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 albañil⁹⁹.

Chinaski, en los Estados Unidos, es un sociópata en cuanto se contrapone netamente al flujo sociocultural de su tiempo. Por otro lado,

⁹⁶ BUKOWSKI, Charles. “Como ser un gran escritor”, en *Charles Bukowski - Antología*, Bogotá: Arquitrave Editores, 2004, p.48.

⁹⁷ BUKOWSKI, Charles. *Factotum. op. cit.*, p. 17.

⁹⁸ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “Aplastado por la mierda”, en Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana, op. cit.*, p.59.

⁹⁹ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “Yo, hombre de negocios”, en Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana, op. cit.*, p. 51.

Pedro Juan en la Cuba castrista es un sociópata por las razones opuestas. Él no se opone al flujo sociocultural popular, si no más bien quiere formar parte de él, por curiosidad, o quizás por necesidad, jugando con los personajes y, tal vez, edulcorando de ellos los aspectos más cruentos y crueles: *Lo mejor es no pensar mucho y divertirse. Ron, mujeres, mariguana. Una rumba cuando se puede*¹⁰⁰. Aun ambicionando la soledad, entendida como una dimensión protegida en el interior de su azotea -que deviene una fortaleza inexpugnable desde la cual puede dominar el panorama habanero- Pedro Juan no puede y no quiere renunciar al riesgo de la muchedumbre y de la locura.

También en la visión del sentimiento, como en la interpretación de la vida en general, hay una distinción entre los dos personajes: el primero, Chinaski, es un seducido; el otro, Pedro Juan, es un seductor. En el libro *Elogio del libertino*¹⁰¹, Franco Cuomo traza las diferencias entre Don Juan Tenorio y Giacomo Casanova. La distinción fundamental no estriba en la obviedad de que Don Juan es un personaje inventado y Casanova una persona que realmente existió, sino en que uno y otro tienen *modus operandi* y mundos diametralmente opuestos en la concepción de la seducción. Don Juan, según Franco Cuomo, es un seductor, que llega al punto de tener un cuaderno en el cual colecciona los nombres de las mujeres poseídas, ostentando sus conquistas ocurridas en la misma noche o en la misma ciudad. Por el contrario, Giacomo Casanova vive la pasión de manera quizás parecida, aunque prácticamente opuesta. Casanova es un vencido por el amor, y anhela el tormento. Lo necesita y se alimenta de él. No anota cuántas mujeres ha tenido en la misma ciudad, sino más bien cuántos orgasmos

¹⁰⁰ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “Morboso muy morboso”, en Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana*, op. cit., p. 237.

¹⁰¹ CUOMO, Franco. *Elogio del libertino*. Milano: Newton, 1993.

le ha procurado a la misma mujer en la misma noche de amor. Y este ser constantemente seducido lo lleva a la autoflagelación emotiva, al sentimiento romántico por excelencia que se mueve en vilo entre felicidad, heridas y melancolía:

Don Juan es un seductor, Casanova un seducido. Ambos por la vida.

Don Juan y Casanova consuman ambos sus propios orgasmos en la ansiedad casi burocrática del registro contable, del fichaje, de la anotación postcoito. Pero sus respectivas matemáticas divergen: Don Juan tiene un irreverente libro mayor, Casanova una crónica respetuosa, enriquecida por hipérbolos de nostalgia. Casanova es un glosador de sus propios amores, Don Juan un archivista. Para Don Juan la aventura va más allá de las galeras humanas: él reta a Dios. [...] Casanova utiliza su propia alma de forma diferente. «El amor me mantiene vivo solo para permitirme morir» suspira abandonándose a las caricias de la señora Foscarini de Corfù en una inolvidable noche mediterránea. «Coge el alma mía y entrégame la tuya...».

No es el lenguaje de un seductor, sino más bien de un seducido. Es por esto que sus memorias están empapadas de lágrimas.

Mientras Don Juan exhorta al prójimo a la blasfemia, Casanova persigue sueños alquímicos y apasionadas ilusiones cabalísticas.

Solo hay una posible analogía entre los dos personajes, debida al único asunto que en concreto los separa irremediamente: la Razón. Casanova y Don Juan son ambos perdedores, y ambos en función de la Razón. Casanova porque la rechaza en el momento en que ella predomina históricamente al punto de llegar a devenir religión de estado.

Y entonces, está rezagado respecto a la historia.

Don Juan porque la idolatra -y se atormenta- mientras que todavía las piras de la Inquisición arden por Europa (y no nos olvidamos que hasta es español).

Entonces está demasiado anticipado respecto a la historia.

Para ambos, en conclusión, la Razón es la Causa: de males muy distintos pero de proporciones idénticas¹⁰².

¹⁰² CUOMO, Franco. *Elogio del libertino. op. cit.*, pp. 11-14, [traducción Gino Tramontana].

En esta óptica, Chinaski puede asemejarse a veces a Casanova. Él también es un vencido, en tanto es un seducido por la vida que lo corroe. Tiene que ir ostentando las heridas como si fuese un torero o un toro de *Muerte en la tarde*¹⁰³; seducido por el arte -que lo consume y le brinda el verdadero y evidente contraste entre la perfección y el desorden circundante, y que al mismo tiempo le permite el aislamiento que él tanto desea-, seducido por los caballos -heroicos seres de la suerte-, seducido por las mujeres: *Las mujeres estaban hechas para sufrir, a pesar de eso pedían constantes declaraciones de amor*¹⁰⁴. También Chinaski se tuvo que someter a consultas médicas a causa de continuos mareos, que lo obligaron a dejar el trabajo en la oficina de correos. De esta manera, una vez comprobado que los exámenes resultaron negativos, vuelve a su casa y confiesa a su pareja Fey: *No he podido aguantar más, soy demasiado sensible*¹⁰⁵.

Y nuevamente, otra vez, vencido:

Se subió más la falda. Era como el comienzo de la vida y de la risa, era el significado verdadero del sol. Me levanté y fui a sentarme en el sofá junto a ella, la besé, luego volví a levantarme, serví dos bebidas más y puse la radio en la KFAC. Cogimos el principio de algo de Debussy¹⁰⁶.

En Pedro Juan hay múltiples aspectos románticos, especialmente en los esporádicos momentos de soledad que se concede de vez en cuando. En su perfil más introspectivo, mientras examina La Habana

¹⁰³ HEMINGWAY, Ernest. *Muerte en la tarde*. Barcelona: Espasa, 2005.

¹⁰⁴ BUKOWSKI, Charles. *Cartero*. *op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 162.

¹⁰⁶ BUKOWSKI, Charles. *Factotum*. *op. cit.*, p. 32.

desde su azotea o nada en el mar de Guanabo en *Carne de perro*¹⁰⁷, hay asimismo un lado seducido. Pero, en seguida, una vez de nuevo en contacto con la sociedad y los individuos, reluce la cotidianidad que desprecia, se da la vuelta a sí mismo y se transforma en Don Juan, el seductor. Abandona en su casa lo que queda de la derrota y se lanza a la calle a coger todo lo que la vida le puede ofrecer. Juega con la seducción y hasta utiliza el sexo de una manera especulativa para huir de algo o para conseguir un sustento económico, aunque sea momentáneo. Actúa contrariamente a Chinaski, que vivía con enorme molestia el hecho de ser mantenido por una mujer acomodada, Joyce, en *Cartero: Su padre me odiaba de veras. Pensaba que yo iba detrás de la pasta. Yo no quería su maldito dinero. Y ni siquiera quería a su maldita y preciosa hija*¹⁰⁸. Pedro Juan se autocomplace por la victoria de una conquista y, encarnando el espíritu más popular del cubano promedio post castrista, nunca mortificaría a su ego renunciando al coito, o mostrando signos de debilidad sexual. Contrariamente, también en este caso, a la forma decaída y tal vez asexuada de Chinaski, que vencido por los temores recurrentes y por la sensación de no sentirse a la altura de las mujeres, llega a rechazarlas:

Entonces comenzó a quitarme la ropa como si pelara un plátano y a arrastrarme hacia la cama. -¡Oye, espera un momento, nena! ¡Ya lo hemos hecho dos veces y todavía no son las dos de la tarde! Se limitó a soltar una risita y a seguir¹⁰⁹.

¹⁰⁷ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Carne de perro*, Barcelona: Anagrama, 2003.

¹⁰⁸ BUKOWSKI, Charles. *Cartero. op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 56.

Evidentemente, Chinaski vive este episodio como una especie de abuso. Y continúa:

Joyce encontró un trabajo con el gobierno, en el Departamento de Policía del Condado. [...] Pero al menos era de día, lo cual le permitía un poco de descanso lejos de esas manos incansables. [...] Joyce y yo nos veíamos sólo durante el desayuno y la cena. Todo muy rápido, muy agradable. Aunque todavía se las arreglaba para violarme de vez en cuando[...] - Oye, nena... tienes que darte cuenta de que trabajo todas las noches 12 horas y aparte me estudio todos los distritos de la ciudad, y tú estás molestando toda la energía que me queda¹¹⁰.

Pedro Juan, en cambio, se autocomplace, y parece divertirse la idea de ser una especie de hombre objeto:

Me puso la mano encima de la pinga y me la apretó: *¡Coño, cómo está ese animal! Está pidiendo carne.* Y ahí mismo me la sacó y se la metió en la boca. Era una experta, claro. Entramos a su cuarto y estuve una hora arriba de aquella masa de carne tibia y sudorosa. Los dos sudando, sofocados. Me gustó. De verdad que me gustó. [...] Cuando al fin me vine yo, me quedé dormido allí mismo, en su cama, y le decía: *Tírame esas tetas arriba..., ahhh, cómo me gusta la masa.*

Ella se reía y me tiraba aquellas tetas enormes en la cara, me restregaba toda la carne fofa y sudada de su vientre y uno gozando como un puerco. Hasta que me quedé dormido¹¹¹.

Un ulterior ejemplo podría ser ofrecido por el Chinaski de *Factótum* que, excitado por la vista de una vecina de enfrente, se masturba espiándola por detrás de las cortinas del salón:

¹¹⁰ *Ibid.* p. 82

¹¹¹ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. "Morboso muy morboso", en Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana, op. cit.*, p. 240.

Me levanté y entré en la habitación delantera. En la casa de enfrente había una joven ama de casa. Llevaba puesto un corto y ajustado vestido marrón. Estaba sentada en los escalones de su puerta, que estaba directamente frente a la mía. Podía mirarla bien más allá de su vestido. La contemplé desde atrás de los visillos de la ventana, desnudándola con mi mirada. Me empecé a excitar. Finalmente, me masturbé otra vez¹¹².

Chinaski echa un vistazo, se excita y se masturba. Pero en él, está ausente la más mínima interacción con el objeto de su deseo. Aunque esté cautivado por ella y esté claramente excitado, igualmente trata de que su vecina no pueda ni siquiera darse cuenta de que la observa. Todo se consume en la soledad y en el secreto. No hay desublimación y no hay exhibición del acto o del miembro. Por el contrario, en un episodio similar, vemos que el Pedro Juan puesto en la escena por Gutiérrez no sólo no teme la exhibición, sino que se muestra y ostenta su miembro viril a la mujer y también a los lectores, a los cuales parece tener que enseñarles el símbolo antonomástico de su existencia:

Martica andaba medio histérica. [...] Yo nunca le gusté mucho, pero de todos modos fui a su casa. Hacia días que no la veía y la soledad, sobre todo la soledad sexual, me pone ansioso. Me recibió fríamente y percibí que ya era hora de despedirnos, pero sólo de verla se me para. Aproveché que estaba sola, me la saqué y se la mostré.

Pensé que se calentaría. Yo tengo una hermosa pinga, gruesa, oscura, de seis pulgadas, con una cabeza rosada y palpitante, y mucho pelo negro. En realidad, me gusta mi propia pinga, huevos y pendejos¹¹³.

Veremos en los sucesivos capítulos la concepción de la esfera sexual de Pedro Juan, y su modo de concebir el miembro como una

¹¹² BUKOWSKI, Charles. *Factotum. op. cit.*, p. 10.

¹¹³ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. "Solitario, resistiendo", en Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona: Anagrama, 1998, p. 79.

especie de extensión del yo, en una óptica totalmente hiperreal y obscena.

Bukowski y Gutiérrez miran de frente al mundo y a la oscuridad del alma humana desde la misma perspectiva, pero ponen en escena dos máscaras que actúan de maneras opuestas. Hank no cede a la esperanza y se encierra en la tan anhelada soledad; es un vencido que olfatea el apocalipsis social que está destruyendo al mundo, y por ello busca amparo en sus latas de cerveza, en Brahms y en los gatos a los cuales dedica ternura y cariño. Pedro Juan se lanza hacia la oscuridad haciéndose parte de ella. Pedro Juan es como el *Bombarolo*¹¹⁴ de Fabrizio De Andrè que teniendo que elegir entre aterrorizar o morir de terror no teme optar por la primera solución o, por lo menos, de conocer al objeto de su terror acercándose lo más posible. Pedro Juan no renuncia a ciertas formas de ascesis, de folclor, de sexualidad y sociabilidad, reinterpreta las condiciones sociales y poniéndolas en el plano humano en su sentido más común. No teme ensuciarse las manos mezclándose con la jerga, con los sexos y con las locuras de una ciudad a la deriva, y a merced de la autodestrucción.

El mismo Gutiérrez, respondiendo a los constantes paralelismos que lo vinculan a Charles Bukowski, afirma:

Considero no tener nada que ver con Bukowski, ni tampoco con Miller. Representan un universo totalmente distante del mío. Bukowski es muy alemán también en su forma de ver el mundo; alemán tal como el padre que

¹¹⁴ Canción escrita por el cantautor italiano Fabrizio De Andrè. El autor interpreta en este tema el pensamiento de un dinamitero en los “años de plomo” en Italia (los 70). Y escribe: «[...]Por la calle muchos rostros no tienen un buen color / aquí quien no aterroriza se enferma de terror / hay quien espera la lluvia para no llorar en soledad / yo soy de otro aviso: soy dinamitero». Traducción Gino Tramontana.

tuvo y que tanto despreció, aunque yo creo que él fuera igual que su padre... o quizás peor¹¹⁵.

1.2. ¿Realismo sucio?

Quienes ven en Pedro Juan Gutiérrez al émulo directo de Charles Bukowski, automáticamente lo etiquetan como perteneciente a la corriente literaria del realismo sucio.

En primer lugar, me parece oportuno preguntarse si es realmente necesario adoptar la definición del realismo sucio -acuñada en el Reino Unido a principios de los años 80 por un crítico literario estadounidense-. Como se sabe, en la Europa de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en plena corriente positivista, se originaron varias expresiones literarias como el naturalismo y el verismo, respecto a las cuales el llamado realismo sucio no ha añadido nada:

Desde América parece surgir una nueva forma de ficción literaria, y es una ficción peculiar y obsesionante. No solamente es diferente de cualquier cosa que actualmente se escribe en Gran Bretaña, sino más bien considerablemente diferente de la narrativa americana concebida en un sentido clásico. No es heroica ni grande [...] No es autoconscientemente experimental como sucede en la mayoría de la escritura. [...] Es, en cambio, una obra de ficción con una finalidad distinta. Atenta a los detalles locales, y a los matices, y a los pequeños “trastornos” del idioma y del gesto. Es totalmente normal que el cuento corto sea su estilo predilecto, tal como en los *short store* del revival estadounidense.

¹¹⁵ TRAMONTANA, Gino. “Tropical Reality - entrevista a Pedro Juan Gutiérrez””, en *C magazine*, núm. 3, Roma: Farandula editore, Febrero 2014, pp. 39 - 42.

Estas son historias raras: tragedias sencillas, no amuebladas, tragedias que se consuman en pisos modestos donde las personas miran la televisión todo el día, leen libros baratos, y escuchan música country o western. Son camareros en bares de barrio, taquilleros de supermercados, obreros, secretarias y *cowboys* desempleados. Juegan al bingo, comen *cheeseburger*, cazan ciervos y viven en hostales baratos. Beben mucho y muchas veces están en problemas: por haber robado un coche, roto una ventana, haber robado una cartera. Vienen desde Kentucky o Alabama u Oregon, pero más bien son vagabundos y andan por un mundo repleto de *junk food*, y detalles opresivos, símbolo de un consumismo moderno¹¹⁶.

Es desde su premisa misma donde la idea de Bill Buford no se sustenta, ya que -como veremos en este apartado- el realismo sucio no añade nada nuevo a las poéticas veristas, sino que llega aproximadamente con cien años de retraso en el curso de la historia literaria. Además, hay que recordar que aparte de las expresiones literarias finiseculares, podríamos tener en cuenta asimismo al cine italiano de la inmediata posguerra, que dio vida a un género que fue bautizado como neorrealismo. El llamado neorrealismo antecede, también, en sus narraciones a algunas ambientaciones y lenguajes que Bill Buford ve como innovadores, pero que de nuevos tienen muy poco. No es casual que Anke Birkenmayer, convencida defensora de la tesis del realismo sucio, se aleje, aunque solo por un momento, de esta teoría reconociendo que en la poética de Gutiérrez hay algo que va mas allá de la concepción literaria estadounidense, acercándose a los escenarios cinematográficos “latinos” citados precedentemente:

[...] Este momento, tal vez, sea más latino que americano, más perteneciente a la tradición de la picaresca que a la del testimonio, pero también muestra una afinidad especial con las películas del estilo neorrealista italiano, como *El ladrón de bicicletas* (1949) de Vittorio de

¹¹⁶ BUFORD, Bill. “Editorial”, *op. cit.*, pp.4-5. [Traducción Gino Tramontana].

Sica o *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, ambas producidas en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial¹¹⁷.

Tanto Pedro Juan Gutiérrez como Charles Bukowski aprovechan lo verdadero para inspirarse y crear las narraciones que ponen en escena. Es decir, aprovechan la percepción subjetiva que tienen de lo real, aquello que percibimos y lo que vivimos cotidianamente -me refiero a los hechos y a las sensaciones- y que nada tienen que ver con una realidad objetiva.

Es importante salir, de hecho, del equívoco de lo real y de lo verdadero, y considero que el análisis de Umberto Galimberti es el más claro al respecto:

La realidad existe porque tocamos las cosas, tocamos los cuerpos, vemos y escuchamos... El problema consiste en describirla: la realidad termina y comienza la interpretación. Y la interpretación depende de la vivencia subjetiva, de la educación, del nivel cultural. En consecuencia, la realidad es una sola y las interpretaciones son muchas. Y esto determina la comunicación entre las personas: el diálogo y también el enfrentamiento. Entonces, hay una realidad, pero nosotros no vivimos en la realidad, sino más bien en la interpretación que de ella damos¹¹⁸.

Es muy importante aclarar las diferencias entre lo real y lo verdadero. O entre lo real y lo verosímil. Éste es un aspecto central dentro de esta tesis, además de ser uno de los temas principales en relación con mi intención de brindar luz al elemento hiperreal en la poética de Pedro Juan Gutiérrez. Como he indicado en el capítulo introductorio, y como he citado en las notas al inicio de

¹¹⁷ BIRKENMAIER, Anke. “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”... *op. cit.*, Disponible en <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm> [consulta: 23/10/2016];

¹¹⁸ TRAMONTANA, Gino. “Educazione Sentimentale - intervista a Umberto Galimberti ””, en *C magazine*, núm. 3, Roma: Farandula editore, Febrero 2014, p. 29. [Traducción Gino Tramontana].

este capítulo, la gran mayoría de los críticos continúan asimilando la producción del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez a los modelos literarios relacionados con el realismo sucio. De esta manera, se continúa creando una confusión entre la realidad y lo verdadero en relación al mundo de las expresiones artísticas. En mi opinión, y de acuerdo con lo que afirma Galimberti, es imposible identificar elementos de una realidad objetiva en la vida cotidiana, siendo enormes las implicaciones interiores, individuales y psicológicas de cada uno. Siendo que lo que tocamos o nos rodea es objetivamente real, pero todo lo demás pertenece a la pura irrealdad. Especialmente cuando vamos analizando la representación de lo vivido a través de un lenguaje artístico y literario.

En el siguiente capítulo, profundizaremos en este concepto abordando temas de naturaleza filosófica con referencias al estoicismo de Parménides y al psicoanálisis de Sigmund Freud en su interpretación lacaniana, que en mi opinión ha contribuido al psicoanálisis -pero también a la sociología- con avances científicos significativamente novedosos y ricos, con brillantes intuiciones y revelaciones.

En este trabajo, intento demostrar que aplicar el concepto de realidad, especialmente en las artes y en la comunicación, debe considerarse una falacia. En este sentido, propongo dos citas extraídas de los estudios sociológicos realizados por Domenico Carzo, profesor de Sociología en la Universidad de Messina.

A continuación, reportaré los dos ejemplos ofrecidos por Carzo sobre la relatividad del concepto de realidad. El primero es la influencia que los periódicos y los medios generalmente operan en el individuo y en la comunidad mediante la cual influyen en las elecciones políticas, en las ideas e ideologías de los individuos. Y el segundo ejemplo: las diferencias entre lo real, verdadero y probable (tomando en cuenta la alteración de la verdad a través de un elemento que trataremos en los siguientes capítulos: el símbolo y el lenguaje en su

significado sociológico, que ve el lenguaje no como un idioma o un sonido sino como una expresión comunicativa simbólica y subconsciente).

Respecto al primer ejemplo, aquí hay un extracto del apartado “real y su representación”, del capítulo *Los procesos de comunicación y regulatorios de la publicación*, en el que Domenico Carzo aborda el tema de la realidad que producen los medios de comunicación y de qué forma las mismas noticias o incluso una misma frase puede ofrecerse bajo múltiples realidades que no son unívocas entre ellas:

Lo real y la representación de lo real mediante la perspectiva de lo probable. Las "sombras" externas que vemos dentro de una cueva y que nos dan indicaciones verosímiles de la realidad. Un ejemplo: las elecciones administrativas en Sicilia en 1994. [...] La compleja transición de la realidad a la representación y de la representación a la realidad se ha prestado a innumerables interpretaciones de filósofos, semióticos y sociólogos del conocimiento, todos concordes en reconocer en la representación rasgos característicos análogos tal como una fotografía que muestra, a veces superándola en belleza, la realidad fotografiada que de esa realidad nos da una representación similar, análoga, aunque sea inevitablemente parcial, contextualizada y, sin embargo, sujeta a coordenadas precisas de tiempo y espacio, así como a la mirada de quienes buscan el mundo desde el borde opuesto de un estrecho abismo de no-comprensión¹¹⁹.

Y, con respecto a la interpretación que los medios de comunicación o los ciudadanos pueden tener, siempre en relación a las elecciones políticas sicilianas de 1994, añade:

[...] No estudiamos, por lo tanto, lo que realmente dijo el alcalde, sino lo que dijeron los periodistas y luego entonces, desde un punto de vista técnico, si el alcalde dijo las palabras: *Te amo*, la investigación no enfocó la

¹¹⁹ CARZO, Domenico. “Il reale e la sua rappresentazione”, en *Processi comunicativi e processi normativi, lezioni di sociologia*, Milano: Franco Angeli editore, 2003, p. 75. [Traducción Gino Tramontana].

atención tanto sobre el alcalde ni tampoco sobre el contenido de su mente mientras decía esas palabras, sino más bien sobre la percepción de la mente de los "otros" (los oyentes o los lectores) y las cosas que estos "otros" pensaron y comentaron de un alcalde que dijo: *Te amo*, añadiendo a esta expresión tal vez un signo de exclamación (¡Te amo!) o un signo de interrogación (¿Te amo?), o unos puntos suspensivos (Te amo...)¹²⁰.

El segundo ejemplo puesto por Carzo, y que volveremos a proponer en los siguientes capítulos, se funda sobre del concepto de mendacidad de la realidad:

[...] Las ideas de verdad, similares y probables son subcategorías de la representación. Lo real constituye una construcción representada de la realidad social (Berger y Luckmann, 1990). Una ejemplificación del discurso, frecuentemente utilizado en el análisis sociológico, es la Guerra del Golfo, comúnmente definida como *un gran videojuego*. Las imágenes no representan una guerra real, porque lo real es la puesta en escena de todas la informaciones, verdaderas, falsas u omitidas, por lo que la del Golfo fue un evento virtual, una guerra que continuamente se contemplaba en el espejo de una pantalla del televisor. Lo similar, sin embargo, es lo que comúnmente se cree que es cercano a lo que llamamos verdad, mientras que lo verosímil es una superación de los dos conceptos anteriores y nos ofrece como producto una hiperrealidad, es decir, una realidad *más verdadera que la verdad*. [...] Por lo tanto, cuando escuchamos música con un sistema digital muy sofisticado que nos lleva a imaginar que estamos dentro del *auditorium* donde se está haciendo un concierto, vamos más allá de la realidad. Si de hecho estuviéramos en ese *auditorium*, situación *real*, percibiríamos interferencias (ruidos causados por otros espectadores, defectos causados por la acústica de la estructura, errores de los músicos en la actuación en vivo); utilizando un mecanismo de reproducción no estereofónico, situación *similar*, seguiríamos notando la falta de espacialidad del sonido, que, en cambio, no encontramos en la hiperrealidad. Al escuchar con un sistema de alta fidelidad, la realidad se vuelve más veraz que la verdad, y los actores sociales expresan emociones

¹²⁰ *Ibid.* p. 79.

y pasiones que no son ni verdaderas ni similares, sino más bien similares (incluso más intensas que las reales)¹²¹.

Pero si la realidad es irreal, ¿podemos realmente hablar de realismo? ¿Y de realismo sucio? Entonces, ¿cómo catalogar a los efectos del lenguaje Pedro Juan Gutiérrez? ¿y cómo llegar a la definición de hiperrealismo? A continuación, responderé a estas preguntas.

En un primer análisis, en la interpretación y en la consecuente descripción de una fenomenología, tanto Gutiérrez como Bukowski pudieran ser vistos como dos naturalistas experimentales que, como dijo Zola: *ponen en evidencia mediante el experimento cómo se comporta una pasión y un ambiente social dado*¹²².

Es en el método, de hecho, que Gutiérrez toma otras formas que no hacen de él un realista por antonomasia. Y es en estas formas que va individualizando uno por uno, aquellos elementos literarios comentados al principio y que forman parte de lo que llamaremos hiperrealismo obsceno. Es en la descripción de lo verdadero -me refiero al método

¹²¹ CARZO, Domenico / CENTORRINO, Marco. "I luoghi della rappresentazione", en *Tomb Raider o il destino delle passioni, per una sociologia del videogioco*, Milano: Guerini e Associati, 2002, pp. 54-55. [Traducción Gino Tramontana].

¹²² GHIDETTI, Enrico. "Realismo, Naturalismo, Verismo, psicologismo, Capuana, Verga, de Roberto" en Enrico Malato, *Storia della letteratura italiana, tra l'Otto e il Novecento*, Roma: Il Sole 24 Ore S.p.A., 2005, p. 393. [Traducción Gino Tramontana].

adoptado- que Pedro Juan Gutiérrez toma una estética totalmente verista¹²³.

De una isla a otra, de Sicilia a Cuba, el verismo se posiciona como un elemento narrativo eficaz, como bandera y como respuesta a un lenguaje romántico que no podía llegar al pueblo y representarlo completamente. Así pues, propongo el verismo como una condición poética y estética que se acerca más que otras -entre las que están reconocidas por la crítica literaria- a la poética de Gutiérrez.

El verismo nació en Sicilia bajo determinadas condiciones históricas asumiendo connotaciones peculiares que lo distinguirían de sus “primos” más allá de los Alpes.

Luigi Russo sostiene que el verismo no debe ser visto simplemente como una mera etiqueta, sino más bien como un lenguaje específico; de un pensamiento más amplio que contiene aspectos sociológicos, políticos, económicos y literarios:

El realismo quiso ser una rebelión a los mitos del romanticismo y acabó en un fortalecimiento del romanticismo mismo, un romanticismo que no se alimentaba más de sí mismo y de sus fantasías, sino más bien un romanticismo que se apoyaba en las cosas, encontrando alimento en la observación, fortaleciéndose con palpitantes documentos humanos. El mito del pueblo, que dominó las mentes de los románticos en el arte, en la política, en la vida social, adquirió consistencia justo en el llamado arte naturalista: pueblo fue la muchedumbre de personajes evocados en el mundo del cuento y de la novela; la lengua del pueblo fue la que atrajo

¹²³ El verismo fue un movimiento filosófico-literario nacido aproximadamente entre 1875 y 1895 por Giovanni Verga y Luigi Capuana con la colaboración de otros escritores. El verismo nació bajo la influencia del clima positivista, esa confianza absoluta en la ciencia, en el método experimental y en las herramientas infalibles de investigación que se desarrollan y prosperan desde 1830 hasta finales del siglo XIX. Además, el verismo estuvo claramente inspirado en el naturalismo, un movimiento literario extendido en Francia a mediados del siglo XIX. Para los escritores naturalistas, la literatura debía fotografiar objetivamente la realidad social y humana, representando rigurosamente sus clases, incluso las más humildes, en todos los aspectos, incluso desagradables; los autores debían comportarse como científicos analizando los aspectos concretos de la vida.

estos narradores naturalistas; una ética de pueblo fundamentalmente pesimista, atrevidamente egoísta y brutal a veces, víctima del convencional moralismo; las gentes adoctrinadas y entumecidas por las religiones confesionales inspiraron a los artistas, encaminándolos hacia una concepción cada vez más emancipada y autónoma de la vida.

Bajo este punto de vista, el naturalismo continúa la revolución romántica, la cual, en origen, fue sencillamente un intento teórico de una aristocracia de espíritus selectos, una tentativa teórica que para el rebaño, para el vulgo intelectual, se solucionó en una forma de impotencia, en una afanosa y atormentada aspiración al ideal, en un deseo de enfermos, en una disidencia perpetua sin posibilidad de catástrofe y ni de armonía. Y el naturalismo, en el aceptar y en reconocer la enfermedad, lo que hay de pobre, de estúpido, y de egoísta, de mecánico, de cenagoso en el hombre, se preparaba entonces a sanear aquella disidencia, representando una forma de atrevida convalecencia, en la cual el enfermo se levanta de la cama para convertirse en despiadado diagnóstico y cirujano de sí mismo, sin falsos pudores ni coqueterías sentimentales. Pero marcando la calle por la más plena curación. Tal naturalismo se dijo democracia en política, socialismo en las relaciones económicas, verismo en literatura; pareció y fue una vulgarización y una barbarización del espíritu humano, pero en aquella contaminación de fuerzas se cimentó una más rigurosa unidad y una humanidad más plena¹²⁴.

Toma forma, entonces, la estética de lo verdadero. No de lo real. De esta manera, se crea un lenguaje que alcanza al naturalismo mediante las obras de sus más dignos representantes: Verga y Capuana, dando origen a un sublenguaje, sobre todo en sus peculiares ambientaciones que saben a tribal y jergal. Es en Verga, por ejemplo, que es posible individualizar las más vivas diferencias entre el verismo siciliano y el puro naturalismo de Émile Zola. Siempre según Russo:

¹²⁴ Russo, Luigi. "Verga e il Verismo", en *Giovanni Verga*. Bari: Editori Laterza, 1969, pp. 57-58. [Traducción Gino Tramontana].

Nunca dos autores fueron tan distantes como Zola y Verga; Verga puede definirse, idealmente, discípulo de Flaubert, pero jamás secuaz de Zola. El temperamento estrictamente intelectual de este último, rico en curiosidades médicas, es lo que más se puede imaginar de adverso al temperamento lírico del escritor siciliano. Zola es escritor prosaico y Verga es el prosista melódico por excelencia. Zola es médico, Verga es un hombre; Zola es un espíritu científico, Verga un afligido. El primero se complace en la lucidez de sus diagnósticos, el otro parece huir de la mordaz angustia de sus análisis y de sus representaciones, aborreciendo la prolijidad de descripciones y de narraciones y escorzando los periodos de la sintaxis, como si fueran lamentos ahogados y desviados¹²⁵.

Giovanni Verga no se sustrajo a la influencia francesa y nunca la negó, pero como verista, se reconoció en el verismo:

[...] Supo renovarse a favor de la franqueza enérgica, brutal, desde el 1881 hasta adelante [...] donde todo, el estilo, y la lengua bien variada de *idiotismos* locales, el análisis de las pasiones, ciertos toques de paisaje y más bien de “ambiente”, coopera a una impresión que quisiera ser objetiva, casi mecánica, pero que no lo es. Revive la Sicilia de las ciudades menores y de las campañas, a veces estúpidamente, por medio de la fantasía y el sentimiento desconsolado del intenso observador, en una serie de aguafuertes crudas¹²⁶.

Los veristas italianos revelan el rostro auténtico de la provincia - tal como pueden ser vistas Kentucky, Alabama u Oregón en la teoría de Bill Buford- y especialmente la fisonomía del barrio o de la “tribu”. Desde esta óptica podríamos decir que hay en ellos algo de apostólico: de hecho, descubrían su propia patria y su verdadero yo en la provincia y en lo marginal.

¹²⁵ Russo, Luigi. “Verga e il Verismo”... *op. cit.*, pp. 58-59. [Traducción Gino Tramontana].

¹²⁶ Mazzoni, Guido. “Novelle e Romanzi sentimentali.”, en *Storia Letteraria d'Italia, Parte Seconda*. Milano: Francesco Vallardi, 1934, p. 1049. [Traducción Gino Tramontana].

Específicamente:

La narrativa metropolitana del naturalismo cede el paso a la narrativa *paisana*, a la “novela provincial”, y Sicilia, tierra primitiva y feudal que todavía no ha empezado su proceso de homologación burguesa y cosmopolita como todas las otras regiones, constituye el observatorio privilegiado de la tríada de Catania, mientras se encamina a devenir metáfora del mal de vivir. Así la “sicilianidad” interpretada por los veristas sicilianos se coloca en el origen de una dirección narrativa -entre las fundamentales de nuestro siglo- que a través de Pirandello, llega hasta a Tommasi di Lampedusa y Leonardo Sciascia¹²⁷.

El verismo necesita el contacto con un territorio circunscrito. Tal vez rural, y tribal en la mayoría de los casos. Es necesario que la escena tenga su desarrollo dentro de una dimensión comunitaria, familiar y en ciertos casos “familística¹²⁸” en la acepción que daría Edward C. Banfield; en la cual sería posible dar forma a los dramas de una sociedad vencida por excelencia, y la siciliana sería un ejemplo. Los personajes puestos en escena por el verismo, expresión de aquella enfermedad expresada por Russo, no tienen esperanza, y tienen

¹²⁷ GHIDETTI, Enrico. “I Centri dell’iniziativa culturale e del confronto intellettuale; Polarità dell’ambiente milanese. Le battaglie per il realismo in arte: il dibattito sulle riviste e il mito dell’arte sociale. La Sicilia area privilegiata della sperimentazione verista” en Enrico Malato, *Storia della letteratura italiana, tra l’Otto e il Novecento*, Roma: Il Sole 24 Ore S.p.A., 2005, p. 404. [Traducción Gino Tramontana].

¹²⁸ El Familismo Amoral es una teoría socio-antropológica desarrollada por Edward C. Banfield. El autor llegó a la hipótesis de que ciertas comunidades estarían atrasadas sobre todo por razones culturales. Su cultura presentaría una concepción extrema de los lazos familiares que dañarían el interés colectivo. Los individuos parecen actuar de esta forma: “Maximizar solo los beneficios materiales a corto plazo de la propia familia nuclear, asumiendo que todos los demás se comportan de la misma manera”. Por lo tanto, sería esta ética particular de las relaciones familiares la causa del atraso. El autor lo llamó familismo amoral. El familismo porque el individuo solo perseguiría los intereses de su familia nuclear, y nunca el de la comunidad que requiere la cooperación entre parientes que no son de sangre. A-moral porque siguiendo la regla, las categorías de bien y mal se aplican solo entre los miembros de la familia y no hacia otros individuos en la comunidad. Por lo tanto, la amoralidad no estaría relacionada con el comportamiento dentro de la familia, sino con la ausencia de un espíritu de comunidad, con la ausencia de relaciones sociales morales entre las familias y los individuos fuera de la familia.

conciencia de ello. Por esta razón, la obra de Verga es definida como: el “Ciclo de los vencidos”. Especialmente cuando se hace referencia a las siguientes obras: *I Malavoglia*, *Mastro-Don Gesualdo*, *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni* y *L'uomo di lusso*. También resultan vencidos los personajes de la *Cavalleria Rusticana*. Vencida es también la protagonista de *Giacinta* de Luigi Capuana. Lo es, también, la expresión de una colectividad que nace en la amarga conciencia de no saber estar en el mundo.

Los personajes veristas, sobretodo en Verga, son dramáticamente heroicos, tan similares al habanero del Período Especial, cuyo heroísmo se expresa en la sobrevivencia misma. La Sicilia verista se asemeja a la Cuba de Pedro Juan Gutiérrez, que en su ciclo de Centro Habana, da vida a un personaje que se mueve entre los escombros de una ciudad decadente y postrevolucionaria, donde la miseria alumbró la incapacidad emocional y las desviaciones sociales más profundas de un malestar generacional. Por tanto, considero que Gutiérrez debería ser visto como un verista caribeño y no como un Bukowski tropical.

Gutiérrez, en su prosa, acude al lenguaje popular y representa la vulgarización y lo bastardeado de una realidad circunscrita y compuesta de ritos, tradiciones, traiciones y miserias. Cuando en *I Malavoglia* la desgracia derrumba la vida de la *Casa del Nespolo*, todo sucede en un mismo momento: toda la miseria se libera y se ensaña con los personajes de una manera inexplicable y no gestionable por la voluntad humana; y pesar del nombre de buen augurio que tiene el barco, *La Providencia*, todo sucede y nadie puede hacer nada:

Después de medianoche el viento se convirtió en diablo, era como si arriba del techo estuvieran todos los gatos del pueblo, y los postigos temblaban. Se oía mugir el mar alrededor de los farallones que casi parecía estuviesen

reunidos los bueyes de la feria de San Alfio, y el día había aparecido tan negro, peor que el alma de Judas. En fin, un mal domingo de septiembre, de aquellos septiembreros traicioneros que os dejan llegar un golpe de mar entre cabeza y cuello, como un escopetazo entre las higueras. Los barcos de la aldea estaban tirados en la arena, y muy bien amarrados a las grandes piedras bajo al lavadero; por lo tanto los pillos se divertían en vocear y chiflar cuando a distancia veían pasar alguna vela rasgada, en medio del viento y de la neblina, que parecía llevara el diablo en popa; en cambio las mujeres se persignaban, casi como si pudieran ver con sus propios ojos a la pobre gente que había allí adentro¹²⁹.

De esta manera, el clima tempestuoso se mezcla con las tormentas interiores de la comunidad, y el atardecer llega “triste y frío” con la conciencia de que la tragedia se ha cumplido dejando sus secuelas arrolladoras. El dramatismo es inmediato. Es algo que devastará para siempre la vida de los Malavoglia, haciéndolos entrar entonces en la categoría de los “vencidos”, tal como le sucede al protagonista de *El Rey de La Habana*. Aquí, en el lapso de un instante, todo pasa; y la tragedia se consuma ante los ojos de Rey que ve a su abuela morir a causa de un infarto y a su hermano matar a su propia madre. Luego, presa del desaliento, decide suicidarse tirándose de la azotea. La escena se produce casi inmediatamente y bajo los ojos del doblemente vencido Reynaldo, que desde entonces verá el curso de su existencia alterarse totalmente en una sociedad trastornada y distorsionada: *Rey no había salido de su escondite detrás del gallinero. Todo fue rapidísimo [...] se quedó sin habla*¹³⁰.

El tribalismo de los vencidos del sur de Italia, que ven en la oración y en la ayuda divina las únicas salidas posibles para lograr la salvación, se superponen a una similar expresión ascético/supersticiosa

¹²⁹ VERGA, Giovanni. *I Malavoglia*. Einaudi, 1985, p. 30. [Traducción Gino Tramontana].

¹³⁰ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *El Rey... op. cit.*, p. 15-16.

en el momento en que el drama o el pesimismo derriba los asuntos centrohabaneros de Pedro Juan y de sus semejantes.

La desesperación y la oración en los *Malavoglia*:

La Zuppidda, allí cerca, sacudía Ave Marías, sentada arriba de los calcañares, y *asaetaba* torvas miradas de un lado a otro, que parecían tenerla tomada con todo el pueblo, y a los que querían escucharla repetía: - Comadre la Longa no viene a la iglesia, ¡y sin embargo tiene al marido por el mar con este tiempo de perros! ¡Luego no hay que preguntarse porque el Señor nos castiga! - Hasta la madre de Menico estaba en la iglesia, ¡a pesar de que no supiera hacer nada más que mirar volar las moscas! [...] El tío Crocifisso se quedaba de rodillas al pie del altar de la Addolorata, con el rosario en la mano, y entonaba las estrofas con una voz nasal que le hubiese tocado el corazón hasta a Satanás en persona. Entre un Ave María y el otro se hablaba de la tienda de lupinos, y de la Providencia que andaba por el mar, y de la Longa que se iba a quedar con cinco hijos¹³¹.

Y Pedro Juan en la *Trilogía sucia de La Habana*:

Las cosas estaban saliendo mal hacía tiempo y pensé que sería bueno revisarme. Cogí la bicicleta y fui por todo el Malecón hacia Marianao. Yo tenía medio abandonados a los santos, y ya América me había dicho que debía de tener un guerrero, pero no quería meterme a fondo. Porque es así: te va bien y lo dejas todo a un lado. Cuando te va mal entonces te acuerdas de los santos¹³².

La religión es vivida como elemento especulativo y utilitario, y no propiamente como una ascesis. La fe, desde esta perspectiva, adquiere una connotación tribal o supersticiosa más bien que ascética. Y este

¹³¹ VERGA, Giovanni. *I Malavoglia. op. cit.*, pp. 32 - 33, [Traducción Gino Tramontana].

¹³² GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “Tipos duros”, en Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona: Anagrama, 1998, p. 26.

tribalismo es un factor común en cualquiera de los *ciclos de los vencidos*, sean ellos sicilianos o cubanos. En los *vencidos*, no hay esperanza ninguna, y todo depende -quizás un legado de memoria griega- de la voluntad y la benevolencia de una entidad superior, frente a la cual el ser humano no puede hacer nada:

Una noche Daisy quiso tirarle las cartas. Rey se opuso: *Es importante para ti. Yo soy la única que te puede ayudar.*

- *No necesito ayuda.*
- *Todos necesitamos ayuda. De Dios.[...]*
- *Ah, deja esta trova, Dios ni qué cojones. Yo me cago en Dios.*
- *En mi casa no se puede hablar así. Di que te arrepientes. [...] Di que..., perdónalo, Dios mío. No sabe lo que dice. [...] Ya. Voy a rogar por ti. Dios te tiene que perdonar¹³³.*

Efectivamente, el protagonista *Rey*, no tiene salida y su fin será mísero. El mismo Pedro Juan Gutiérrez le da a la fe un valor fundamental para la interpretación de la cotidianidad en un escenario ya en sí bastante difícil: *si no tienes un respaldo religioso y espiritual la vida se convierte difícil y todo se te hace imposible¹³⁴.*

Hay ejemplos más evidentes todavía entre la estética verista y el lenguaje de Pedro Juan Gutiérrez. La descripción que el autor cubano ofrece de la prostituta en el *Rey de La Habana* no es tan distinta a la que hizo Giovanni Verga en *La Lupa*:

Pedro Juan Gutiérrez:

Era bien morena, con una boca carnosa, un rostro bonito, pelo largo pintado de rubio con largas raíces negras. Alta, muy delgada. Tenía rostro de pasar

¹³³ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *El Rey... op. cit.*, pp. 178-179.

¹³⁴ TRAMONTANA, Gino. "Tropical Reality - entrevista a Pedro Juan Gutiérrez"... *op. cit.*, pp. 39 - 42.

hambre a pesar de la sonrisa. Y muy sucia. Era evidente que no le gustaba bañarse. Tenía una ropa vieja, desteñida, asquerosa, y mostraba el ombligo provocativamente¹³⁵.

Giovanni Verga:

Era alta, flaca, solo tenía unos senos firmes y vigorosos de morena -sin embargo, ya no era joven- estaba pálida como si siempre tuviera encima la malaria, y arriba de aquella palidez dos ojazos grandes, y unos labios frescos y rojos, que os comían¹³⁶.

Aparece un Gutiérrez cercano al universo literario siciliano de finales del XIX. Se asemeja a todas las connotaciones socioculturales y las expresiones peculiares de una colectividad vencida en todo sentido. No quiero decir que haya en Pedro Juan Gutiérrez una emulación explícita del verismo, sino que encuentro una estética compartida de forma probablemente inconsciente¹³⁷. Ciertamente es que, como veremos más adelante, Pedro Juan Gutiérrez ha logrado ir más allá del simple verismo. De esta manera, ha creado una evolución: aquella poética que bautizaremos en esta tesis con el nombre de hiperrealismo obsceno, y que -por encima de la matriz verista- tiene expresiones auténticas del estoicismo bajo una manifestación (a)temporal y existencial.

¹³⁵ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *El Rey... op. cit.*, p. 52.

¹³⁶ VERGA, Giovanni. “La Lupa”, en *Giovanni Verga tutte le novelle*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1963, p. 113. Traducción Gino Tramontana.

¹³⁷ Ena Lucia Portela escribe: “Lo más afortunado de esta novela [*El Rey de La Habana*], en lo relativo a la forma, son los diálogos. No porque los personajes sean unos brillantes conversadores, ingeniosos y aforísticos (de hecho Rey es un tipo corto de palabras, en sentido literal, y tampoco le gusta que le hablen demasiado), sino por su verismo”.

PORTELA, Ena Lucía. *Con hambre y sin dinero... op. cit.*, Disponible en <http://www.pedrojuanguitierrez.com/ensayos_ensayos_ena-portela.htm> [consulta: 9 marzo 2019].

Capítulo 2

EL HIPERREALISMO OBSCENO

2.1. Realidad agigantada

Como hemos comentado en el capítulo anterior, el segundo aspecto que da forma a la poética del hiperrealismo obsceno está marcado por una condición específica y una peculiar interpretación del tiempo. De hecho, si el verismo representa el aspecto estilístico del hiperrealismo en lo que concierne a la representación literaria del dónde, del cómo y del quién (tal como de los *actos* y de las *acciones*¹³⁸ de los protagonistas presentados en la escena), el tiempo, en cambio, representa su condición espacio-temporal y también sus condiciones representativas.

Utilizando un lenguaje teatral o cinematográfico, podríamos afirmar que si el verismo -bajo ciertos aspectos- es el guión y la puesta en escena, el tiempo es la escenografía; o más simplemente: el contexto, el espacio o el no-lugar donde pasa o pasará algo. Pero, antes de entrar en un análisis detallado y técnico del aspecto temporal, es necesario localizar los espacios socio-geográficos en los que se mueven las historias y los acontecimientos de los personajes concebidos por Pedro Juan Gutiérrez.

Las obras del ciclo de Centro Habana que estamos tomando en consideración en esta tesis son la expresión más paradigmática de

¹³⁸ *Acto* y *acción* son dos condiciones que tienen que ver con el subconsciente. Son factores recurrentes en el ciclo de Centro Habana y hablaré más detenidamente de estos dos conceptos en las siguientes páginas.

este lenguaje. Pedro Juan Gutiérrez circunscribe sus acontecimientos en un universo que no es Cuba y ni tampoco La Habana; o por lo menos, no es La Habana de los barrios de Playa/Miramar con sus chalés adosados en el estilo “Tropical Déco” y tampoco es La Habana del Vedado. En pleno estilo verista, Pedro Juan Gutiérrez no describe el lado visible de la luna, sino el más oscuro, o mejor dicho: el lado más oscuro para la mayoría de las personas.

El espacio narrativo elegido por Pedro Juan Gutiérrez es, de hecho, Centro Habana y el arco temporal de acción se encuentra también dentro de un contexto histórico bien circunscrito: la década de los 90.

Así, el lugar y el contexto son dos elementos imprescindibles para una representación más viva y visual del tiempo en clave hiperreal. Esto es el Centro Habana de los años 90, y el tiempo que adquiere matices peculiares desde un punto de vista emotivo, socio-antropológico y, aún más importante, desde un perfil rítmico-musical. Es desde allí desde donde se mide la vida a través de una rítmica que altera y/o ordena el andar existencial y el comportamiento. Centro Habana, y bien lo sabe Pedro Juan Gutiérrez que vive en este barrio desde hace treinta y cinco años, es el flujo energético de la capital; es el barrio que mejor encarna las múltiples verdades en un constante juego de luces y sombras. De hecho, el compositor e intérprete cubano Isaac Delgado escribió y cantó: *Si quieres conocer cómo es La Habana: andar La Habana, Centro Habana: ¡La verdadera Habana!*¹³⁹.

La Universidad de Padua organizó en octubre de 2016 un congreso sobre el corazón tanto en su acepción orgánica/fisiológica

¹³⁹ DELGADO, Isaac. “El solar de la California” en el álbum *Malecón*, La Habana: Egrem, 2001.

como emocional, para el cual concebí la actividad cardíaca como modelo rítmico y temporal de mi concepto del barrio de Centro Habana como paradigma de esa unicidad espacio-temporal. Analizando el espacio donde Pedro Juan Gutiérrez coloca los acontecimientos y los personajes, así como ocurre en varios textos de la literatura cubana contemporánea y en el mundo cinematográfico, resulta claro que si Cuba es la llave del Caribe, Centro Habana es el corazón de la capital cubana:

Así como un corazón, Centro Habana se contrae y late, garantizando el riego sanguíneo a todos los otros distritos, en un juego constante de sístole y diástole. Tal como un corazón, el municipio de Centro Habana está influenciado por factores externos y, según los estados emocionales, altera los latidos, midiendo ritmos distintos en relación a las circunstancias, y dejando que el mundo exterior influencie sus actividades. Desde esta óptica, se podría considerar a Pedro Juan Gutiérrez como una especie de cirujano cardíaco que, conociendo perfectamente los engranajes del objeto de su estudio, expone –y a veces sobreexpone– todos los aspectos más peculiares a la vez que ofrece un nítido retrato del corazón de La Habana¹⁴⁰.

Con el fin de expresar de forma eficaz las funciones cardíacas de este órgano/barrio, la anamnesis que está en la base de su análisis es la Cuba de los años 90, cuando ocurrió la caída del muro de Berlín -y con la consiguiente interrupción de las ayudas procedentes de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas- y se inició la década llamada Período Especial. En este período, a causa de una dura crisis económica y la casi total ausencia de bienes de primera necesidad, Centro Habana llegó a ser el paradigma de un

¹⁴⁰ TRAMONTANA, Gino. “Corazón mestizo, il cuore di Centro Habana nella poetica di Pedro Juan Gutiérrez” en *El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Padova: Cooperativa libreria editrice, 2016, p. 531.

universo mucho más complejo, donde el *yo* de una generación se desveló. De esta manera, demostró las virtudes de la emotividad habanera y reveló también su lado oscuro. Y es en este juego de luces y oscuridades que se mueve el ritmo cardíaco de Cuba y la puesta en escena de Pedro Juan Gutiérrez. Mediante este lenguaje, que lleva fuertes elementos estoicos, toman vida los personajes concebidos por él y expuestos en el proscenio de un barrio que se convierte ahora en la representación de una comunidad postrevolucionaria y dramáticamente heroica donde, como veremos, las arritmias resultan, desde un punto de vista espacio-temporal, estrategias indispensables para llegar a la salvación.

Para empezar, vamos a identificar estos latidos que miden el tiempo centro habanero relacionándolos con dos elementos que considero esenciales en la idiosincrasia cubana: la melancolía y la acción¹⁴¹. La melancolía y la acción constituyen las dos piezas necesarias para la interpretación de cómo se vive en Centro Habana. Tal vez, de una entera cubanía, si tomáramos Centro Habana como pretexto antonomástico de una representación hipertrófica del sentimiento y de la idiosincrasia en un sentido más general. Si tuviéramos que expresar tales estados de ánimo y, por lo tanto, estados temporales, mediante un lenguaje musical podríamos utilizar respectivamente los lenguajes boleristas –en el primer caso– y los lenguajes rumberos en el segundo. Mientras que el bolero encarna la rarefacción del tiempo, del espacio y del sentimiento, en que la ausencia es la clave de la bóveda y también el “mal” necesario para la concretización más absoluta de un sentimiento donde todo llega a ser distante, incluso en el mismo momento en el cual estamos

¹⁴¹ Expresaré esta afirmación de forma más concreta en el capítulo dedicado a Centro Habana y al "ADN fantasma" que influye en el estilo de vida del cubano.

viviéndolo; por el contrario, la rumba, representa la condición contraria. La rumba es el ímpetu no pensante o, mejor dicho, no pensado, que expresa el *acto*¹⁴² (en su acepción más carnal, pero también socio-antropológica) y que no puede ser llamado presente o futuro (opuesto al “pasado” representado por el bolero), sino simplemente como un elemento peculiar e indispensable o más precisamente como un cambio de tiempo; un salto rítmico que definiremos más concretamente con un nombre específico más adelante.

Este salto rítmico, o -siguiendo con el paralelismo entre corazón y barrio- esta ausencia de Onda P¹⁴³ (arritmia), como sería descrito en un electrocardiograma, es la característica recurrente y la clave de la bóveda en la poética de Pedro Juan Gutiérrez. Este salto rítmico, esta momentánea “ausencia de señal”, representa la llave del tiempo en las obras de Pedro Juan Gutiérrez.

En breve, después de evidenciar el dualismo bolero/rumba –y también melancolía e ímpetu en los textos– daremos una clara y más detallada definición de esta ausencia de tiempo que por el momento nos limitaremos a llamar sencillamente “arritmia”.

En *Carne de perro*¹⁴⁴, por ejemplo, el protagonista *Pedro Juan* huye por unos días lejos del caos de Centro Habana para refugiarse

¹⁴² Cuando hablo de acto, me refiero a la teoría avanzada por el director, guionista y filósofo italiano Carmelo Bene, que expresó la diferencia entre acto y acción. Según Carmelo Bene los hechos están compuestos por estos dos factores: acción y acto. El primero, más atribuible a una condición consciente del ser humano; y el segundo, atribuible a una esfera emotiva más recóndita. Más adelante en este capítulo describiremos detenidamente estos dos aspectos.

¹⁴³ La Onda P es la primera onda del ciclo cardíaco. Representa la despolarización de las aurículas. Está compuesta por la superposición de la actividad eléctrica de ambas aurículas. Su parte inicial corresponde a la despolarización de la aurícula derecha y su parte final a la de la aurícula izquierda, y su ausencia pudiera indicar alteraciones del ritmo cardíaco.

¹⁴⁴ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Carne de perro*. Barcelona: Anagrama, 2003.

en una casa en la playa, en Guanabo, buscando un poco de paz y reflexión. Nadando recuerda su infancia y aquellos días pasados junto con el hermano, en la misma playa, bajo la dirección del padre que les enseñaba a nadar. Este elemento mnemónico despierta en el protagonista un estado de ánimo singular:

Me gusta ir a nadar temprano. Mi padre nos llevaba al amanecer a la playa. Mi hermano y yo aprendimos a nadar entre las seis y las siete de la mañana. A veces recuerdo aquel tiempo con toda nitidez. Pero mis sentimientos de entonces no aparecen. Es sólo una película agradable. Lo veo todo, hasta los más mínimos detalles. Y me inquieto. ¿Estaré bloqueado? Bueno, da igual. Han pasado cincuenta años como una tromba por encima de mí desde aquellas madrugadas placenteras de natación¹⁴⁵.

A diferencia de lo que se podría esperar, el recuerdo no lleva al protagonista a una dimensión proustiana ni tampoco a un bienestar. El mar de Guanabo es, en este caso, una *madeleine* que, en vez de producir una sensación de cálida melancolía, provoca ansiedad y angustia.

Rey, el protagonista de *El Rey de la Habana*, entiende –o intuye– que necesita rehuir de la emotividad de un tiempo frágil y refugiarse en los cambios de tiempo que en breve distinguiremos:

El bar estaba casi vacío y en silencio a esa hora. El barrio se quedaba muerto a partir de las ocho de la noche.

Solo Rey, dos clientes y el cantinero. Uno de los clientes, un viejo mulato flaco y jodador, empezó a cantar con muy buena voz:

Usted es la culpable
de todas mis angustias
y todos mis quebrantos

¹⁴⁵ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “Infiel Hasta la Muerte”, en *Carne de perro*, op. cit., 2003, p.26.

Usted llenó mi vida
de dulces inquietudes
y amargo desencanto
su amor es como un grito
que llevo aquí en mi alma

Rey no soportó. Se aguantó para no meterle un botellazo por la cabeza a aquel viejo burlón. Cerró los ojos para contenerse. Agarró la botella de ron y salió caminando por Águila hacia Neptuno¹⁴⁶.

Tal condición, comparable a la alteración de los latidos, vuelve a presentarse en la *Trilogía sucia de La Habana*, cuando el protagonista anda por las calles de Centro Habana y le llama la atención una vendedora ambulante de collares. Pedro Juan lo vive como un flechazo y se queda inmóvil, a la debida distancia, observando el objeto de su deseo y, como si se interpusiera una voz fuera de campo –como una suerte de banda sonora generada por el estado emotivo-temporal-, el protagonista se sume en el universo bolero y entona la famosa canción *Sabor a mí*: “*Si negaras mi presencia en tu vivir, bastaría con abrazarte y conversar, tanta vida yo te di que por fuerza llevas ya sabor a mí*”¹⁴⁷. Luego, una vez encontrado el coraje para acercarse a la mujer que lo atrae, se crea una escisión entre el espacio emotivo-temporal en el que se mueve Pedro Juan (encadenado por el momento a una condición *abandónica*, o diríamos: bolero) y el espacio que vive -o padece- la vendedora de collares, totalmente vencida por la existencia y el deber estar en el mundo. Ella, de hecho, se enfoca en la seducción hacia un

¹⁴⁶ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *El Rey... op. cit.*, pp.179-180.

¹⁴⁷ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “Sabor a mí”, en *Trilogía sucia de La Habana, op. cit.*, 1998, p. 271.

extranjero y rápidamente se desvincula de las proposiciones boleristas de Pedro Juan, diciendo:

“Ay, viejo, no te hagas el esposo. Vive y deja vivir.” Le sonrió al tipo. El tipo le sonrió. Ella se desentendió de mí. Le brillaron los ojos solo de pensar en los *fulas*¹⁴⁸.

Pedro Juan, por lo tanto, habiendo fracasado en la búsqueda de una dimensión que lo alejaba de la melancolía, vuelve a encontrarse solo y no logra eludir aquel riesgo inexorable que es el pasado: [...] *Bajé Galiano tarareando bajito el bolero: ...de mi vida doy lo bueno, soy tan pobre, ¿qué otra cosa puedo dar?*¹⁴⁹. Una vez ya en su hogar, todavía a merced de los fantasmas de los que no supo y no pudo liberarse, ocurre exactamente, por fin, lo que Pedro Juan andaba buscando, y todo cambia; incluso la banda sonora. Entonces, desde el bolero, que era el estilo principal en las páginas antecedentes, cambia la frecuencia, hasta en la radio, que ahora emite salsa:

Subí para la azotea. Isabel fregaba unas cazuelas y unos platos, agachada en el piso, junto a un tragante. En su cuarto la radio lanzaba salsa: *Aprovecha que estoy pegao y no se sabe hasta cuándo es*¹⁵⁰.

Cambia la música, cambia el sonido, cambia la jerga. El recuerdo ya está lejos, casi imperceptible. Las palabras delicadas dichas con el debido respeto a la rarefacción que pertenecen al más

¹⁴⁸ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “Sabor a mí”, en *Trilogía sucia de La Habana*, op. cit., 1998, p. 272.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 272-273.

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 273.

absoluto romanticismo, dejan el espacio a un caleidoscopio de jerga, sudores, olores, sexos y sentidos que hay que consumir necesariamente. La descripción del coito es, como siempre en Pedro Juan Gutiérrez, minuciosamente descriptiva:

Se me colgó del cuello y me besó. Me metió la lengua hasta la garganta. [...] Templamos con deseo. No pensé que templaríamos así como dos locos. Me gustó mucho. [...] Me recuperaba de un orgasmo salvaje. No sé de dónde saqué tanta leche¹⁵¹.

Cuando todo ha terminado, y el acto sexual ha finalizado, se vuelve a una realidad terrenal constituida de asuntos cotidianos. Así, Pedro Juan vuelve a estar solo y a enfrentarse a la única otra dimensión a la que tiene acceso: el bolero, es decir, el pasado y la ausencia:

...pasarán más de mil años,
muchos más,
yo no sé si tenga amor la eternidad,
pero allá tal como aquí
en la boca llevarás
sabor a mí¹⁵².

En esta perspectiva, cobran vida dos caras de la misma alma. Tal como pasa en todos los textos del ciclo de Centro Habana, en la escisión entre dimensión bolerista y dimensión rumbera, podemos ver a dos Pedro Juan: el seducido y el seductor, el reflexivo y meditabundo, pero también el dependado y dependante, a merced de la más evidente

¹⁵¹ *Ibid.* p. 274.

¹⁵² *Ibid.* p. 274.

exteriorización del acto. Este acto toma forma y se revela una despersonalización que recuerda el “¡yo no quiero más ser yo!” como grita en la escena el actor protagonista de la película *Amleto (da Shakespeare a Laforgue)*¹⁵³. El yo que surge de esta fase rumbera es, de hecho, puro *acto*.

Como ya adelantamos, el concepto de *acto* y la consecuente diferencia con el concepto de *acción*, asume una importancia fundamental en el proceso de definición de la medida del tiempo en la poética de Pedro Juan Gutiérrez. Sus personajes, como le pasa usualmente a cada ser humano, viven un dualismo entre estos dos factores: *acto* y *acción*. Podemos encontrar uno de los ejemplos más claros de acto en oposición a acción, en el mundo del teatro, y más precisamente en el pensamiento y en la concepción de este estatus que nos ofrece Carmelo Bene. En su *piece: Lorenzaccio*¹⁵⁴, consigue encarnar visualmente, fonéticamente e idealmente el verdadero sentido del *acto* al que estamos haciendo referencia ahora.

Cuando Carmelo Bene habla de *acto* y *acción*, traza una clara diferencia entre las dos condiciones. Podríamos decir que la acción es el gesto pensado, tal vez ensayado, que ha sido metabolizado y luego entonces expresado. La *acción* nos es dada por una conciencia, o por una toma de conciencia y por un estado de cosas que nos llevan a reaccionar en un determinado modo, o también por el hecho de planificar una determinada acción. El *acto*, por el contrario, es el gesto que una vez cumplido representa lo no-expresado o lo no-racionalizado. Es el gesto que no es cumplido, sino que “se deja cumplir”. Es una especie de concretización del yo y del subconsciente que nada, en el fondo, tiene que

¹⁵³ BENE, Carmelo. *Amleto - da Shakespeare a Laforgue*, Italia: 1974.

¹⁵⁴ BENE, Carmelo. *Lorenzaccio*, Italia: 1986, <<https://www.youtube.com/watch?v=L7ri-G11CfI>> [consulta: 11/04/2019].

ver con la voluntad de un yo alterado por acontecimientos socio-antropológicos o por convicciones y convenciones. A veces, es el cumplimiento del *gozar* lacaniano, en la medida en que la pulsión se vuelve lenguaje. Ya no es el ser del hablante, sino más bien el ser hablado, es decir: que es hablado, que es dicho; de hecho, citando otra vez a Lacan: “*el discurso no es el ser hablante*”. El *acto* puesto en escena por Pedro Juan Gutiérrez en la fase rumbera de sus personajes -cuyo elemento representativo por excelencia llega a ser Pedro Juan o Rey- está muy cerca del *Lorenzaccio* representado por Carmelo Bene¹⁵⁵:

Tenía que seguir un actor especializado que tenía el papel de reproducir sonidos o ruidos casuales de los cuales yo no entendía la *consecutio*...por eso mis movimientos, que tenían que reproducir físicamente los sonidos, no coincidían: ¡yo no coincidía! Esto obstaculizaba mi capacidad de pensar y mi habilidad de identificarme con algo... yo no estaba, no había tiempo. Todo era al azar, al azar como es la vida, como es la autoridad...la autoridad de un artífice en el acto y no en su acción. Me explico: “*hay que matar a César, el tirano*”; y entonces ya aquí nace una ética: más conspiradores... ¡y ésta es la acción! Acción donde todo se puede justificar, porque al final querían una república. Pero a la hora de matar al tirano, hay que suspender la acción, es decir: estar en el abandono: olvidarse de uno mismo, si no no podrías actuar...o más bien: ¡no puedes actuar! Entonces haz el gesto, y en el cumplimiento del gesto (se entiende el gesto de acuchillar, de matar), está el acto. En mi obra, el *Lorenzaccio* siempre es prevenido por su propio actuar, por un sí mismo (por eso los sonidos en la escena anticipaban y tenían que anticipar los gestos de los actores). Y siempre es

¹⁵⁵ Carmelo Bene en 1987 puso en escena por primera vez el *Lorenzaccio*. Conscientemente eligió no tomar nunca parte de los ensayos y presentarse al estreno sin haber dialogado con el resto de la producción del espectáculo. Un especialista en ruidos, puesto en el foso de la orquesta, tenía que dejar caer algunos objetos y/o provocar ruidos o sonidos muy amplificadas, ante los cuales Carmelo Bene en el escenario, interpretando el papel de *Lorenzaccio*, iba a hacer que sus propios gestos siguieran el ruido recién escuchado. El no haber nunca ensayado hizo que Carmelo Bene nunca tuviera conocimiento de cuándo iba a ocurrir algo o iba a reproducirse un ruido, creando así una des-coordinación, deseada, entre sonido y movimiento.

desilusionado por un planear algo que después encontrará ya hecho, incluido el asesinato de su primo Alejandro Sexto, ¿asesinado por quién?...ya, ¿por quién? Ciertamente no por el Lorenzaccio. Lorenzaccio, como lo llamaron los descendientes, *no estaba en el gesto*, no estaba presente...se había retirado de sí mismo para poder entonces contravenir a la acción y para realizarla, desrealizándola plenamente. Nadie puede ser el autor de una *puta nada*...durante un segundo pensamos el acto impensable, ¡y ahora me digan cómo este acto pueda tener historicidad! Un acto que es un *des-plan* del plan, un desmentido de la acción que en cambio se arrogará como su ápice, su cumbre. El tiempo, y no hace falta que invoque la física, no existe! En cambio se puede hablar de lo que los estoicos definieron como Aión¹⁵⁶.

Consecuentemente, una vez explicado el dualismo rítmico-musical que caracteriza la escansión emocional de los personajes centro habaneros en Pedro Juan Gutiérrez, es necesario ahora definir concretamente esta dimensión (a)temporal hasta ahora descrita. Hay que aclarar la verdadera naturaleza de las arritmias que en el capítulo precedente representamos con los personajes de Don Juan y Casanova. Aquí los identificamos con el bolero y la rumba, y la melancolía y el ímpetu.

Individualizado el pasado como un elemento melancólico, romántico, enrarecido, seducido, arriesgado, cuyas consecuencias se relacionan con una acción (bajo de un perfil instintivo-racional), nos queda entender ahora cómo y dónde en el espacio y en el tiempo habría que colocar el lado seductor, rumbero, el lado relacionado con el ímpetu, aquel que está conectado con el puro acto. En este caso la

¹⁵⁶ BENE, Carmelo. “Uno Contro Tutti”, en *Maurizio Costanzo Show*, Roma: Mediaset, 23/10/1995, <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>> [consulta: 01/07/2017], [Traducción Gino Tramontana].

visión estoica de Gilles Deleuze, puesta en escena por Carmelo Bene, me parece la más apropiada para representar este lenguaje criollo que regula la existencia en cualquier barrio y en cualquier ciudad de Cuba, pero que en Centro Habana encuentra su representación paradigmática.

Gilles Deleuze expresa el tiempo configurándolo visualmente dentro de una línea recta que lleva en sí el pasado –en un polo de la recta- y el futuro -en el polo opuesto-. En el centro de esta recta, Gilles Deleuze coloca una reinterpretación de lo que los estoicos llamaron Aión y que -como fue expresado en el ejemplo que presenté en Padua- en cardiología podría ser visto como la ausencia de Onda P.

Esto lo leo como una verdadera arritmia; una ausencia de latido. Es decir, una anomalía en la escansión rítmica del corazón que en el lenguaje emotivo-temporal de los personajes de Pedro Juan Gutiérrez se traduce en una norma que posibilita la salvación y la supervivencia. La ausencia temporal que llena un espacio. Un esquivar el presente con la creación de un “instante”, un “ahora” sin temporalidad alguna que haga posible la subversión del tiempo, borrando el parámetro convencional de presente-pasado-futuro.

Sería una verdadera descontextualización, dando forma a una atemporalidad que insiste en una subdimensión donde espacio, tiempo y el *yo* se reinventan; habitando en un estatus diferente que nada tiene que ver con la realidad y otros problemas racionales y racionalizados (siento poner a continuación una cita tan extensa, pero considero sea necesario, ya que trata de un elemento esencial de la tesis. ¿Quién mejor que el mismo autor -Gilles

Deleuze- puede explicar este concepto? Yo puedo resumirlo y “aclararlo”, pero me parece importante proponer una parte tan amplia de una citación que quiere ser la “Epifanía” del concepto de la obra de Pedro Juan Gutiérrez y que nos permite llegar al hiperrealismo y también al obsceno):

Según Aión, únicamente el pasado y el futuro insisten o subsisten en el tiempo. En lugar de un presente que reabsorbe el pasado y el futuro, un futuro y un pasado que dividen el presente en cada instante, que lo subdividen hasta el infinito en pasado y futuro, en los dos sentidos a la vez. O mejor, es el instante sin espesor y sin extensión quien subdivide cada presente en pasado y futuro, en lugar de presentes vastos y espesos que comprenden, unos respecto de otros, el futuro y el pasado. ¿Qué diferencia hay entre este Aión y el devenir-loco de las profundidades que derrocaba ya a Cronos en su propio dominio? En el principio de este estudio, podíamos simular que los dos se prolongaban estrechamente: ambos se oponían al presente corporal y medido, tenían la misma potencia de esquivar el presente, desarrollaban las mismas contradicciones (de la cualidad, de la cantidad, de la relación, de la modalidad). A lo sumo había entre ellos un cambio de orientación: con el Aión, el devenir-loco de las profundidades subía a la superficie, los simulacros se convertían, a su vez, en fantasmas, el corte profundo aparecía como grieta de superficie. Pero ahora sabemos que este cambio de orientación, esta conquista de la superficie implica diferencias radicales en todos los sentidos. Es, aproximadamente, la diferencia entre la segunda y la tercera hipótesis del *Parménides*, la del "ahora" y la del "instante". Ya no son el futuro y el pasado quienes subvierten el presente existente: es el instante quien pervierte el presente en futuro y pasado insistentes. La diferencia esencial no está entre Cronos y Aión simplemente, sino entre Aión de las superficies y el conjunto de Cronos y del devenir-loco de las profundidades. Entre los dos devenires de la superficie y de la profundidad, no se puede siquiera decir que tienen algo en común: esquivar el

presente. Porque si la profundidad esquiva el presente, es con toda la fuerza de un “ahora” que opone *su* presente enloquecido al sensato presente de la medida; y si la superficie esquiva el presente, es con toda la potencia de un “instante”, que distingue su momento de todo presente asignable sobre el que lleva una y otra vez la división. Nada sube a la superficie sin cambiar de naturaleza. Aión ya no es Zeus ni Saturno sino Hércules. Cronos expresaba la acción de los cuerpos y la creación de cualidades corporales, Aión es el lugar de los acontecimientos incorporeales, y de los atributos distintos de las cualidades. Cronos era inseparable de los cuerpos que lo llenaban como causas y materias, Aión está poblado de efectos que lo recorren sin llenarlo jamás. Cronos era limitado e infinito, Aión es ilimitado como el futuro y el pasado, pero finito como el instante. Cronos era inseparable de la circularidad y de los accidentes de esta circularidad como bloqueos o precipitaciones, estallidos, dislocaciones, endurecimientos, Aión es la verdad eterna del tiempo: *pura forma vacía del tiempo*, que se ha liberado de su contenido corporal presente, y, con ello, ha desenrollado su círculo, se extiende en una recta, quizá tanto más peligrosa, más laberíntica, más tortuosa por esta razón; este otro movimiento del que hablaba Marco Aurelio, el que no tiene lugar ni en lo alto ni en lo bajo, ni circularmente, sino solamente en la superficie: el movimiento de la “virtud”... Y si hay un querer-morir también de este lado es de un modo completamente diferente¹⁵⁷.

Por eso se elige Centro Habana y no los chalés adosados de Playa/Miramar. Por eso Centro Habana y no, por ejemplo, el Vedado. Pedro Juan Gutiérrez no cuenta de Centro Habana solo porque vive en Centro Habana; su alter ego, Pedro Juan, habría podido vivir y moverse en cualquier otro barrio de La Habana, pero el pretexto antonomástico es exactamente Centro Habana. Solo Centro Habana pone de forma tan evidente en la balanza los dos factores: bolero y

¹⁵⁷ DELUEZE, Gilles. “Del Aión”, *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005, pp. 199-200.

rumba, que llamamos melancolía e ímpetu, acción y acto, razón e irracional, pero también pasado y, obviamente, Aión.

Centro Habana es la estratagema que permite la concretización del Aión estoico de Deleuze, de aquella arritmia que permite esquivar el tiempo. La misma arritmia que desvela sin equívocos el “ahora”, el instante que se abre hacia un lenguaje despersonalizado, que puede representar la momentánea ausencia o inexistencia del yo. Se crea así un contexto obsceno, que es tal porque se encuentra “más allá de la escena”, es decir: “al otro lado de la escena”, tal como en la acepción griega del termino: *Os-kené*.

2.2. *Lo Obsceno*

No se puede definir la poética de Pedro Juan Gutiérrez como obscena utilizando el sentido ordinario del término. No es una obscenidad interpretada bajo el punto de vista de la vulgaridad de las palabras, o por el empleo de las imágenes que describen actos sexuales o escatológicos. ¡Para nada! El lenguaje callejero, declaradamente chusma, o la constante representación de una desenfrenada sensualidad y sexualidad, nada tienen que ver con lo que hay que considerar obsceno.

La obscenidad de Pedro Juan Gutiérrez es tal en cuanto pornográfica, en la acepción más auténtica de “porno”: es decir un lenguaje en completa antítesis al erotismo o el eros. La pornografía, en la poética de Pedro Juan Gutiérrez, es una condición necesaria y absoluta en la representación de un Aión inevitable en el vivir

cotidiano. Es una teatralidad que pone en escena la despersonalización inevitable y la búsqueda automática que conducirá a los personajes a alcanzar otra dimensión donde el sujeto no es nada más que un simple objeto, y donde se pueda incluso conseguir “la pérdida del nombre propio” (como dirá sucesivamente Gilles Deleuze analizando los textos de Lewis Carroll *Alicia y Al otro lado del espejo*). De esta manera, la pornografía es obscena: el eros no puede ser definido de la misma manera. Basta con pensar en una diferencia sustancial: en el erotismo veamos a un sujeto que interactúa con otro sujeto; en la pornografía, en cambio, veamos representados dos o más objetos que interactúan entre ellos, representando una hipertrofización de la verdad, que es agrandada hasta el punto de que llega a ser irreal o tal vez inexistente -como si fuera la exacerbación de una amplificación sonora-, como si escribiéramos una frase en una hoja en blanco y nos acercáramos esa hoja a la cara, hasta que fuera imposible leer lo que está escrito:

Tengo entre las manos una hoja, escrita y dibujada. A distancia puedo descifrar perfectamente sus márgenes y su significado total. La acerco hasta veinte centímetros de los ojos y descifro el sentido de sus detalles. Acerco la hoja a la nariz y cualquier legibilidad es esfumada. El mayor *blow-up* óptico-acústico coincide con la menor ampliación (visibilidad-audibilidad cero). Es la amplificación como resonancia. La fenomenología del sujeto es por fin solarizada. La escucha es cegada¹⁵⁸.

Así se llega, entonces, a representar una dimensión que se encuentra *al otro lado de la escena*, es decir *Os-kené*. Obscena. O “pornográfica”:

¹⁵⁸ BENE, Carmelo. “Uno Contro Tutti”... *op. cit.*, <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>> [consulta: 01/07/2017], [Traducción Gino Tramontana].

Siempre me ha interesado el porno, que es el obsceno en su étimo. Ya de niño, sin saberlo y sin quererlo, despreciaba los teatros del erotismo, esta vulgar representación del yo. En el porno, uno es por fin reducido a objeto. Un cuerpo sobre el cual transcribir una caligrafía patológica. Congelada. Dos objetos. Tú y el otro. [...]

El obsceno es por definición lo que se sustrae al concepto.

Una tarde, cenando con Klossowski, le propuse esta definición del porno: “el porno es lo que sobrepasa el deseo”. Se entusiasmó: “Tres beau, Carmelo”, pero sugirió una variación: “El porno está al otro lado del deseo”. No me gustó. Se lo dije. Había algo de metafísico y católico en aquella definición. El exceso de eros es lo que se *cadaveriza*, lo que está disponible para hacerse mero objeto. En el porno hay dos objetos que se someten y se anulan mutuamente. ¿Puedes imaginar dos piedras copulando? Lo describe bien. Se aman en cuanto se desatienden. Nada que ver con la representación cómplice de Masoch.

En el porno no hay complicidad, no hay pareja, no hay deseo ni gimoteo. Hay la congelación de la especie. La torpeza del jardín de infancia es lo ideal para el porno. Es suficiente mantenerse reincidentes¹⁵⁹.

Afuera de Centro Habana, en esta óptica representativa de un barrio/teatro de la existencia, no es posible dar forma al Aión. Lejos de los colores, los olores y los sabores y los abusos de una irrealidad arrítmica que se desvela a través de la búsqueda de una despersonalización es imposible habitar en el Aión. Por eso, cuando el Pedro Juan agente se encuentra de vacaciones en Suecia en la obra *Animal tropical* -obra que bajo esta óptica resulta entonces como el texto más bohemio del autor-, queda enjaulado en un constante pasado y no consigue esquivar el tiempo de ninguna manera:

¹⁵⁹ BENE, Carmelo. *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani, 2005, pp.16-35. [Traducción Gino Tramontana].

Conecto la radio. Cepillo mis dientes. Me afeito. Me quito la bata y me miro en el espejo. Estoy adelgazando. Me peso. Setenta y cinco kilos. Está bien, me convino dejar por un tiempo el arroz con frijoles y comer aquí algo más nutritivo.

Demasiados carbohidratos son un desastre. Me miro de nuevo en el espejo y me masajeo un poco la pinga. Se pone gorda y crece. Si no estuviera tan viejo podría ganar algo haciendo fotos porno. Aunque todavía tengo una pinga hermosa. «Pinga de Oro», me decían en La Habana hace unos años. Bueno, en fin, me visto.

En la radio suena una canción en español:

No hay regreso,
olvidar, olvidar.
No hay regreso
nada queda atrás,
olvidar, olvidar...

Debe de ser algún salsero puertorriqueño del Bronx. Un poco neurótica. Apago la radio y leo algo que tengo a mano: ... el amor nace de los gestos del amor. Creo que es un proverbio francés¹⁶⁰.

La añorada despersonalización y la pérdida del *yo*, en la representación de un sentir la vida centro habanera, se consume mediante el abuso de los sentidos. Se llega a una exacerbación hedonista en la cual los placeres –puestos bajo una lupa– no llevan a un verdadero deleite, sino al cumplimiento de una objetivación del sujeto mismo. Es como un juego de devastación y salvación al mismo tiempo. Un moverse lentamente en el *acto*. Por esta razón Pedro Juan -que no solo se limita a representar Centro Habana, sino más bien se convierte él mismo en esa zona de la ciudad - tiene que abusar de la sexualidad, la música, la marihuana o el alcohol, como medios o vías para alcanzar el *Aiôn*. Los abusos cambian, pero la motivación sigue siendo la misma: destacarse, endurecerse, perderse, salvarse.

¹⁶⁰ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “La amante sueca”, en *Animal tropical*, 2000, pp.244-245.

Con este propósito, volviendo por un instante al tema anteriormente mencionado hablando del concepto del alcohol en escritores como Jack London, Bukowski y Pedro Juan Gutiérrez, y tratando la temática del alcoholismo -que pudiéramos aplicar también a las otras adicciones- Gilles Deleuze ofrece una clave de lectura estoica:

El alcoholismo no se presenta como la búsqueda de un placer, sino de un efecto. Este efecto consiste principalmente en lo siguiente: un extraordinario endurecimiento del presente. Se vive en dos tiempos a la vez, pero no al modo proustiano. El otro momento puede remitir tanto a proyectos como a recuerdos de la vida sobria; pero no por ello existe menos de todo otro modo, profundamente modificado, captado en este presente endurecido que lo rodea como un tierno bubón en una carne endurecida. En este centro blando del otro momento, el alcohólico puede identificarse entonces con los objetos de su amor, “de su horror y de su compasión” mientras que la duración vivida y querida del momento presente le permite mantener a distancia la realidad. Y al alcohólico le gusta tanto esta rigidez que lo conquista como la dulzura que la rodea y encubre. Uno de los momentos está en el otro, y el presente se ha endurecido tanto, se ha tetanizado, sólo para tomar posesión de este punto de blandura presto a reventar. Los dos momentos simultáneos se componen extrañamente: el alcohólico no vive nada en el imperfecto o en el futuro, sólo tiene *pretérito perfecto*. Pero un pretérito perfecto muy especial. Con su embriaguez, compone un pasado imaginario, como si la dulzura del participio pasado viniera a combinarse con la dureza del auxiliar presente: he-amado, he-hecho, he-visto; esto es lo que expresa la copulación de los dos momentos, el modo como el alcohólico experimenta el uno en el otro gozando de una omnipotencia maníaca. Aquí el pretérito perfecto no expresa en absoluto una distancia o un acabamiento. El momento presente es el del verbo haber, mientras que todo el ser ha “pasado” en el otro momento *simultáneo*, en el momento de la participación, de la identificación, del participio. Qué extraña tensión casi insoportable, este abrazo, este modo como el presente rodea y posee, encierra al otro momento. El presente

se ha hecho círculo de cristal o de granito, alrededor del centro blando, lava, cristal líquido o pastoso. Sin embargo, esta tensión se desanuda en beneficio aún de otra cosa. Porque pertenece al pretérito perfecto convertirse en un “he-debido”. El momento presente no es ya el del efecto alcohólico, sino el del efecto del efecto¹⁶¹.

El Pedro Juan representado, el *agente*, que como señala Esther Whitfield¹⁶², encarna un tríptico biográfico, se encuentra viajando entre tiempos y espacios diversos; y teniendo que cambiar aspecto y dimensión según las normas dictadas por los espacios y los tiempos. Como si fuera la *Alicia* de Lewis Carroll que en *Al otro lado del espejo* se hace más grande o más pequeña precisamente para poder transformarse, moverse en el tiempo o hacerse inexistente en la atemporalidad de un no-tiempo:

Tanto en *Alicia* como en *Al otro lado del espejo*, se trata de una categoría de cosas muy especiales: los acontecimientos, los acontecimientos puros. Cuando digo “Alicia crece” quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello también se vuelve más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto no es a la vez más grande y más pequeña. Pero es a la vez que ella lo deviene. Ella es mayor ahora, era más pequeña antes. Pero es a la vez, al mismo tiempo, que se vuelve mayor de lo que era, y que se hace más pequeña de lo que se vuelve. Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que esquiva el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos

¹⁶¹ DELUEZE, Gilles. “Porcelana y volcán”, *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005, pp. 192-193.

¹⁶² Esther Whitfield en un artículo afirma que en realidad hay que ver los libros de Gutiérrez como una especie de tríplice biografía en la que el primer protagonista es el autor mismo, Pedro Juan precisamente, el segundo el lector que consigue identificarse con los acontecimientos narrados y el tercero el cubano de los años 90 con todos sus desvelamientos y connotaciones.

“Autobiografía sucia: The Body Impolitic of Trilogía sucia de La Habana”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington, Mayo 2002, 36.2, pp.329-35. Disponible en http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Esther%20Whitfield.htm [29/11/2016].

sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa. El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez¹⁶³.

El Pedro Juan agente -que al mismo tiempo es la representación (y la burla) de la cubanía de una generación que persigue el añorado deseo de alcanzar una necesaria existencia momentánea- es precisamente una paradoja. Es el estadio en el cual el *yo*, por fin, consigue no ser más tal; y entonces el sujeto llega a ser objeto, y ya nada más existe verdaderamente.

Trastrocamiento del crecer y el empequeñecer: “¿En qué sentido, en qué sentido?” pregunta Alicia, presintiendo que es siempre en los dos sentidos a la vez, hasta el punto de que por una vez permanece igual, por un efecto óptico. Trastrocamiento de la víspera y el mañana, esquivando siempre el presente: “Mermelada ayer y mañana, pero nunca hoy”. Trastrocamiento del más y el menos: cinco noches son cinco veces más calurosas que una sola, “pero por la misma razón, deberían ser también cinco veces más frías”. De lo activo y lo pasivo: “¿Se comen los gatos a los murciélagos?” equivale a “¿Se comen los murciélagos a los gatos?”. De la causa y el efecto: ser castigado antes de haber cometido una falta, gritar antes de haberse pinchado, volver a partir antes de haber partido por primera vez. Todos estos trastrocamientos tal como aparecen en la identidad infinita tienen una misma consecuencia: la impugnación de la identidad personal de Alicia, la pérdida del nombre propio. La pérdida del nombre propio es la aventura que se repite a través de todas las aventuras de Alicia¹⁶⁴.

El cubano promedio, encarnado por Pedro Juan agente, o por Rey de *El Rey de La Habana*, es un vencido que solo puede

¹⁶³ DELUEZE, Gilles. “Del puro devenir”, *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005, p 27.

¹⁶⁴ *Ibid.* pp. 28-29.

encontrar su propio estatus en una determinada condición atemporal y despersonalizada, teniendo en cuenta, además, que no tendrá el privilegio de una identificación fenotípica. Contrariamente a aquellos ciudadanos que pueden darse el lujo de reconocerse en los mitos y en las voces de su propio tiempo -bajo un punto de vista iconográfico y, por supuesto, sociopolítico-, posee entonces “alas repentinas” y con ellas la posibilidad de levantar el vuelo volviéndose ellos mismos en iconografía y mito. De hecho, Pedro Juan, se aleja de la política y las disputas sociales y busca simplemente su Aión, volviéndose, en ocasiones, en el “cretino que no vio a la Virgen” (alegoría que tomamos de la película *Nostra Signora dei Turchi*¹⁶⁵ escrita y dirigida por Carmelo Bene):

Hay cretinos que vieron a la Virgen y hay cretinos que no vieron a la Virgen. Yo soy un cretino que nunca la vio. Todo consiste en eso, ver o no ver a la Virgen. San José de Cupertino, guardián de cerdos, se fabricaba las alas frecuentando su propio ser torpe y, por las noches, rezando, ganaba los altares de la Virgen, boca abierta, volando. Los cretinos que ven a la Virgen tienen alas repentinas y también saben volar y descansar sobre el suelo como una pluma. Los cretinos que no ven a la Virgen no tienen alas, el vuelo se les niega pero ellos igualmente vuelan y en vez de posarse, caen como alguien que teniendo plomo en los tobillos y queriendo quitárselo decidiera cortarse los pies y se arrastrara hacia la salvación entre las burlas de los guardianes que saben con razón que una hemorragia inminente está a punto de pararlo. Pero los que ven no ven lo que ven; los que vuelan son ellos mismos el vuelo. Quién vuela *no se sabe*. Tal milagro los anula: más que ver a la Virgen, ellos mismos son la Virgen que ven. Esta paradójica identidad demencial que vacía a quien reza de su sujeto y en cambio lo ilusiona en la objetivación del sí mismo en otro objeto es el éxtasis. Todo es diferente, es Dios. Si quieres apretar eres

¹⁶⁵ BENE, Carmelo. *Nostra Signora dei Turchi*. Italia: 1968.

tú mismo el coito, cuando besas eres tú mismo la boca. Divina es la ilusión. Este es un santo. Así es para todos los santos, que fundamentalmente no están preparados, incluso son negados. Los altares se mueven hacia ellos, manchados por la torpeza de su psicosis o por fuerzas telúricas que equilibran (pero esto se puede excluir). Así es que un santo se pierde a sí mismo a través la estupidez incontrolada. Un altar empieza donde termina el juicio. Ser santos es perder el control, renunciar al peso, y el peso es organización de una propia dimensión. Donde ha pasado una bruja, pasará una hada. Si al fraile Asino le hubieran regalado una manzana mitad verde mitad roja y mitad envenenada, él, con sus manos de mantequilla, la habría perdido. Él no podía perderse o salvarse, porque no tenía intención. Inepto. Quien nunca pensó en la muerte es, quizá, inmortal. Así es como se ve la Virgen. Pero los cretinos que ven a la Virgen, no la ven, como dos ojos que fijan otros dos ojos más a través de un muro: es un milagro la transparencia. Sacramento es esta demencia, porque una fe que ciega ha obstruido estos ojos, ha modificado las capas: eran capas de piedra y ahora son velos. Y los ojos han visto la vista. Una mirada. O el hombre es tan ciego o Dios es objetivo. Los cretinos que ven, ven ellos mismos en una visión, con las variantes ocasionadas por la fe: son gusanos y se ven mariposas, son charcos y se ven nubes, mar que se ve cielo. Y delante de este alter ego se arrodillan como si estuvieran delante de Dios. Confiesan un segundo pecado. Divino es todo lo que aprendieron sobre ellos de modo subconsciente. Vieron a la Virgen. Santos. Los cretinos que no vieron a la Virgen, sienten horror por ellos mismos, buscan en otro lugar, en los próximos, en las mujeres –en las formalidades cotidianas hechas oraciones– y esto conduce a miríadas de altares. *Fanáticos* de la comunicación, no llevan a Dios a los otros para encontrarse a sí mismos, sino que ellos mismos se llevan a los otros para encontrar a Dios. La humildad es *conditio* prima. Nuestros contemporáneos son estúpidos, pero postrarse a los pies de lo más estúpidos entre ellos significa rezar. Así se reza hoy. Como siempre. Frecuentar a los más dotados de todas maneras no significa acercarse al absoluto. Ser el más de los amables. Ser por fin el más cretino. Religión es una palabra antigua. De momento llamémosla educación¹⁶⁶.

¹⁶⁶ *Ibid.* [Traducción Gino Tramontana].

2.3. El hiperrealismo

A estas alturas nos queda entender cómo es posible representar iconográfica o textualmente este estado de no yo que induce a la salvación a los personajes.

Si la representación bohemio es tan extremadamente fácil de representar en cuanto tan terrena, emotiva y humana (o mortal, en el sentido de tiempo finito o delimitado), ¿cómo representar entonces la inexistencia momentánea de los personajes? ¿cómo dibujar un infinito que no se distingue? Es estilísticamente complejo suponer la materialización de la nada. “*Flaubert quería escribir un libro sobre de la nada y no lo ha logrado... ¿cómo puedo lograrlo yo?*”, se pregunta, irónicamente, Jep Gambardella en la *Grande Belleza*¹⁶⁷.

En relación a la música es todo más simple: existen las pausas, consideradas notas en todos los sentidos; la ausencia, de hecho, adquiere musicalidad, aunque pueda parecer una paradoja (pero en una clave estoica es precisamente de paradojas de lo que estamos hablando). En el cine se puede utilizar la técnica del *blow-up*, la del silencio o la del *slow motion*. Lo mismo pasa en la danza. En el ámbito literario las cosas se complican considerablemente.

Creo que la respuesta a esta pregunta puede ser ofrecida por una de las artes visuales que mejor expresa el Aión de Pedro Juan

¹⁶⁷ SORRENTINO, Paolo. *La Grande Belleza*, Italia-Francia: 2013.

Gutiérrez. Me refiero a las esculturas y a las pinturas hiperreales de los cuales reproduzco una descripción correcta y perspicaz:

El hiperrealismo se presenta como una nueva tendencia artística, en América y en Europa, entre el final de los años 90 y el nuevo milenio.

Lo que distingue ese género del antecedente fotorrealismo –que se desarrollaba alrededor de los años 70 y 80 a partir de una imagen ya sintetizada que solía ser una huella fotográfica– es una incidencia cada vez mayor de la verdad lenticular, a través del modelo ofertado por la fotografía electrónica de alta resolución. No obstante, aunque pareciera una evolución de la pintura académica -aunque no se pueda negar, en parte, el respeto de las normas dictadas por la pintura pre-impresionista-, el hiperrealismo debe mucho al movimiento pop, que enfría hasta anular la subjetividad expresiva del artista y, en contra del yo hipertrófico del expresionismo abstracto y de cada pintura interpretativa, recupera el “ready made” de la cultura industrial, devolviendo una copia. Esto crea al mismo tiempo una sensación de admiración, incomodidad y rechazo, porque pone en duda el papel del artista como chamán que interpreta el mundo, imagen tanto querida particularmente en Europa (es suficiente pensar en el interés general para el arte de Van Gogh). El movimiento incluye, entre los artistas principales, a pintores como Chuck Close, Richard Estes, Ralph Goings y también a escultores como Duane Hanson y John De Andrea¹⁶⁸.

Antes de analizar directamente unas imágenes hiperrealistas es igualmente necesario entender cómo se realiza y se produce técnicamente una pintura o un cuadro de estilo hiperreal. Es útil analizar cómo se construye manualmente lo hiperreal:

El procedimiento que adopta el artista hiperrealista para realizar sus obras empieza desde la cámara fotográfica que fija la escena en las condiciones de luz, color y disposición espacial deseadas y sigue con

¹⁶⁸ REDAZIONE. “Come e perchè nasce l’Iperrealismo”, en *StileArte*, (29/07/2016), Milano, <<http://www.stilearte.it/iperrealismo-le-radici-pop-dei-pittori-che-superano-la-realta-fotografica/>> [consulta: 04/07/2017]. [Traducción de Gino Tramontana].

operaciones de tipo mecánico de ampliación y reproducción de la imagen a escala macroscópica sobre papel o lienzo, obteniendo así como resultado final un efecto “*más real que la realidad*”, a menudo fruto de un puro y simple virtuosismo técnico. Abolida cada personalización o interpretación de la imagen, lo que interesa es la realización de una copia exacta del original. La relación con la cámara pierde, en el hiperrealismo, cada conflictividad, más bien en algunos casos se reconoce su superioridad: la cámara produce la “verdadera” imagen que el pintor, a su vez, reproduce en segundo lugar, a veces con los mismos defectos y las mismas deformaciones del objetivo, con la misma rigidez debida a la falta de competencias de reajuste propios de los ojos de los seres humanos¹⁶⁹.

Los materiales utilizados en la realización de una obra hiperreal varían desde el óleo sobre lienzo, en el caso de las pinturas, hasta el uso de gomas y latas en el caso de las esculturas. Lo que realmente cuenta es que el resultado ofrezca una expresión tan verídica que parezca real.

La propuesta hiperreal es un “engaño”; es un juego óptico y sensorial:

La operación hiperrealista se niega a ampliar y contaminar su propia área de interés y se especializa en campos bien definidos con persistencia alucinatoria y de manera repetida. D. Hanson se limita a mostrar moldes de personas en las actitudes más habituales y obvias, con una técnica de moldeo y posterior reproducción en resina y fibras de vidrio para obtener una copia tan similar a la verdad que se confunda entre los espectadores¹⁷⁰.

¹⁶⁹ TORSELLI, Vilma. “Iperrealismo”, *Art on Web punto di vista sull'arte*, (1/04/2007), <<http://www.artonweb.it/artemoderna/artedopo60/articolo9.htm>> [consulta: 04/07/2017]. [Traducción Gino Tramontana].

¹⁷⁰ MOSCHINI, Francesco. “Iperrealismo americano e realismo europeo”, en *Costruire*, n. 116, Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 1980. [Traducción Gino Tramontana].

Uno de los mayores exponentes del hiperrealismo es Ron Muek y entre sus obras hiperrealistas vamos a analizar la más paradigmática, llamada Wild Man:



Wild Man es una escultura que mide unos 3,80 metros. Para construirla (o, me atrevería a decir, componerla) Mueck se valió de materiales como resina de poliéster, *fiberglass*, silicona, aluminio, madera y pelo sintético. El artista empezó con un dibujo realizado por él mismo antes de crear bocetos de polvo de yeso para refinar sus ideas. Los bocetos son gradualmente escalados para crear un modelo de creta de tamaño real, pormenorizado de la obra. Desde esta creta modelo, Mueck crea una serie de secciones de tierra para realizar la parte de la escultura en *fiberglass*. Sucesivamente la escultura de *fiberglass* es pintada y colocado el pelo. Hay que mencionar, todavía, que aunque el artista utiliza a menudo pelo verdadero en obras más pequeñas -en términos de dimensiones- para *Wild Man* eligió pelo de fibra acrílica.

Otro ejemplo paradigmático de hiperrealismo en las artes plásticas, está representado por las obras de Mike Dargas, que en sus pinturas consigue reproducir imágenes cuadrimensionales, tal es el nivel de realismo que alcanza.

Con gran precisión y atención en los detalles, recrea instantáneas que se asemejan a fotografías, y que impresionan por su capacidad de trasladar el realismo fotográfico a pinturas perfectas de grandes dimensiones.

El estudio sobre el sujeto es tan intenso y esmerado que sus trabajos llegan a ser verdaderos pictogramas, que subrayan la fuerte conexión emotiva e íntima con el espectador. Como dijimos antes, representar el estado de ánimo bolero -aquel estado conectado al pasado-, resulta más fácil bajo un perfil expositivo; porque es suficiente servirse de los medios dictados por la emotividad tangible de lo verdadero que se revela sin equívocos. Sería suficiente, como de hecho pasa de vez en cuando en las obras de Pedro Juan Gutiérrez, “interrumpir” o irrumpir en la escena con un *voice over* que susurra un bolero, para transportar al lector a una dimensión distante, melancólica y maltrecha. Sin embargo, para encarnar o, mejor dicho, inmortalizar aquel “momento”, aquel “ahora” del que hablamos antes, para destacar y revelar este escape del tiempo, aquella arritmia que llamamos Aión, para todo aquello, el hiperrealismo parece ser la vía más fácil y eficaz.

Pedro Juan Gutiérrez se cuela, como en un viaje en el tiempo y en la rítmica, en esta dimensión despersonalizada y *obscena*, fotografía sus elementos y los reproduce, agigantándolos hasta parecer reales. Pero, como se ha afirmado en el primer capítulo: la realidad no existe (tocando el tema del realismo sucio, el realismo y el verismo, he puesto el ejemplo de Disneyland como representación

hiperreal de la realidad). Por lo tanto, la puesta en escena de Pedro Juan Gutiérrez es un juego hiperreal que expone los márgenes y los tiempos del Aión: una negación del yo, del tiempo y del espacio, donde se agotan e insisten los personajes guiados por la más inconsciente salvación. Es la representación sobre expuesta de una condición (in)humana, donde el viaje carnal, sicotrópico, etílico y atemporal permite la fuga del yo hasta el triste regreso a una condición impregnada de boleros y agonías; empapada de pasados presentes o atávicos. Es hiperreal como la descripción que presenta de las cosas, de las personas y de los actos.

En los capítulos siguientes profundizaremos en la cuestión de cómo Pedro Juan Gutiérrez representa el hiperrealismo a través del texto y en el texto. Ahora nos limitamos a citar unos breves extractos:

Cuando ella le frotó el pecho y el cuello con agua de colonia, la pinga se le puso tiesa como un palo:

“¡Oh qué pinga más linda!”

La agarró con las dos manos, apretando. Le sobó los huevos. Era una espléndida y gruesa tranca de veintidós centímetros, de un color canela bien oscuro, con una pelambreira negra y brillante¹⁷¹.

Así Pedro Juan Gutiérrez toma una instantánea, reproduciendo con detalles el objeto de la escena: el miembro. Gracias a la minuciosa descripción repleta de jerga, el lector imagina al objeto tal como es. Se representa el falo de Rey como si fuera una pintura o, precisamente, una instantánea. El lector lo encuentra ahí, delante de sus ojos, como si se tratase de una obra de arte en una galería, o más sencillamente un *toy* en un sexi-shop.

¹⁷¹ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *El Rey... op. cit.*, p. 48.

La misma dinámica se produce en *Animal tropical*, donde hay una escena de sexo entre dos personajes y Pedro Juan Gutiérrez hace que el lector pueda visualizar sin ningún malentendido este instante de Aión. El lector tendrá que imaginar lo que está pasando en este “ahora”, que les hará falta a los protagonistas de la escena para esquivar el presente. El lector puede, entonces también a su vez, entrar en una dimensión despersonalizada, convirtiéndose en protagonista y cómplice de la misma escena:

En dos minutos estamos desnudos sobre la cama. Hacemos un 69 para entrar en calor. Siempre tiene el bollo oloroso. Un olor fuertecito, nada sutil. Es mulata pero huele a negra. Riquísimo. No me puedo desprender. Nos damos lengua como dos diablos. Es fibra pura, tensa. Hizo gimnástica y bailó en el Palermo durante muchos años, una locura. Cuando la penetro se desborda. Dice todo lo que se le ocurre y nunca sé si es verdad o mentira. Sabe que me gustan los cuentos. Sus cuentos porno. Sube los pies bien altos. Se los agarra con las manos y me dice: “Dale hasta el fondo, cabrón, cojones, préñame, así, así, que me duela, ¿por qué se te pone tan grande? Ayyy, la tengo en el ombligo, ¿qué es esto? Una tortura. Que me duela, así, tú eres mi macho, papi, me tienes loca. Cada día la tienes más gorda y más grande, así hasta el fondo, maricón, singao, hijoputa. Que me duela, coño, que me duela”. Yo empujo duro y choco con el fondo de ella. Me gusta. Chocar una y otra vez. Templamos como dos salvajes. Como un potro y una yegua. La escupo. Le echo saliva en la boca y se arrebatata: “Sí cojones, escúpeme, dame golpes, salao, yo quiero ser tu esclava, maricón, éntrame a cintarazos, quiero ser tu esclava, loco de mierda. Eres un loco, cómo me gustas, préñame, préñame”. No quiero terminar todavía. Se la saco un poco. Controlo. Me relajo. Se la vuelvo a meter. Ella tiene otro orgasmo. ¿Cuántos ha tenido? Ni ella misma sabe. Uno detrás del otro. Cuando pierde la cabeza non sabe lo que dice ni lo que hace. Yo me controlo metiendo y sacando para no venirme tan rápido. ¿Qué tiempo pasa? ¿Una hora? ¿Hora y media? Cuando ya no puedo más le pregunto: “¿Quieres mi leche, titi? ¡Ya

no puedo aguantar más... coge, coño, coge!” Ella sube más los pies y se los agarra con las manos: “Sí, dámela, pero bien atrás, préñame, cojones, préñame, échala bien atrás, bien atrás”. Y allá voy. Suelto un chorro y otro y otro. Ahhh, no puedo más, salgo de ella y me tumbo boca arriba en la cama. Ella, como siempre, se la mete en la boca y chispa las últimas gotitas de semen. Golosa¹⁷².

Desde un punto de vista estilístico, Pedro Juan Gutiérrez es el artífice de un hiperrealismo colado en la textualidad y la descontextualidad del tiempo de los personajes. Los personajes de Pedro Juan Gutiérrez existen en su propia inexistencia. Los hechos que corresponden a la verdad, o sea las contextualizaciones histórico-sociales, no son nada más que un pretexto que es solamente el marco de algo más profundo y nada marginal. Lo que vive dentro del cuadro parece verdadero, pero no lo es; es una sobreexposición. Es una representación hiperreal y obscena de un objeto o de un yo objetivado una y otra vez; y sobreexpuesto hasta el punto de que parece perfecto, cuadrimensional, como si fuera posible tocarlo. Siguiendo con la analogía musical, es como si quisiéramos representar los latidos del corazón en música y eligiéramos un ritmo sincopado para expresar la idea en la forma de un sonido, o de una iconografía con forma de pentagrama.

Con eso se justifica la utilización del órgano del corazón como alegoría de un barrio entero: Centro Habana es el marco necesario, así como las décadas de los años 90. De hecho, el corazón se agita, se contrae y se manifiesta, más cuando se encuentra en la máxima condición de alteración o desesperación, tanto en el amor como en el odio, así como en los sentimientos en general.

¹⁷² GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “La Serpiente de Fuego”, en *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama, 2000, pp.23-24.

CAPITULO 3

ASPECTOS PSICOSOCIALES EN LOS PERSONAJES DEL CICLO DE CENTRO HABANA

En el capítulo anterior hemos puesto algunos breves ejemplos de hiperrealismo obsceno en la obra de Pedro Juan Gutiérrez. Tal como ocurre en las artes visuales en las cuales el concepto puesto en escena por el artista se revela en la inmediatez, hemos visto cómo el autor consigue convertir los elementos de la narración en algo tan visible hasta convertirlos en una materia tridimensional y palpable; logrando también dar un corpus a los estados de ánimo como el placer (de cualquier tipo) y el dolor. El lector se transforma en un espectador y las páginas se transforman en pantallas o lienzos sobre las que fluye una pochade que parece real. Pedro Juan Gutiérrez construye un escenario en el que se mueven los personajes de la narración. La acción cede, pues, el sitio al acto y los protagonistas del ciclo de Centro Habana toman forma en la más intensa despersonalización, adentro de un Aión que representa el a-temporalidad en la que el yo se disuelve logrando llegar a la salvación. No hay elementos de crítica o análisis político en los personajes del ciclo de Centro Habana. No hay explícitos exámenes sociológicos y ni siquiera críticas a la clase dirigente. Los protagonistas se dejan vivir por los acontecimientos cotidianos y anhelan -más o menos conscientemente- el refugio en el Aión y en una dimensión obscena.

El hiperrealismo obsceno de Pedro Juan Gutiérrez no ofrece una visión de las cosas y de los barrios, ya de por sí sobreexpuestos en muchas novelas, cuentos, películas, vídeos y fotografías. Una de las peculiaridades del autor -elemento que ningún otro artista hiperreal ha logrado todavía- es la de representar visualmente lo

irrepresentable: lo obsceno del Aión y los estados emocionales. Observando una escultura hiperreal es posible interpretar el estado de ánimo de la obra -por ejemplo si el sujeto llora, o sonríe, o mira el infinito de manera absorta-, tal como es posible constatar características ambientales allí donde sea representado un escenario específico. Pero es mucho más complejo representar todo lo que atañe al subconsciente y al sentimiento más íntimo.

Por lo tanto, en la obra de Pedro Juan Gutiérrez nunca leeremos análisis políticos o denuncias socioculturales ya que, a través de la artimaña de la representación hiperreal y obscena del sentimiento y del subconsciente (y con la ayuda del contexto espacio-temporal: el barrio de Centro Habana y el *periodo especial*), se manifiesta de forma agigantada lo que interiormente el cubano de los años 90 interpreta y vive a través y a causa de los elementos político-sociales. Por tal razón es imprescindible analizar los personajes del ciclo de Centro Habana bajo un perfil conductual y psicoemocional. Con la ayuda de otros ejemplos textuales obtenidos mediante el análisis de las obras de Pedro Juan Gutiérrez será posible examinar más detenidamente otras características del hiperrealismo obsceno en su representación estilística y entender al mismo tiempo cómo y por qué los protagonistas se amparan en lo obsceno del Aión y cuáles significados se esconden detrás de determinadas actitudes que aparentemente nada tienen que ver con el análisis de un sufrimiento social pero que en realidad esconden un malestar del cual es posible salvarse sólo a través de la pérdida del *yo*.

En el primer capítulo hemos analizado los aspectos veristas que forman parte de la estética literaria en Pedro Juan Gutiérrez, donde partículas de lo auténtico producen, bajo el perfil narrativo, una

elaboración hiperreal (pero nunca real) de las cosas y de los lugares; y hemos visto cómo el Aión constituye el hábitat necesario en el cual moverse y mezclarse. Introduciéndonos más a fondo en las características interiores que ponen en marcha los hechos de los personajes del ciclo de Centro Habana notaremos nuevos paralelismos que aunque semejantes bajo ciertos aspectos a universos literarios más o menos lejanos del verismo, representan la última pieza que da cuerpo al hiperrealismo obsceno.

Tomando en consideración al Pedro Juan *agente*¹⁷³ del ciclo de Centro Habana, se me ocurren tres personajes literarios -concebidos por tres autores diferentes- unidos por el mismo factor: la implicación psicológica por la que se producen los *actos*. Es importante analizar este aspecto en cuanto estos factores, más que otros, están expuestos hiperrealmente en la obra de Pedro Juan Gutiérrez. No hay una similitud estético-literaria que aúne a Pedro Juan Gutiérrez con los autores que citaré; hay, si acaso, un mismo modo de interpretar la existencia por parte del Pedro Juan agente y los protagonistas de los libros a los que hago referencia. Pienso en el *Señor Bloom de Ulises* de James Joyce, en *Ferdinand Bardamu* de *Viaje al fin de la noche* de Céline, y en *Rico de Yo y Él* de Alberto Moravia, todos congregados por implicaciones de matriz socio-emotiva, por la complejidad del estar en el mundo y (especialmente en el caso de Moravia) por el empleo de dinámicas psicoanalíticas para poner en escena la expresión de una sociedad.

¹⁷³ Utilizaré la palabra *agente* -diferenciando a Pedro Juan Gutiérrez (el autor) y Pedro Juan el personaje creado y puesto en la escena por el autor- ya que considero nos ofrece una idea más concreta de la *representación*. De hecho, *agente*, es el étimo por el cual nace la palabra *actor*: el que acciona. En latín: *agere*, infinitivo presente activo de *agō*.

3.1. *El Ulises de Centro Habana*

El *Ulises* de James Joyce es quizás uno de los escritos más crípticos de la literatura de principios del siglo XX. Los flujos de conciencia y lo indescifrable de algunos elementos gramaticales y etimológicos hacen el texto complejo y sujeto a continuos análisis por parte de lectores e investigadores. Lo que queda claro, en cambio, es el estado de ánimo de su protagonista: Leopold Bloom, un hombre común con un trabajo común que se encuentra obligado a observar, y a veces a padecer, la evolución y la involución del mundo que corre inexorable frente a su propia mirada. Tal como en el *Ulises* de Homero, también en el texto de James Joyce el héroe representa la aventura del hombre en el mundo. El protagonista, viajando, tal como el Pedro Juan del ciclo de Centro Habana, construye su identidad enriqueciéndose por las diversidades con las que se pone en contacto, sin resultar destruido o absorbido por ellas. Leopold Bloom no se niega al escenario, más bien, se convierte en parte integrante de él. Viste las ropas del héroe moderno, que a pesar de todo y de todos, debe continuar su viaje en búsqueda de algo que le pertenezca, y tiene que resistir desafiando los monstruos y los fantasmas que turban su ánimo en cada lugar y en cada circunstancia.

El paralelismo con lo épico, también estructural, de la Odisea homérica se encuentra en la aparente normalidad de un hombre que con sosegado y heroico ánimo enfrenta su cotidianidad en una metrópoli moderna, rica de insidias e imprevistos capaces de

consumir, silenciosamente, a un hombre que ni siquiera en la misma intimidad hogareña está cierto de encontrar un puerto seguro¹⁷⁴.

Es este factor épico el que nos lleva a Pedro Juan, y también al Reinaldo de *El Rey de La Habana*. Los personajes del ciclo de Centro Habana, de hecho, están rodeados por múltiples insidias: el *periodo especial*, la ausencia de una perspectiva de futuro, la "jungla" humana en la que el dramatismo de una cotidianeidad incierta llega hasta la aberración y a la consecución de todo lo que es necesario con cada medio lícito y, en la mayoría de los casos, ilícito. Una realidad constituida por la subversión de los valores éticos en los que *el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí*¹⁷⁵, de Kant, es un concepto que se separa notablemente de las verdades de un contexto de barrio marginal y, a rasgos, atemporal; un contexto en el que la animalidad se impone como única alternativa, a pesar del valor de una inteligencia que induce al ser humano a discernir:

[...] eleva mi valor como inteligencia infinitamente, en virtud de mi personalidad, en la cual la ley moral me revela una vida independiente de la animalidad y aun de todo el mundo sensible, por lo menos en la medida en que pueda inferirse de la destinación finalista de mi existencia en virtud de esta ley, destinación que no está limitada a las condiciones y límites de esta vida¹⁷⁶.

¹⁷⁴ GRASSO, Annalisa. "James Joyce: sperimentatore introspettivo", en *'900 Letterario*, 2014, Italia, <<http://www.900letterario.it/scrittori-del-900/james-joyce-sperimentatore-introspettivo/>> [consulta:6 setiembre 2017]. Traducción Gino Tramontana.

¹⁷⁵ KANT, Immanuel. "Conclusiones", en *Crítica de la razón práctica*. Buenos Aires: La Página, 2003, p. 138.

¹⁷⁶ *Ibid.* p.139.

Dublín como Centro Habana. El Señor Bloom y Pedro Juan como dos Ulises que atraviesan el mismo infierno dantesco representado por una contemporaneidad en total naufragio.

Leopold Bloom no llega a tocar el fondo tanto como le ocurre a algunos personajes de las narraciones de Pedro Juan Gutiérrez, pero, en su vagar entre insidias y hechos propios de un viaje homérico, conoce y acepta todo lo que la vida le ofrece y, en la puesta en escena de un *no-yo* que toma el sitio del *yo*, se deja guiar por los instintos, vuelos pindáricos, voyeurismos, pulsiones masoquistas y comportamientos semejantes a una expresión que recuerda la animalidad, la tribalidad y la trivialidad de la existencia, tal como sucede muchas veces en los acontecimientos del ciclo de Centro Habana:

El señor Leopold Bloom comía con deleite los órganos interiores de bestias y aves. Le gustaba la sopa espesa de menudillos, las mollejas, de sabor a nuez, el corazón relleno asado, las tajadas de hígado rebozadas con migas de corteza, las huevas de bacalao fritas. Sobre todo, le gustaban los riñones de cordero a la parrilla, que daban a su paladar un sutil sabor de orina levemente olorosa¹⁷⁷.

En el fragmento que acabo de citar, no obstante evidencias de *obsceno* en la exposición de un *acto* que lleva partículas de auténtico logrando llegar a la hipérbole de la representación, falta el factor hiperreal. En la escena está la descripción del *acto*: *El señor Leopold Bloom comía con deleite los órganos interiores de bestias y aves*, pero no hay un aspecto visual ni una descripción minuciosa de la comida, de los platos, de los olores, etcétera. A pesar de esto, en lo que concierne al *acto*, hay similitudes con el Pedro Juan de los

¹⁷⁷ JOYCE, James. *Ulises*. Barcelona: editorial Lumen, 1996, p. 139.

textos: una animalidad. Alimentarse de entrañas tal como una fiera feroz; probar placer sensorial a través de la asunción de partes de un carnalidad "viva" como el corazón, el hígado, y encontrar satisfacción gustativa en olores fuertes que puedan volver a llevar a una dimensión salvaje:

[...] Siempre tiene el bollo oloroso. Un olor fuertecito, nada sutil. Es mulata pero huele a negra. No me puedo desprender. Nos damos lengua como dos diablos. [...] Después me siento el macho más animal del mundo. Como un toro después de montar una vaca. A veces me intranquilizaba con esa idea: ¿por qué nos comportamos como animales salvajes cuando templamos? como si no fuéramos personas civilizadas. Se lo comenté a un buen amigo, un tipo culto, y me contestó: «Claro que tienen que sentirse como animales. Imposible que te sientas como un árbol de manzanas o como una piedra. Somos animales¹⁷⁸.

Leopold Bloom se casa con Marion "Molly" Tweedy: cantante de ópera extremadamente pasional, corporal, física, evidentemente infiel y que tanto recuerda en los modos y en las acciones a la *jinetera* cubana de *Animal tropical* de la cual se enamora Pedro Juan hasta el punto de no poder prescindir de ella durante su viaje a Suecia, sintiendo por ella una fuerte melancolía:

Ah, esta mujer no me deja tranquilo ni en Suecia. Con ella tengo tres opciones: meterla más a puta y ser su chulo. [...] O sacarla de ese barrio. Buscar una casa en un lugar tranquilo. Quizás junto al mar. Nadie nos conocería. Tener dos o tres hijos y llevar una vida tranquila. También me lo ha pedido. La última posibilidad sería

¹⁷⁸ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Animal tropical... op. cit.*, pp. 25-26.

olvidarla. Irme del barrio. Bien lejos. Yo solo. Y no verla jamás. No sé qué hacer. Me atormenta. Me vuelve loco¹⁷⁹.

Ezra Pound, analizando el texto de James Joyce escribió que Leopold Bloom encarna el sentido múltiple de múltiples existencias, desde las más elevadas hasta las más comunes, comparando el *Ulises* irlandés con otros épicos personajes cotidianos y/o escritores de la historia universal:

él es el hombre de la calle, el vecino, el público, no nuestro público, pero sí el público de H. G. Wells; puesto que si en Wells Hocking representa al público, Bloom es *l'homme moyen sensuel*, es también Shakespeare, Ulises, el Judío Errante, el lector del Daily Mail, el hombre que cree a pie juntillas aquello que lee en los periódicos, es todos-los-hombres, y chivo expiatorio¹⁸⁰.

Un chivo expiatorio tal como Pedro Juan, o Reinaldo, víctimas generacionales de un exterminio sentimental, más que económico, donde el estar en el mundo ya es de por sí un acto de puro heroísmo.

La *Odisea* de Pedro Juan es, en general, asemejable a la de los Ulises que lo han precedido y especialmente a la de los dos protagonistas del texto de Joyce: Leopold Bloom y Stephen Daedalus; el primero, en búsqueda de un hijo y el segundo, en búsqueda de un padre, dentro de una metrópoli mitológica y áspera. Pedro Juan es, quizás, al mismo tiempo padre e hijo de una generación que se mueve entre las mismas insidias emotivas y

¹⁷⁹ *Ibid.* p.214.

¹⁸⁰ POUND, Ezra. "Cartas de París", en *Literary Essays*. Cambridge: A new direction, 1954, p. 403. Traducción de Dermot F. Curley y H.L.Z..

sociales de una capital al ápice de sus trastornos políticos y sentimentales.

3.2. *Bardamu y Pedro Juan*

Ánimo, Ferdinand -me repetía a mí mismo, para alentarme-, a fuerza de verte echado a la calle en todas partes, seguro que acabarás descubriendo lo que da tanto miedo a todos, a todos esos cabrones, y que debe de encontrarse al fin de la noche. ¡Por eso no van ellos hasta el fin de la noche!¹⁸¹

Llegar al fin de la noche e investigar lo que se aloja realmente en la oscuridad del ánimo humano. Llegar al fin de la noche para encontrar un motivo, sensato, a la peor de las enfermedades que afligen al ser humano: la miseria, aquella interior. Así mismo piensan Ferdinand Bardamu, criatura literaria de Louis-Ferdinand Céline, y Pedro Juan, criatura y alter ego de Pedro Juan Gutiérrez. Comparar estos dos personajes - Bardamu y Pedro Juan - invita inevitablemente a volver a pensar en el primer capítulo en la distinción que hemos hecho entre Zola y Verga. Haciendo un paralelismo entre Céline y Gutiérrez, de hecho, nos encontramos frente a dos universos análogos -casi gemelos- bajo el perfil emotivo y conductual de los personajes puestos en la escena, pero con disímiles connotaciones estilísticas fruto de motivaciones no solamente fenotípicas y generacionales sino más bien principalmente contextuales. Se

¹⁸¹ CÉLINE, Louise-Ferdinand. *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: Edhasa, 1994, p.126.

evidencia, de hecho, una misma visión del mundo y de la humanidad, pero al mismo tiempo una puesta en escena diferente debida al expresionismo por una parte y al hiperrealismo obsceno por la otra.

Ya hemos visto cómo la visión de un Bukowski en salsa caribeña sería una teoría falaz, vistas las notables y tangibles diferencias entre Pedro Juan Gutiérrez y Charles Bukowski, no tanto bajo el perfil estilístico (teniendo ambos una matriz verista) sino más bien sobre todo por lo que atañe a un enfoque hacia la vida y a las reacciones respecto al temor. El paralelismo con Céline, en cambio, parece mucho más pertinente bajo el perfil emotivo/intelectual, pero con diferentes evoluciones estilísticas. En el ciclo de Centro Habana, de hecho, a pesar de que los protagonistas sean víctimas de los mismos horrores a los que es sometido el personaje principal de *Viaje al fin de la noche* de Céline, hallamos una diferente interpretación que caracteriza un *modus vivendi* generacional. En tal caso, por lo tanto, la diferencia sustancial se basa en el concepto de un *yo* -expresionista- y de un no-*yo* de matriz hiperreal obscena.

Si Pedro Juan hubiese nacido en París a principios del siglo XX, probablemente hubiera adoptado un lenguaje expresionista; y si Bardamu hubiese habitado la Centro Habana decadente y decaída del fin del milenio habría adoptado quizás el escamoteo del hiperrealismo obsceno para describir todo lo que la noche le hace a los seres humanos. Conocemos así a dos personajes que han padecido el horror de la guerra, ya sea un combate en el campo de batalla o una lucha fratricida consumada por las calles de una sociedad deformada donde *homo homini lupus* es la *línea roja* de toda una existencia. Ambos personajes analizan un mundo donde *de*

los hombres y de nada más que de ellos hay que tener miedo, siempre¹⁸². Por tal razón ambos personajes salen a la calle, y se zambullen en la noche, convirtiéndose ellos mismos en los artífices del propio terror¹⁸³. No temen mezclarse con las reglas del juego, más bien, toman parte del juego ensuciándose las manos una y otra vez y convirtiéndose en el "chivo expiatorio", del cual hace mención Ezra Pound, que tiene que conocer el mal del mundo para poder describir los síntomas y las patologías más inquietantes. También por esta razón las historias del ciclo de Centro Habana no podrían suceder más que en Centro Habana; para describir la oscuridad como pretexto que induce a la salvación en el Aión es necesario descender al inframundo; dar una vuelta entre las periferias del ánimo humano, en los barrios bajos de la sociedad. No podían, por lo tanto, las historias de Centro Habana contextualizarse dentro de un panorama burgués. Para tomar forma, Pedro Juan, tuvo que alistarse y estar en primera línea y conocer el sonido de una vida que se pudre entre las miserias de la vida misma, tal como sucede en Céline:

[...]La verdad era, ahora me daba cuenta, que me había metido en una cruzada apocalíptica. Somos vírgenes del horror, igual que del placer. ¿Cómo iba a figurarme aquel horror al abandonar la Place Clichy? ¿Quién iba a poder prever, antes de entrar de verdad en la guerra, todo lo que contenía la cochina alma heroica y holgazana de los hombres? Ahora me veía cogido en aquella huida en masa, hacia el asesinato en común, hacia el fuego... Venía de las profundidades y había llegado¹⁸⁴.

¹⁸² *Ibid.* p.22.

¹⁸³ En la comparación entre Bukowski y Gutiérrez hemos analizado cómo este factor los diferencia. De hecho, hemos visto a un Pedro Juan engreído -que encuentra el valor de jugar al juego de la matanza que se consume en la calle- y un Bukowski, en cambio, que anhela la soledad y que se deja vencer por el miedo que le sigue teniendo al mundo y a la gente, no logrando nunca encontrar una ruta de escape.

¹⁸⁴ *Ibid.* p.8

La guerra combatida por Pedro Juan no se caracteriza por un tono polémico en contra de una condición política e histórica. Lo que ha sucedido en el curso de aquellos años es más que evidente. Lo que Pedro Juan descubre, tal como le ocurre a Bardamu, es que la miseria que de veras aflige el mundo es representada por factores emotivos y no económicos. Sobresale, de hecho, el retrato de una realidad humana devastada y vencida, donde Cuba solo es un mero pretexto, que jadea entre un *crimen* y el otro. Sin embargo, a pesar de una misma forma de interpretar la existencia, hay una diferencia sustancial entre los dos personajes; diferencia que los lleva a actuar de modo disímil en lo que concierne las conclusiones y la exposición de la narración. Tal como ha sido expresado en el primer capítulo respecto a las diferencias entre Zola y Verga, vemos ahora, por un lado, a Céline “Bardamu” -médico, igual que Zola- que se desespera y al mismo tiempo se complace por los descubrimientos efectuados a través de su propia introspección y por la finura de su propio discernir; y Pedro Juan, por otro lado, que aunque totalmente consciente de su condición de vencido y consciente de una enfermedad propia y ajena, se olvida de sus heridas causadas por su constante vagar homérico entre la oscuridad de la noche y logra estratégicamente esquivar el presente y regenerarse en una inexistencia que le permitirá no perder los pocos elementos que todavía quedan de humanidad.

Estas son las diferencias sustanciales entre los dos personajes: Bardamu es un expresionista y Pedro Juan un hiperrealista obsceno. Ambos han comprobado todo el horror que pueda esconderse en el ser humano; ambos han sido parte del juego, a veces convirtiéndose

en víctimas y otras veces en verdugos, y ambos han elegido el lenguaje jergal para dirigirse al lector. Pero, mientras Bardamu tiene necesariamente que expresar lo que siente -concibiendo conceptos de fineza elevada, fruto de una atenta introspección- Pedro Juan, se queda con los pies bien plantados en el mundo, y se dirige al lector sin elevarse en revelaciones filosóficas particularmente articuladas bajo el perfil sintáctico y conceptual. Céline, expresa; y Pedro Juan Gutiérrez, expone. Pedro Juan Gutiérrez, mediante el lenguaje hiperrealista obsceno, hace que las imágenes hablen por sí mismas, dejando que sea el lector el que conciba, si acaso, cualquier pensamiento. Va formándose así un juego en el que la obra es fruto del hiperrealismo obsceno, y el lector un puro expresionista¹⁸⁵.

Pedro Juan, agente, en pleno estilo obsceno se hace objeto y sale de la escena (tal como el *Lorenzaccio* de Carmelo Bene). Su yo deja de percibir, pues se desocupa de las introspecciones. Y es una serie de imágenes que se suceden y que asumen los semblantes del auténtico que pierde la palabra dejando espacio a la visión agigantada.

Bardamu, a diferencia de Pedro Juan, no necesita ver las cosas. Bardamu, antes que todo, tiene que sentir las. Percibir las. La visión del todo, en Bardamu, proviene y reside en el sentimiento. *No son los cuerpos que generan las sensaciones, más bien son los complejos de sensaciones que forman los cuerpos*, consideraba Ernst Mach en su texto: *Análisis de las sensaciones* (1885). No estoy completamente

¹⁸⁵ Aunque el autor esté reproduciendo los aspectos más íntimos de los personajes y de una comunidad manifestando los aspectos relativos a un subconsciente, logra disimular disfrazando de realidad los acontecimientos, agigantando las imágenes hasta que se conviertan en espejo o elemento de disgusto. Luego, como Poncio Pilato, se lava las manos y somete su obra a las emociones de los espectadores que se dejarán guiar por factores emocionales e introspectivos o también, quizás, por un sentimiento de identificación o negación, interpretando y viviendo la obra bajo una óptica expresionista.

convencido de que tenga que considerarse a Céline un expresionista a todos los efectos, pero creo que el personaje Bardamu, su alter ego, sí lo es completamente:

[...]el impresionista mira, el expresionista ve. Ve, es decir, sin necesariamente mirar; ve mejor incluso sin los ojos. El arte imaginativo se basa de hecho en una iluminación fulgurante cuya consecuencia es la ceguera frente las impresiones exteriores. Puede parecer un caso que Adolf von Hatzfeld se volviera poeta después de haber perdido la vista; claro, la figura del adivino ciego es intensamente sentida por los expresionistas: el viejo mendigo Kule (en el drama *Der tote Tag* de Barlach) y el edípico Schimen (Schimen sumergido en el silencio), son adivinos porque se han quedado ciegos; ellos ven la esencia de la realidad, porque ven más allá de la realidad¹⁸⁶.

Al contrario, Pedro Juan se encomienda a las visiones tangibles. Pedro Juan es un animal susceptible a las alteraciones fenotípicas, y es por esta razón que cuando llega a Suecia -en *Animal tropical*- lleva una vida más sosegada y atormentada (a pesar de la ausencia de su Aión). Pedro Juan necesita ver para sentir, y no lo contrario. No es un chamán. Pedro Juan, paradójicamente, puede ser representado por la misma definición que André Gide utilizó para definir *Bagatelas por una matanza* de Céline, y que Leo Spitzer ha mencionado en su *Critica stilistica e semantica storica: no es la realidad lo que pinta Céline. Es más bien la alucinación que la realidad provoca*¹⁸⁷. Es por esta razón que su "dolor" está circunscrito. Bardamu es infeliz en todos sitios (en Francia, en África, en Nueva York) porque él

¹⁸⁶ MITTNER, Ladislao. *L'espressionismo*. Bari: Laterza, 1965, p.38. [Traducción Gino Tramontana].

¹⁸⁷ SPITZER, Leo. *Critica stilistica e semantica storica*. Bari: Laterza 1966, p. 97. [Traducción Gino Tramontana].

representa el dolor humano a nivel absoluto. Existencial. Pedro Juan, en cambio, vive una desgracia delimitada en la geografía y en el tiempo. La creación verbal de Céline tiene que dar voz al yo sangrante y a las visiones de las angustias humanas:

[...] el mundo de palabras es realmente solo un mundo de palabras ensordecedoras, de sonidos estridentes, como máquinas continuamente martilleantes y sin sentido, que cubren con su ruido el miedo y la rabia del hombre aislado en el despiadado mundo moderno. Palabras y realidad se dividen. Éste es realmente un *voyage au bout du monde*: no hacia el oráculo de Bacbuc, más bien hacia al caos, al final del lenguaje como expresión de pensamiento¹⁸⁸.

En Pedro Juan Gutiérrez, en cambio, palabras y realidad nunca se separan. Siempre teniendo en cuenta que en Pedro Juan Gutiérrez nada es nunca real, el lenguaje sigue servilmente el flujo representativo de las imágenes. Sean fruto del pasado, sean fruto del Aión. Pedro Juan o Reinaldo, no pueden adoptar un lenguaje distante de la verdad que están viviendo, pues de por sí ellos mismos son parte de una escenografía, de un espacio, que llamamos pasado o que llamamos en otros casos Aión. Ellos mismos no existen, ya que sus propios yo resultan ausentes en el acto, siendo ellos la pura expresión de una despersonalización.

Pedro Juan y todos los personajes del ciclo de Centro Habana son cuerpos que actúan hacia una salvación, muy parecidos al concepto del yo y del yo incorpóreo de Laing:

Todo lo que el individuo considera su verdadero yo está percibido por él como algo más o menos incorpóreo; las experiencias

¹⁸⁸ *Ibid.* pp.97-98.

corpóreas son percibidas como algo que es parte del sistema del falso yo. [...] Podemos decir que se trata en general de una respuesta disponible casi todos los que se encuentran rodeados por un peligro sin una posibilidad de escape. Por ejemplo, los prisioneros de los campos de concentración trataban de probar esta sensación, porque el campo de concentración no les ofrecía ninguna salida, en el espacio y en el tiempo. [...] El cuerpo puede seguir cumpliendo, externamente, una actividad normal, pero interiormente hay como la impresión de que se viaja por otra parte, automáticamente¹⁸⁹.

Laing continúa en su análisis considerando que en la fase que acabamos de describir el yo sigue en todo caso excesivamente alerta. Esta última consideración, en cambio, no coincide con el *modus vivendi* de los protagonistas del ciclo de Centro Habana. Pedro Juan, por ejemplo, vive temporalmente en la acción -o mejor, la sufre- en el curso de aquella etapa narrativa atribuible al pasado (que hemos llamado también fase bolerista); pero luego, en el momento de la reacción, entra en el *acto*, y entonces sale de la escena, se desinteresa. Pues, no sabe y no se sabe, a diferencia de Céline y de sus personajes que siempre están con los pies bien plantados en el más profundo yo, exteriorizando con juegos lexicales y otros cromatismos lo que es la representación de un sujeto que es consciente de ser tal y nunca deja de ser el primer actor protagonista también cuando narra al lector todo lo que les ocurre a otros personajes.

A pesar de que uno mire el mundo desde su propia interioridad, y el otro se deje vivir por el mundo, Bardamu y Pedro Juan manifiestan las mismas inquietudes y el idéntico desengaño respecto al género humano. Ambos convierten lo verdadero en una materia

¹⁸⁹ LAING, Ronald David. *L'Io diviso*. Milano: Einaudi, 1969, pp. 90-91. [Traducción Gino Tramontana].

alucinógena para deslumbrar al espectador, uno a través de la puesta en escena de su propio yo en contacto con el universo, y el otro - Pedro Juan Gutiérrez- transformando a sus actores en esponjas que se mezclan con los elementos de una sociedad compuesta por cosas, hechos e imágenes, y limitándose a reproducir -a través del hiperrealismo- todo lo que su *no-yo* ha recogido en el camino. Pedro Juan, tal como todos los personajes del ciclo de Centro Habana, no actúa, sino más bien *es actuado*; y los personajes del ciclo de Centro Habana no hablan, *son hablados*. El fruto de su malestar, no es imputable a un *yo* interior, sino a un sufrimiento general que en sí esconde implicaciones de tipo figurado y psicológico.

Se abre así el escenario del que constituye el último y fundamental elemento del hiperrealismo obsceno.

3.4. *El factor psicológico*

Los elementos que pueden ofrecer mayor claridad respecto al hiperrealismo obsceno en los personajes y en los textos del ciclo de Centro Habana nos llegan por el mundo del psicoanálisis. Considero que en los personajes de Pedro Juan Gutiérrez hay elementos de naturaleza lacaniana y, por supuesto, freudiana.

Por ejemplo, tomando en consideración el *Lorenzaccio* de Carmelo Bene o el Leopold Bloom de Joyce, hemos visto la que es la condición "pasiva" de los personajes de Centro Habana en Pedro Juan Gutiérrez. Se trata, dijimos, de una pasividad-activa que se manifiesta en el acto, y el acto es la condición obscena en los textos de Gutiérrez ya que el sujeto se desujetiza saliendo de la escena,

disinteresándose de ella, y dejando que *otro yo* cumpla lo que hay que cumplir.

Este factor nos lleva a la teoría de Lacan inherente a lo real y a la realidad¹⁹⁰. Ya desde el primer capítulo de esta tesis, nos hemos mostrado críticos respecto al término "realidad" y, en literatura, respecto a la definición de realismo sucio (hemos tratado argumentar lo falaz de tal definición). Los personajes del ciclo de Centro Habana encarnan el *Je* lacaniano que, en contraposición al *moi*, encuentra el verdadero ser en el subconsciente.

Por ejemplo, cuando escribimos que Pedro Juan no actúa, sino que más bien *es actuado*, y que no habla sino que más bien *es hablado*, queremos decir que la voz puesta en la escena por Pedro Juan Gutiérrez es la del *lenguaje* lacaniano según el cual el lenguaje es inconsciente y *el inconsciente no es lo primordial, ni lo instintual, y lo único elemental que conoce son los elementos del significante*¹⁹¹.

Y todavía:

Esta pasión del significante se convierte entonces en una dimensión nueva de la condición humana, en cuanto que no es únicamente el hombre quien habla, sino que en el hombre y por el hombre "ello" habla, y su naturaleza resulta tejida por efectos donde se encuentra la estructura del lenguaje del cual él se convierte en la materia, y por eso resuena en él, más allá de todo lo que pudo concebir la psicología de las ideas, la relación de la palabra¹⁹².

¹⁹⁰ Lacan consideraba que existía una neta distinción entre la realidad y lo real. Podríamos definir lo real como el yo que se mira en el espejo y lo real como el yo que encuentra el conflicto entre lo que ve reflejo y lo que es, en cambio, el "deseo" que nutre a nivel inconsciente, donde el subconsciente asume un matiz sustancial: Lacan propone esta fórmula: *el subconsciente está estructurado como un lenguaje*.

¹⁹¹ LACAN, Jacques. "La instancia de la letra". en *Escritos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2013, p.488.

¹⁹² LACAN, Jacques. "La significación del falo", en *Escritos II*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013, p.655.

Toman forma dos Pedro Juan: un Pedro Juan frente al espejo y el otro, *más allá del espejo* (como dirían Carroll y Deleuze), que expresan un lenguaje hecho por significantes que insisten en la realidad de su propio ser. El primero, es el personaje que se refugia en casa, a rumiar, analizar, reflexionar y reflejarse; y el otro, es el Pedro Juan que sale a la calle y se *deja hablar* dando voz a su propio *yo real*, o como diría Lacan, a su *Je*.

En esta óptica, el algoritmo S/s ¹⁹³ -atribuible a Ferdinand de Saussure y retomado en análisis por Lacan- es la *tópica* que caracteriza el ser en los textos del ciclo de Centro Habana.

Cuando Saussure habla de *signification*, la distingue no tanto del *signifié* sino más bien del *valeur*. Tanto en Lacan como en Gutiérrez, en cambio, el significante lleva una función activa en la determinación de los efectos en los que el significable se revela en el

¹⁹³ Haciendo referencia a las teorías de Saussure, Lacan tomó como ejemplo el algoritmo S/s : Significante sobre significado. Sucesivamente, Lacan, amplió el parámetro del algoritmo reproduciendo una ilustración que reproducía dos puertas idénticas. Arriba de cada puerta una escrita: **Caballeros**, en la primera; y **Damas**, en la segunda. A través de ésta representación, Lacan pudo expresar como el significante, en la acepción de símbolo, pueda transformarse en significado:

[...] en la imagen de las dos puertas gemelas que simbolizan con el lugar excusado ofrecido al hombre occidental para satisfacer sus necesidades naturales fuera de su casa, el imperativo que parece compartir con la gran mayoría de las comunidades primitivas y que somete su vida pública a las leyes de la segregación urinaria. Esto no es sólo para dejar patidifuso mediante un golpe bajo al debate nominalista, sino para mostrar cómo el significante entra de hecho en el significado; a saber, bajo una forma que, no siendo inmaterial plantea la cuestión de su lugar en la realidad. Pues, detener que acercarse a las pequeñas placas esmaltadas que lo soportan, la mirada parpadeante de un miope tendría tal vez justificación para preguntar si es efectivamente ahí donde hay que ver el significante, cuyo significado en este caso recibiría de la doble y solemne procesión de la nave superior los honores últimos. Pero ningún ejemplo construido podría igualar el relieve que se encuentra en la vivencia de la verdad. Con lo cual no tengo por qué estar descontento de haber forjado éste: puesto que despertó en la persona más digna de mi fe ese recuerdo de su infancia que, llegado así felizmente a mi alcance se coloca perfectamente aquí. Un tren llega a la estación. Un muchachito y una niña, hermano y hermana, en un compartimiento están sentados el uno frente a la otra del lado en que la ventanilla que da al exterior deja desarrollarse la vista de los edificios del andén a lo largo del cual se detiene el tren: «¡Mira -dice el hermano- estamos en Damas! - ¡Imbécil!, contesta la hermana, ¿no ves que estamos en Caballeros?».

(LACAN, Jacques. “La instancia de la letra”, en *Escritos*, pp. 467-468).

momento en que se somete a esta marca, convirtiéndose en significado.

Cuando Pedro Juan se objetiviza, en la acepción *obscena* que le atribuimos al término, y entra en contacto con el *símbolo*, se desarrollan revelaciones que representan el tótem de la gestualidad del ciclo de Centro Habana. En la Centro Habana representada por Pedro Juan Gutiérrez los personajes están guiados por las que Lacan definía *mot*:

Piensen en las contraseñas. Veán, elijo expresamente este ejemplo, justamente porque el error y el espejismo, cuando se habla del tema del lenguaje, es siempre creer que su significación es lo que designa. Pero no, pero no. Por supuesto que designa algo. Pero antes de designar algo, cumple cierta función. Y yo elijo expresamente la contraseña, porque la contraseña tiene esta propiedad de estar elegida justamente de una manera completamente independiente de su significación, y, por otro lado, no podemos negar que la contraseña tenga las más preciosas virtudes. Sirve muy simplemente para evitar que los maten.

Es precisamente así que podemos considerar efectivamente al lenguaje como teniendo una función. Nacida entre esos animales feroces que han debido ser los hombres primitivos, la contraseña es justamente aquello en lo cual, no “se reconocen los hombres del grupo”, sino “se constituye el grupo”¹⁹⁴.

El símbolo es la fuente del lenguaje. El significante viene traducido en una realidad que es la verdadera esencia del significado.

El símbolo es el subseguirse de *anillos cuyo collar se sella en el*

¹⁹⁴ LACAN, Jacques. “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, *Conferencia pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, París, el 8 de Julio de 1953, en ocasión de la primera reunión científica de la recientemente fundada Société Française de Psychanalyse*. <<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.4%20%20LO%20SIMB,%20LO%20IMAG%20Y%20LO%20REAL,%201953..pdf>> [consulta: 06/12/2017].

*anillo de otro color trecho de anillos*¹⁹⁵. El símbolo es lo más real existe en los individuos y es lo que mueve los acontecimientos principales en los textos del ciclo de Centro Habana.

Pero hay una diferencia sustancial entre el pensamiento de Lacan y lo que sucede en los personajes de Pedro Juan Gutiérrez: es la misma diferencia que había señalado Carmelo Bene analizando la teoría lacaniana del lenguaje y comparándola con su forma de entender la actuación teatral:

a Lacan le interesaba haber articulado el subconsciente como lenguaje. Yo empiezo articulando el lenguaje como un subconsciente, pero encomendándolo a los significantes y no a los significados, a merced de los significantes¹⁹⁶.

Así pues, como estamos sosteniendo desde el primer capítulo de esta tesis: el hombre cree que habla, pero en realidad es hablado, y está sumergido en el *mar* del lenguaje, a merced de los significantes que encuentra.

La idea de utilizar la estrategia del hiperrealismo devuelve justicia al "cuerpo" del pensamiento y del lenguaje que de otro modo quedaría etéreo y desconcretizado. Las obras del ciclo de Centro Habana deben ser interpretadas como obras hiperrealistas, y también pudiéramos definir las como una forma de poesía visual, que crean una estructura representativa de un conjunto de *lenguajes* que llegan a ser visibles al público de forma universal, sin quedarse encerrados en un sujeto individual.

¹⁹⁵ LACAN, Jacques. "La instancia de la letra"... *op. cit.*, p.469.

¹⁹⁶ CROSALI, Cinzia. "Psicoanalisi e teatro", en *Focus In* (18/02/2014), Malakoff: Focus In. Disponibile en <<http://thyrsusart.altervista.org/psicoanalisi-e-teatro/>> [consulta: 16/05/2019]. [Traducción Gino Tramontana].

Los símbolos utilizados por Pedro Juan Gutiérrez son recurrentes: la basura, las heces, el falo, el líquido seminal. Y es detrás de todos estos significantes (que son expuestos y sobreexpuestos como si fueran un simple flujo descriptivo de imágenes pertenecientes a la realidad "realista") que se esconde, en cambio, todo un universo conscientemente construido por el autor.

Anke Birkenmaier también ve en la descripción recurrente de determinadas imágenes una búsqueda más profunda de algo. En su ensayo: "Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez", analiza el tema de los olores en los textos de Pedro Juan Gutiérrez:

En las repetidas descripciones de la suciedad de los personajes, es el olor lo que les recuerda su estar en el mundo: "[Rey] se olió las axilas. Estaba cochambroso, con peste a sudor y a suciedad. Le gustaba ese olor. Le recordaba su casa. Pero no quería tener recuerdos de nada ni de nadie. Borró." (32) La memoria involuntaria de Proust aparece invertida aquí: en vez de una magdalena, las axilas. Lo que más le gusta a Rey de su novia Magda, es que tiene el mismo mal olor que él: "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. Realmente bien. ¿Sería amor?" (74). El olor a basura es al final lo único que le da al protagonista, refugiado en Regla, el sentido de "estar en su casa:" "El enorme basurero de la ciudad, a unos cien metros, emitía un hedor insoportable, nauseabundo. Rey olfateó y se sintió a gusto. Los olores de la miseria: mierda y pudrición. Sintió comodidad y protección a su alrededor. ¡Uhm, qué bien!"(207). Rey permanece así en el estadio infantil de querer siempre regresar a lo mismo. El aprendizaje de Rey se ha paralizado por haber vivido el trauma de la pérdida familiar. El deseo de borrar la memoria significa aceptar el presente absoluto y no avanzar más. Al mismo tiempo, este estadio de juventud eterna es paradigmático de la sociedad moderna en la

que le toca vivir al niño. De ahí la continuidad con el modelo del Bildungsroman¹⁹⁷.

Anke Birkenmaier describe tales aspectos como flujos mnemónicos atribuibles a una forma de proustismo invertido. Yo considero, en cambio, y a la luz de lo que hemos analizado anteriormente, que dinámicas psicoanalíticas de origen freudiano y lacaniano están en la base de este proceso olfativo mediante el que se produce el desarrollo del principio de causa-efecto llevado a la práctica mediante el dualismo *S/s*: *Significante sobre significado*, donde también el olor se traduce en símbolo.

Si tuviéramos que analizar tales aspectos bajo un perfil individual, separando respectivamente las dos figuras de Pedro Juan y Reinaldo como sujetos de una comunidad, sería mucho más complejo analizar a fondo el dualismo entre *significante* y *significado*, en cuanto deberíamos analizar todas las subjetivas sensibilidades y los subjetivos conocimientos. Pero, analizando dos personajes fruto de la fantasía del autor, y siendo estos personajes patognomónicos de la representación de una colectividad generacional, es mucho más evidente el paralelismo que liga determinados *significantes* que aúnan a una generación, y los consiguientes *actos* de los que Pedro Juan se hace actor protagonista. A tal propósito, teniendo que investigar el elemento que hace de nexo a una colectividad, por encima de los factores espacio-temporales (hemos, de hecho, afrontado el tema del *dónde* y del *cuándo*: Centro Habana, los años 90, el Período Especial) de los cuales ya hemos afrontado los aspectos, queda el recorrido filosófico-psicoanalítico

¹⁹⁷ BIRKENMAIER, Anke. “Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez”, en *Cuban Studies* (32). University of Pittsburgh Press, Pittsburgh: 2001, pp. 37-55.

que podríamos localizar primordialmente en Jung con el concepto del *Imago* y luego en Lacan en el texto: *Los nombres del padre*¹⁹⁸.

La revolución castrista es el elemento visual más recurrente en el cubano postrevolucionario. La privación del seno materno es dada por lo tanto por los input interiores y sociales que obligan al "nuevo cubano" a ser necesariamente un héroe que pelea una batalla, aunque solo fuera una batalla quijotesca. El padre se manifiesta constantemente en el vivir cotidiano del cubano, que ve contrapuestas las imágenes inconscientes a las que está acostumbrado (o educado) ya desde el regazo -los significantes-, y las imágenes más atribuibles a la verdad objetiva (la que Umberto Galimberti define como realidad tangible representada por las cosas que tocamos y conocemos) hecha -en la desesperación del Período especial- de miserias y necesidades primarias. Aunque (excepto Reinaldo, que vive una derrota que se consume con un fin atroz y violento) Pedro Juan, agente, logra dejarse mover y dejarse actuar por muchos otros significantes (el sexo, el ron, la música, el mar, la

¹⁹⁸ El *Imago* es en Jung una figura posiblemente parental que a nivel inconsciente acompaña toda la existencia de un sujeto. Lacan, en el texto *Los nombres del padre*, se inspira en la imagen jungiana del *Imago*, y en la imagen del padre que nos ofrece Freud. El padre, que es la figura "castrante" que crea la separación edípica entre el niño y el símbolo del gozo, que es la madre y la alimentación que por ella consigue, en Lacan adquiere un papel indispensable en tanto dando origen a esta privación del gozo, que llamamos también castración, el niño es estimulado a visualizar otros modelos que le serán útiles al crecimiento social y formativo. Por tal razón, Lacan, escribe *Los nombres del padre*, y no *El nombre del padre*, de forma singular, en cuanto la figura paternal en esta óptica puede ser representada por variados factores, como por ejemplo: la leva militar, un docente, un líder político. Lacan escribe de hecho: *del padre se puede prescindir a condición de servirse de él*. Es interesante a tal propósito la interpretación que James Joyce da de la imagen del padre en el examen que hace en el texto del *Ulises*. Según Joyce, el *Hamlet* de Shakespeare es la representación de esta figura paternal necesaria al cumplimiento de la *acción* (palabra a la que nosotros acercamos el *acto*). De hecho, *Hamlet*, tiene necesariamente que "ver" el fantasma de su padre y conversar con él, para poder animarse, armarse y combatir. El padre se convierte en una urgencia. Una necesidad absoluta. Si tuviéramos, por lo tanto, que analizar y trasladar la teoría del *Los nombres del padre* en el ciclo de Centro Habana, no podrían faltar las figuras paternas de la revolución y sus líderes más evidentes y la consiguiente relación que hay entre los significantes más cercanos de una generación y el dualismo *acción/acto* que desemboca en el paroxismo y en el Aión.

madre, etcétera) que le permiten lograr el cumplimiento del Aión en el que se salva y sobrevive.

Un ulterior dualismo entre significante y significado, y por lo tanto entre *acción* y *acto* en los personajes de Pedro Juan Gutiérrez, nos es dado por la simbología que se esconde por detrás de la representación fálica, recurrente y a veces obsesiva en los textos del ciclo de Centro Habana.

Más allá de las múltiples representaciones escatológicas (detrás de las que se esconde todo lo que tiene que ver con la *fase anal* concebida y descrita por Freud¹⁹⁹) y también indicadas por Anke Birkenmaier en el ensayo anteriormente citado, en algunos textos del

¹⁹⁹ En *Carne de perro* (p.126), Pedro Juan Gutiérrez escribe: «Preparo el café. Bebo dos tazas de ello y me viene ganas de cagar. En el baño. A cagar. Con aquel estímulo en el culo se levanta de nuevo[...]»

La fase anal es la segunda de las cinco fases que Freud señala dentro del desarrollo psico-sexual y de los consiguientes procesos de la libido. Según Freud, el niño cerca de los 18 y los 36 meses, siente una profunda satisfacción mediante el control autónomo de los esfínteres. El control y/o la expulsión de las heces además de constituir una fuente de gratificación, también representa un tipo de instrumento de regulación de las relaciones con el entorno circunstante. En esta fase, el infante, tiene interés respecto a sus propias heces. Es interesante a tal propósito señalar, trasladando este aspecto en las obras de Pedro Juan Gutiérrez, cómo la decisión de orinar o defecar representa el primer acto simbólico de negación o condescendencia respecto a las normas de autocontrol impuestas por las figuras familiares y las instituciones sociales (como por ejemplo la escuela o el gobierno) que exigen una adecuación a las normas compartidas y al autocontrol. El placer producido por el llamado *erotismo anal*, representado por la expulsión de las heces, conduce -a través de la retención permitida por un consciente control de los esfínteres- a la fase que Freud definió como *gratificación libidica*.

ciclo de Centro Habana la representación fálica parece mucho más recurrente, evidente y de valencia sustancial²⁰⁰.

El falo, en los textos de Pedro Juan Gutiérrez, asume diferentes significados según cómo se interprete tal simbología. Pudiéramos, por ejemplo, suponer una representación de una sociedad puramente machista en la que la hipertrofización del *macho* a través de eslóganes, marchas e ideologías, se concretiza en la imagen del miembro; también podríamos suponer que tal simbología quiere representar un instinto superficial, primario, básico, casi primitivo y carnal, sin lógica y sentimiento; pero así, nos perderíamos entre las más distintas suposiciones sin encontrar una razón concluyente.

En realidad, creo que la respuesta más evidente nos es dada por todo lo que el falo representa en el texto: una vía de escape, un negocio, un motivo de orgullo y, el aspecto más importante: el medio a través del que en la mayoría de los casos los personajes logran alcanzar la atemporalidad en el Aión. Los personajes de los textos de Pedro Juan Gutiérrez, de hecho, son totalmente desublimados. Aunque en Pedro Juan Gutiérrez la de-sublimación adquiere un matiz peculiar.

²⁰⁰ Hay que tener en cuenta que la representación fálica es un elemento recurrente en otros textos -extra centro habaneros- del autor. El libro *Nuestro GG en La Habana*, por ejemplo, es un texto de huella policíaca, que pone en escena la figura de un personaje que existió realmente antes de la revolución: *Supermán* (representado también en la película *El Padrino II*), un performer super dotado que antes del triunfo de la revolución castrista, entretenía al público de los night clubs haciendo alarde de su miembro y teniendo relaciones sexuales con modelos y bailarinas en el escenario. Pedro Juan Gutiérrez propone por primera vez este personaje en su primer libro: *Trilogía sucia de La Habana*, donde *Supermán* viene presentado como una figura decadente que sobrevive apenas en la época post-revolucionaria, y que ya no puede dar espectáculos, ni tener relaciones sexuales, y entonces no puede ni tampoco ser él mismo, porque, a causa de una enfermedad, ha sido castrado, perdiendo por lo tanto sus atributos: «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.» (*Trilogía sucia de La Habana*, p. 63).

Como ya se ha expresado anteriormente, tenemos al Pedro Juan reflexivo que sublima los instintos quedándose encerrado en casa a escuchar música o a pintar o a escribir entreteniendo su propio yo a través del lenguaje de las artes, y cuidándose él mismo de sus más profundos instintos; y en otros casos tenemos, en cambio, al Pedro Juan valiente que una vez harto de emociones melancolías (que a través del arte se desencadenan más todavía), debe necesariamente salir a la calle y mezclarse en el juego y salvarse para no enloquecer o para no morir. Y es en este caso que Pedro Juan, tal como los otros personajes del ciclo de Centro Habana, crea una nueva interpretación de la desublimación: la desublimación sublimante que es un factor indispensable en la estructura del hiperrealismo obsceno.

El sexo adquiere el mismo sentido que cualquier otra forma de arte que permitiría en modos más canónicos alcanzar la sublimación, con la diferencia de que esta forma de sublimación no comporta riesgos emotivos en cuanto induce a una condición dependiente y atemporal. El intento de los protagonistas del ciclo de Centro Habana es salvarse. ¿De qué? ¿De quién? De la locura, de la agonía, de la política, de la economía, del miedo, del hambre y de los fantasmas de una invisible guerra anunciada tantas veces por los políticos en el poder. Y es mediante el abuso de los sentidos y del sexo que los protagonistas logran sublimar instintos que se revelarían mucho más agresivos y mucho más carnales. Es un proceso inverso lo que se viene a crear. Si el sublimado es el que logra desplazar un impulso sexual o agresivo hacia una meta no sexual o no agresiva, el de-sublimado en Pedro Juan Gutiérrez es el que tiene que abandonarse a la más desenfrenada de-sublimación -especialmente sexual- para alcanzar la dimensión que hemos definido como Aión y que permite

alejarse del tiempo y del espacio, sublimando de veras otros impulsos mucho más intensos y agresivos que surgirían en el sujeto.

El falo, pues, es el medio principal para el logro de esta desublimación. Lo es para el hombre que tendrá motivo de orgullo y ostentación en cuanto poseedor de la fórmula mágica; y también lo es para quien, mujer u hombre, podrá disfrutar de este “medio” para lograr llegar a la misma dimensión. También en este caso la imagen que nos ofrece Lacan es exacta:

El falo es el significante privilegiado de esa marca en que la parte del logos se une al advenimiento del deseo. Puede decirse que ese significante es escogido como lo más sobresaliente de lo que puede captarse en lo real de la copulación sexual, a la vez que como el más simbólico en el sentido literal (tipográfico) de ese término, puesto que equivale allí a la cópula (lógica). Puede decirse también que es por su turgencia la imagen del flujo vital en cuanto pasa a la generación. Todas estas expresiones no hacen sino seguir velando el hecho de que no puede desempeñar su papel sino velado, es decir, como signo él mismo de la latencia de que adolece todo significable desde el momento que es elevado (*Aufgehoben*) a la función de significante. El falo es el significante de esa *Aufhebung*²⁰¹ misma que inaugura (inicia) su desaparición. Y de ahora hacia adelante lo utilizaré como un algoritmo²⁰².

Y para dar un sentido más figurativo (o tipográfico, tal como diría Lacan) del falo y de la desublimación que lleva al hiperrealismo obsceno en Pedro Juan Gutiérrez podríamos representar un paralelismo entre Pedro Juan y el Rico de la novela *Yo y Él* de Alberto Moravia.

²⁰¹ Según Hegel, *Aufhebung* es la fase en la que *tesis* y *antítesis* interactúan.

²⁰² LACAN, Jacques. “La significación del falo”. en *Escritos II*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2013, p.655.

Rico es un escritor y guionista romano enredado en diferentes problemas de naturaleza existencial y con un texto para una película que no logra completar a causa de su falo (Él) que se adueña de cada instante, imponiéndose sobre el yo y llevando al protagonista hacia la más absoluta desublimación:

Monto en mi coche, arranco. Pero ya, a pocos metros, el quiosco de los periódicos. Paro el coche, bajo, me acerco al quiosco. Ahora, aquí el diálogo entre yo y "Él". Lo transcribo fielmente, sobre todo para ofrecer una idea precisa de las figuras bajas a las que "Él", sin freno, me expone. "Por favor, leamos esta revista." "¿Cuál revista?" "Esta" "¡Una revista para adultos! ¡A las ocho de la mañana! ¡Apenas salido de casa! ¡Yo, un hombre de treinta y cinco años, con las piernas cortas, el cabezón calvo, el aire serio y soberbio y hasta, a veces, majestuoso, que deshoja furtivamente una revista pornográfica, de pie delante del quiosco, dando la espalda a la calle, mientras alrededor en los autobuses, en los coches, o andando, la gente que trabaja se apresura hacia las fábricas, hacia los despachos, hacia las tiendas! ¿Pero te das cuenta?" "Te ruego, esta nada más." "No, ni pensarlo." "Anda, viejo." "No, no y no." "Entonces prefieres que una vez en casa de Fausta..." Es un chantaje; y, después de haber sopesado los pro y los contra, me resigno a someterme a su voluntad: mejor complacerlo con alguna inocua satisfacción. Alargo la mano, tomo la revista, empiezo a deshojarla [...] pero "Él", desafortadamente, me permite tan siquiera salvar las apariencias. Me llega de un rasgo, imprimido: "¡Eh hombre, cuánta prisa! ¡No navegues por las paginas así tan rapido!... ¡Para, déjame mirar, déjame ver, qué demonios!²⁰³.

Y, tal como ocurre en los textos de Pedro Juan Gutiérrez, también en esta desublimación la descripción del falo es indispensable y, lo que más importa, completamente hiperreal, para

²⁰³ MORAVIA, Alberto. "Desublimato!", en *Io e Lui*. Milano: Bompiani, 2015, p.11, [Traducción Gino Tramontana].

que el lector pueda ver la escena y pueda ver el objeto tal como si fuera una escultura o más precisamente una instantánea. De hecho, Rico define su miembro así: *enorme, rígido, congestionado, parecido a un árbol que surja solitario y gigantesco en medio de un llano, bajo un cielo sofocante*²⁰⁴.

Pedro Juan, agente, está obsesionado con su miembro. Lo describe minuciosamente, exaltando y describiendo los aspectos anatómicos y las habilidades que posee. Llega hasta a untarlo de crema hidratante antes de exponerlo a los rayos del sol en el balcón:

Le exhibo mi pinga erecta, engrasada con aceite dorador y bien tostada. La cuido. La pongo a tomar sol, la mimo, la acaricio. Para mí es muy importante. Me hace gozar mucho. Así que uno debe ser agradecido²⁰⁵.

Pedro Juan es el desublimado por excelencia, en un juego de desublimación que, repito, es necesario sublimar lo que por el contrario conduciría a la absurda locura o a la más pobre desesperación. La desublimación en los textos de Pedro Juan Gutiérrez es dada principalmente por factores sexuales, pero también -como hemos visto- por abusos étlicos, marihuana, y otras pulsiones que componen el camino hacia el Aión y que podemos visualizar a través de la obra literaria.

Mediante estos elementos se desarrolla la estética del hiperrealismo obsceno.

²⁰⁴ *Ibid.* p.7.

²⁰⁵ GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Animal tropical. op. cit.*, p.134.

CAPÍTULO 4

CONTEXTO ESPACIO-TEMPORAL

Respecto al modelo de escritura ideal de una representación - con independencia de su posible y peculiar carácter visual, musical o literario- tanto el teatro como la cinematografía nos proporcionan, en mi opinión, excelentes ejemplos. La palabra, en tanto elemento descriptivo y narrativo, se erige en instrumento ancilar (aunque imprescindible) de la puesta en escena, siendo sin embargo el componente primordial de todo tipo de narración. En cada libreto, en cada guión, hay que definir claramente lugar y contexto para su inmediata comprensión. De la misma manera, es preciso que exista un espacio (real o a veces incluso figurado, un no-espacio, pero en cualquier caso descrito) en el que pueda producirse la escena.

Asimismo, es esencial distinguir el evento que origina los hechos o que, cuanto menos, proporciona la clave de lectura para entender lo que está ocurriendo. En el caso, por ejemplo, del guión cinematográfico, al principio de cada escena el escritor procura introducir elementos importantes para la producción y el posterior desarrollo de la secuencia. Será tarea del guionista facilitar al director, y de paso al resto de su equipo, detalles y pormenores relativos al ambiente, a los colores, a los olores y, más en general, a la atmósfera a recrear, de manera que sea posible representar la escena contextualizándola y, por consiguiente, permitir que haya empatía entre el espectador y lo que ocurre en la pantalla. De tal

forma que el lugar y el tiempo nos involucren enseguida en algo que somos capaces de descodificar al instante, captando hasta los más pequeños matices de la acción escenificada.

El teatro, junto a la épica, nos da la mejor imagen de semejante exposición descriptiva. Tomemos por ejemplo los poemas homéricos o los textos *shakesperianos* e imaginemos plasmarlos en la redacción de un guión: el contexto histórico y el lugar son fundamentales, incluso más que la descripción de los propios personajes. Personajes que en el caso de Homero descubrimos a lo largo de la narración, mientras que en las obras de Shakespeare aparecen en la apertura enumerados como en un compendio²⁰⁶.

Illa (Troya) hace presuponer de por sí un contexto socio-cultural fundado en una cultura deísta, bélica y patriarcal. El hecho de que en Troya se esté librando una cruenta guerra es presagio de un ambiente particularmente tenso. Y la irrupción en el campo de batalla de Agamenón reclamando a Briseida ante “el Périda” Aquiles, termina siendo la mecha que enciende la pólvora. Si pusiéramos estos factores en un guión tendríamos: la ciudad (Troya); Ext. Día, campo de batalla; los personajes clave de la escena, Agamenón y Aquiles (cuyo perfil ya está en parte sugerido por los elementos citados anteriormente); y, a continuación, la descripción secundaria de todos y cada uno de los aspectos relativos al paisaje, a las vestimentas, etc. Dinámica que, claramente, se repite perfectamente en la Odisea.

Por la misma senda se encamina el padre del teatro moderno, Shakespeare, cuyo genio en la construcción del drama toma

²⁰⁶ La misma presentación de los personajes, indicados al principio en un compendio, ha sido utilizada también por el autor cubano Reinaldo Arenas en la novela: *El color del verano* (Barcelona: Tusquets, 2010). En las primeras páginas, como si de un texto shakesperiano se tratase, aparecen de manera didascálica los nombres de los personajes que animarán la escena.

inspiración del dónde y del cuándo (Ext. Día, Dinamarca, siglo XVI, Hamlet recibe la noticia de que han matado a su padre). Inmediatamente el lector o el espectador –hablando en el supuesto de una representación teatral o cinematográfica– entiende que la escena se desarrolla durante un periodo histórico concreto y en una ciudad determinada, siendo por otro lado evidente la influencia en los personajes de la particular situación que existía en la Dinamarca de esos años: una poderosa monarquía con una marcada inclinación bélica y expansionista. Resulta igualmente de fácil alcance para el lector (o el espectador) situarse en la mentalidad de aquel tiempo y comprender el gran papel que jugaba el sentido del honor y de la venganza en el patrón de conducta de los súbditos, en particular de aquellos de noble linaje.

Cada historia es el resultado de una trama y de un guión que comparten la misma necesidad: contextualizar los eventos por medio del factor espacio-tiempo. Por esta razón, considero apropiado el recurso al mundo del cine y del teatro como término de referencia. Si por un lado la trama resume de manera sintética, a modo de sinopsis, lo que va a ocurrir con la indicación de dónde y cuándo; por el otro, el guión proporciona todos los elementos de forma amplia, detallada y sumamente relacionada con aspectos tan relevantes como el dónde, el cuándo y el quién:

Una escena siempre tiene una función: debe tener una duración propia (pero también elástica) y una conclusión que pueda crear un vínculo con la siguiente escena o agotarse en sí misma. Como el capítulo de un libro. Cuando se imagina y se escribe la escena para su correcto funcionamiento, y se consigue este propósito, la escena se convierte en indispensable. Y de igual manera es indispensable que esté claro dónde nos encontramos cuando una escena empieza en un ambiente

aún desconocido para el espectador. El ambiente, la escena, deben tener características que permitan determinar las acciones importantes para el relato, sus efectos, la relación entre los personajes y el lugar. A nadie se le ocurriría pensar en un ambiente en el que Fred Astaire tenga que bailar claqué sobre una moqueta²⁰⁷.

Si le diéramos un corte teatral-cinematográfico a los textos del ciclo de Centro Habana de Pedro Juan Gutiérrez, podríamos hipotetizar tal esquema (el caso, por ejemplo, de la *Trilogía sucia de La Habana*): Centro Habana - 1996 - Ext. Día - casa de Pedro Juan (azotea). Y, luego, ahondar en la exposición descriptiva del escenario que el autor nos brinda.

Queda patente, por lo tanto, que nos encontramos frente a un ciudadano cubano a quien le toca vivir durante la peor crisis socio-económica del país (el Período Especial), en unos de los barrios más populares y poblados de la capital cubana y en un solar²⁰⁸, con todo lo que eso conlleva.

¿Pero por qué Pedro Juan Gutiérrez elige justamente el Período Especial para contextualizar sus historias? ¿Y por qué Centro Habana y no Matanzas, donde nació y estuvo viviendo hasta los 35 años? ¿Por qué motivo centrarse en un desempleado que vive en un solar y no en un burgués aburrido que pasa sus días en una casa decadente de Miramar observando el mundo desde la azotea con nostalgia y enfado?

Para poder contestar a estas preguntas es preciso aclarar tanto el contexto histórico como describir con más detalles el lugar, aspectos,

²⁰⁷ AGE. *Scriviamo un film*, Milano: Il Saggiatore srl, 2014, p. 81, [Traducción de Gino Tramontana].

²⁰⁸ Espacios colectivos; apartamentos compartidos por varias personas que no pertenecen necesariamente a la misma familia. Dentro de un solar se pueden encontrar varias áreas para dormir, a veces separadas por una cortina o un armario, o en algunos casos sin ninguna separación.

según mi parecer, imprescindibles para una poética hiperrealista-obscena.

4.1. *El Período especial*

Una vez superado el tenso clima post-guerra fría, y a pesar del pesado lastre representado por el embargo impuesto por EE.UU, freno implacable para un serio desarrollo económico, el gobierno castrista logró restablecer, entre la década de los 60 y los primeros años 80, cierto equilibrio socio-económico, permitiendo a Cuba convertirse en uno de los países de la zona del Caribe con los mejores niveles de eficiencia en los ámbitos social, educativo y económico.

Por ejemplo, según un informe oficial del Banco Mundial²⁰⁹, Cuba sigue siendo hoy en día el país del área del Caribe con el estándar más alto en cuanto a educación primaria, situándose en esta parcela a la cabeza de todo Latinoamérica y a no mucha distancia de los estados de las regiones más ricas del planeta. Esto con un sistema que prevé un total de horas de enseñanza bastante mayor al de países como México, Argentina, Chile o Perú²¹⁰.

²⁰⁹ El Banco Mundial está compuesto por dos instituciones internacionales, el Banco Internacional de Reconstrucción y Desarrollo (BIRD) y la Agencia Internacional para el Desarrollo (AID). Ambas se proponen luchar contra la pobreza y dar ayudas y financiación a estados en situación de dificultad. Tiene sede en Washington D.C. y forma parte de la estructura de la Organización de Naciones Unidas (ONU).

²¹⁰ El Banco Mundial, en el texto *Profesores excelentes - cómo mejorar el aprendizaje en América Latina y en el Caribe* (Washington D.C., 2014, Grupo del Banco Mundial) escrito por Barbara Bruns y Javier Luque), dice lo siguiente: «En la actualidad, ningún cuerpo docente de la región (con la posible excepción de Cuba) puede considerarse de alta calidad en comparación con los parámetros mundiales» <<http://www.bancomundial.org/content/dam/Worldbank/Highlights%20&%20Features/lac/LC5/Spanish-excellent-teachers-report.pdf>> [Consultado: 21/02/2018].

«La Cuba socialista -señala Sara Romanò de la Università degli Studi di Torino- es el único país que tiene un alto índice de desarrollo humano (IDH), con un valor por encima del 0.8, y una huella ecológica sostenible (HE)²¹¹». Datos que, sin duda, ofrecen nuevos enfoques y amplían el campo de análisis, acerca del desarrollo social bajo el gobierno de Fidel Castro.

Otros estudios subrayan la positiva evolución de algunos parámetros ligados a la evolución económica del sistema cubano a pesar del duro obstruccionismo generado por el embargo. El economista Omar Everleny Pérez Villanueva, haciendo un balance que abarca el período entre 1959 y 1989 relativo a los recursos y a la trayectoria socio-económica del país, indica lo siguiente:

En un balance de la estrategia económica cubana en 1959-1989 se refleja lo siguiente: Durante treinta años (de 1959 a 1989) el producto

²¹¹ ROMANÓ, Sara. *Il modello sociale ed economico di Cuba. Dal "periodo especial in tempo di pace" all'attuale tappa di "aggiornamento del socialismo"*, Torino: Trauben, 2016. [Traducción Gino Tramontana]. Romanó, con respecto al índice de desarrollo humano y a la huella ecológica, hace referencia a un estudio realizado por el Prof. Carlos Fernández Liria, de la Universidad Complutense de Madrid y afirma: «A principios de 2008 Carlos Fernández Liria, profesor de filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, publicó un artículo crítico sobre el modelo de desarrollo capitalista de los países industrializados occidentales. Elemento fundante de la crítica del estudioso español es el gráfico elaborado por Mathis Wackernagel, investigador de la Global Footprint Network de California y coautor del concepto de huella ecológica, que ordena varias áreas geográficas en un espacio cartesiano definido por el índice de desarrollo humano (IDH) en abscisa y por la huella ecológica (HE) en ordenada.[...] En el gráfico elaborado por Wackernagel, Liria observa que la Cuba socialista es el único país que tiene un alto índice de desarrollo humano (IDH), con un valor por encima del 0.8, y una huella ecológica sostenible (HE). En otros términos, Cuba ha alcanzado un elevado IDH y posee un modelo de desarrollo que, si extendido a toda la población mundial, lograría abastecerse con los recursos disponibles en el planeta sin necesitar más. Al contrario, los países capitalistas desarrollados occidentales, como por ejemplo el Reino Unido o, más en general, los países del área norteamericana o europea, tienen indudablemente un IDH alto ($HDI \geq 0.8$), pero también un modelo de desarrollo que si fuera extendido a la toda población mundial necesitaría tantos recursos ambientales como los equivalentes a los de 3 planetas grandes como la Tierra. Dicho de otra manera, Cuba es el único país de los 93 analizados que tiene un desarrollo socialmente satisfactorio y ecológicamente sostenible». (pp. 9-10).

interno bruto más que se triplicó y creció al 4% como promedio anual. Este crecimiento se obtuvo sobre la base de una elevación de la densidad energética de la producción y una masiva inversión con bajos rendimientos de los medios básicos. En los quince años, durante los cuales Cuba fue miembro del CAME, el país se vio beneficiado por los acuerdos de precios justos y los créditos comerciales a largo plazo, en 46 000 millones de dólares. En el caso cubano se demostró que, si bien la ayuda externa resulta decisiva en el proceso de desarrollo, el logro de una dinámica endógena que permita transformar y disminuir la dependencia de la ayuda externa resulta más que indispensable. Cuba es el primer país de América Latina que incorpora el mejoramiento social a su estrategia de desarrollo de manera explícita como la primera prioridad²¹².

Paseando por los barrios populares de La Habana, no es raro escuchar conversaciones sobre “la época gloriosa de la Revolución”, con referencia al periodo anterior a la década de los 90. Vox populi vox Dei, que diría alguno. Es natural entonces preguntarse qué pudo ocurrir después y cómo empezó aquella fase histórica conocida como el *Período especial*. La respuesta a dichas preguntas es sencilla: la caída del muro de Berlín, la inevitable eliminación del amplio plan de ayuda económica que la Unión Soviética brindaba a Cuba y el mantenimiento por parte de EE.UU. del embargo sobre la isla llevaron al país a una condición de autarquía impuesta desde el exterior, causando un sinfín de emergencias de todo tipo, en particular en el ámbito sanitario y social. Por lo tanto, a partir de 1989 y durante muchos años, cuanto menos hasta la llegada al poder de Chávez en Venezuela, Cuba se encontró en una situación de

212 PÉREZ VILLANUEVA, Omar Everleny. “La estrategia económica cubana: medio siglo de socialismo”, en *Cahiers des Amériques latines*, Paris, 2008, <<https://journals.openedition.org/cal/1206>> [consulta: 13 marzo 2019].

creciente y dramática escasez de recursos, que los pocos donativos procedentes desde el extranjero no conseguían mínimamente paliar.

4.2. *Anomia de los 90*

De repente el pueblo cubano tuvo que enfrentarse al peor momento de los últimos treinta años de revolución. Había superado con gran dignidad las tensiones de la Guerra Fría y de la crisis de Bahía de Cochinos. Muchos habían vuelto triunfantes o derrotados de las misiones en los conflictos de Vietnam y Angola (y no faltaron las consecuencias de aquellos traumas sociales tan parecidos a los que el mundo cinematográfico de EE.UU. tan bien ha retratado en películas como *Taxi driver*, *El cazador* o *Acorralado*²¹³), ostentando un fuerte vínculo patriótico y, en ocasiones, chovinista.

Ahora, en cambio, a los cubanos les tocaba vivir el otro lado de la moneda, en una situación en la que se empezaba a cuestionar el sistema vigente de normas de convivencia y a difundirse un sentimiento cada vez más grande de aversión hacia ese ideal, apoyado incondicionalmente por toda la colectividad hasta hacía poco tiempo, de lucha revolucionaria en contra de un mundo capitalista, corrupto y firme sostenedor de las guerras.

El *Período especial* cambió radicalmente los principales parámetros a los que estaban acostumbrados los cubanos. Los 90 fueron años de mucha tensión animados tanto por la desilusión de la

²¹³ Se hace referencia aquí a iconografías de uso común a nivel mundial. En los tres casos los protagonistas son veteranos que, tras sufrir en su carne las violencias de la Guerra de Vietnam, regresan a casa y tienen que lidiar con las secuelas psicológicas del conflicto, en una sociedad que les recibe de vuelta con indiferencia o incluso con odio y rechazo, caso por ejemplo de algunos sectores más reaccionarios de los movimientos estudiantiles surgidos a finales de los años 60.

vieja generación que había dejado de reconocerse en la causa revolucionaria y empezaba a ponerla en entredicho, como por la falta de adhesión de los más jóvenes que achacaban a dicha causa el statu quo de escasez y falta de recursos.

Como se ha comentado más arriba, el fin de la época de protección y ayudas que Cuba recibía de la Unión Soviética, junto con la coyuntural ausencia de aliados poderosos con los que poder contar (Chávez llegaría a liderar el gobierno de Venezuela nueve años después), causó un grave empeoramiento de la economía interna y de la balanza comercial que, a su vez, perjudicaron grandemente las condiciones de vida de la gente. El gobierno castrista y la sociedad entera se vieron entonces obligados a operar en régimen de autarquía extrema, librando una batalla que ya no radicaba sólo en principios e ideales sino también, o sobre todo, en razones meramente económicas. Una lucha dispar y desigual, un David contra Goliat en toda regla.

Si en los albores de la revolución el peso cotizaba a 1,15 respecto al dólar, muy cerca de una paridad de 1 a 1, después del largo periodo de prohibición de cualquier uso legal de la divisa norteamericana y la posterior liberalización en los años 90 con el regreso al sistema de intercambio de monedas, el cambio oficial llegó a situarse en 1 a 35: es decir, que para comprar 1 dólar hacían falta 35 pesos.

Faltaba dinero para cubrir los gastos de infraestructuras y el mantenimiento de edificios y calles. Se hizo necesario racionar la

gasolina y los artículos de primera necesidad. La famosa *libreta*²¹⁴, de la que tanto se había estado hablando durante años, se convirtió en un paliativo de limitado alcance en un contexto de total emergencia, en el que abastecer a la población de comida y otros productos esenciales resultaba extremadamente complicado.

La precariedad de los espacios públicos y el descuido de los hogares, la mala calidad de alimentos, agua y alcohol que se podían conseguir en la isla, y un generalizado descenso fisiológico de las defensas inmunitarias por la falta de productos de aporte vitamínico, supusieron un incremento de la incidencia en la población de enfermedades como la hepatitis A o la tuberculosis, además de brotes epidémicos de tipo neurótico que luego serían objeto de profundo análisis en muchos tratados científicos en Latinoamérica:

En Cuba se han reportado dos epidemias de neuropatía: entre 1898 y 1900 (2, 3) y entre 1991 y 1997 (4); la segunda ha sido la mayor de ellas y una de las mayores de su tipo en el mundo, pero no resultaron hechos nuevos, ni desconocidos; los síndromes neuro-mielo-ópticos tropicales han sido descritos hace muchos años y su presencia en otras zona del Caribe y del mundo está bien documentada (5, 6). La perspectiva que adopta el abordaje general de una epidemia depende, en gran medida, del concepto de salud que subyace al sistema sanitario. [...] El mayor reporte de casos tuvo lugar en mayo de 1993 con 30000 enfermos²¹⁵.

²¹⁴ La libreta de abastecimiento fue una tarjeta instituida el 12 de julio de 1963 con la creación de la OFICODA (Oficinas de Control y Distribución de Alimentos), con el fin de garantizar el suministro de artículos de primera necesidad a todos los cubanos. La libreta se asignaba a núcleos familiares y durante las décadas de los 70 y de los 80 llegó a ofrecer hasta prendas, además de alimentos y demás productos para la higiene personal.

²¹⁵ GARCÍA ALCOLEA, Eglis Esteban. “La neuropatía óptica epidémica cubana” en *Revista Mexicana de Oftalmología*, vol. 82, núm. 6 (Noviembre-Diciembre de 2008), Sociedad Mexicana de Oftalmología, p. 391.

Los casos de tuberculosis se multiplicaron, aumentando de los 546 de 1990 a los 1.549 de 1995. En cuanto a la hepatitis A²¹⁶ las estadísticas muestran un incremento incluso mayor: de 2.570 en 1980 los casos detectados pasaron a ser 15.138 en 1995²¹⁷.

La situación tenía todas las características de un dramático declive. Emergencia económica y sanitaria aparte, la crisis generalizada llegó a afectar también a uno de los sectores de mayor importancia simbólica para el pueblo: el socio-cultural. La fe en un país que había derrotado (o que se decía haber derrotado) a los enemigos imperialistas y que tanto había apostado por la exaltación de la cubanía más visceral, con el propósito de crear un “hombre

²¹⁶ De todas las patologías que se han desarrollado en el transcurso del *periodo especial* he considerado oportuno señalar la tuberculosis y la hepatitis A, puesto que se trata de virus directamente relacionados con las condiciones higiénico-sanitarias del ambiente: calidad del agua, presencia de heces en bebidas y alimentos, infecciones bacterianas y virales específicas ligadas a una bajada de las defensas inmunitarias. De la misma manera, he hecho referencia a la epidemia neurótica en cuanto entre sus causas se encuentran la falta de vitaminas o la mala absorción de éstas. Podría haberme extendido en el análisis de ulteriores datos concernientes, por ejemplo, al índice de nacimientos con bajo peso en el periodo desde 1989 a 1995, pero he optado por no profundizar en exceso para no correr el riesgo de caer en valoraciones más propias de campos como el médico-científico.

²¹⁷ He reportado escrupulosamente datos proporcionados por la biblioteca virtual de la BVS (Biblioteca Virtual en Salud), entidad gubernamental cubana con sede en La Habana. <<http://bvs.sld.cu/cgi-bin/wxis/annualario/?IstisScript=annualario/iah.xis&tag5001=mostrar^m44&tag5009=STANDARD&tag5008=10&tag5007=Y&tag5003=anuario&tag5021=e&tag5022=1995&tag5023=44>>

nuevo²¹⁸” forjado en los valores más fuertes de la ética y el estoicismo, empezó a vacilar.

Resulta sumamente difícil mantener vivo el ardor épico cuando a duras penas se logra asegurar comida, trabajo y futuro para la población. Ante semejante panorama de miseria y alienación, se antoja una tarea bastante compleja e inverosímil seguir con el relato de un hombre nuevo, que desafía la corrupta modernidad capitalista oponiéndole un modelo social basado en principios éticos y en la construcción de un “lenguaje” -interpretado como *modus vivendi* y *operandi*- diferente. Igual de complicado es intentar imponer normas y reglas en una comunidad a la deriva y en estado de *surmenage* físico y social que, por otro lado, es consciente de la urgencia de un reajuste general y de la necesidad de un cambio en la organización de la vida cotidiana.

Cuando hechos extraordinarios conmocionan tanto una sociedad hasta el punto de llevarla a una situación totalmente insostenible, empieza a manifestarse aquella tipología de comportamiento que en sociología se conoce como anomia.

218 La política castrista buscaba dar vida al denominado *hombre nuevo*. La teoría parte del concepto martiano de *hombre natural*, que —según José Martí— debía ser representado por la imagen de un hombre indignado y fuerte. La política castrista, partiendo del pensamiento de Martí, elaboró una suerte de propaganda sociológica, iconográfica —naturalmente— e ideológica, que descendió a los más variados contextos socioculturales del país —desde las artes hasta el deporte, pasando por la mitificación de mártires o pseudomártires— cuya finalidad última era la de concebir una sociedad en la que el individuo fuera, en un todo completo, el paradigma viviente de una patria fuerte, indómita, aguerrida, valerosa y forjada para el deber social y moral. Cabría añadir que este hombre nuevo revolucionario presenta además notables paralelismos con el Superhombre de Nietzsche, y también —quizás especialmente— con la teoría del *Uomo Nuovo* concebida por Benito Mussolini, quien en los comienzos de la primera posguerra tuvo la intención de llevar a cabo, según sus palabras, un proceso de “renovación” de las costumbres y comportamientos decimonónicos y una lucha contra cierto tipo de burguesía que Mussolini identificaba en el clero, la nobleza y la aristocracia. Más aún, Mussolini, en la teoría del *uomo nuovo*, criticaba a buena parte de los sectores medios, a quienes consideraba corrompidos por modelos de vida erróneos, como, por ejemplo, los modos de vida anglosajones y estadounidenses, la música jazz, los individualistas, los neomalthusianos, etc. (Debe recordarse que, en Cuba, durante muchos años estuvieron prohibidos religiones, anglicismos, la música jazz, el rock)

Ante la ausencia de referencias morales y jurídicas en un contexto que va deteriorándose, el sujeto se ve incapacitado para encontrar elementos que puedan guiarle. El individuo, en cuanto actor social, vive en una situación de conflicto hasta consigo mismo, puesto que ahora le cuesta reconocerse en aquellos parámetros éticos a los cuales acudía anteriormente. Si por un lado es razonable que un gobierno necesite de cierto número de años para poder reajustar el sistema y volver a juntar las piezas de un puzle roto; por otro, el tiempo que tarde en conseguir esos objetivos puede convertirse en un peligroso limbo en el que las relaciones sociales se enrarecen y los individuos tienden a perderse y, al mismo tiempo, a desviarse del camino de la convivencia en aras de una visión cada vez más subjetiva de normas y reglas.

El primero en tratar el tema de la anomía fue el sociólogo francés Émile Durkheim, que en 1897, con una de las obras sin duda más importantes en el campo de las ciencias sociales, explica en qué medida este tipo de conducta llega a afectar al individuo, hasta el punto de inducirle, en algunos casos, a tomar la decisión de quitarse la vida:

Lo que el hombre tiene de característico es que el freno al que está sometido no es físico sino moral, es decir, social. Recibe su ley no de un medio material que se le impone brutalmente, sino de una conciencia superior a la suya cuyo imperio siente. Porque la mayor y la mejor parte de su vida sobrepasa al cuerpo, escapa al yugo del cuerpo, pero sufre el de la sociedad. Sólo cuando la sociedad se ve perturbada por transformaciones demasiado súbitas (ya sea por crisis dolorosas o cambios felices) es transitoriamente incapaz de ejercer esta acción; de ahí los bruscos ascensos de la curva de los suicidios, cuya existencia hemos establecido más arriba. En efecto, en los casos de desastre económico se produce una descalificación que arroja

bruscamente a ciertos individuos a una situación inferior a la que ocupaban hasta entonces. Deben rebajar sus exigencias, restringir sus necesidades y aprender a contenerse más. Pierden todos los beneficios de la acción social y han de rehacer su educación moral. Ahora bien, la sociedad no puede plegarlos en un instante a esta nueva vida y enseñarles a ejercer sobre sí mismos una continencia a la que no están acostumbrados. El resultado es que no están adaptados a la condición que se les crea y que, desde su perspectiva, es intolerable. [...] Hasta que las fuerzas sociales liberadas no vuelvan a encontrar su equilibrio, el valor permanece indeterminado y, por consiguiente, toda reglamentación será defectuosa durante algún tiempo. Ya no se sabe lo que es posible y lo que no, lo que es justo o injusto, qué reivindicaciones y esperanzas son legítimas y cuáles no²¹⁹.

Es probable que si enfocáramos nuestro análisis mirando hacia atrás y estudiando las condiciones socio-culturales del área europea, podríamos reconocer factores anómicos en el difuso malestar de nuestra sociedad contemporánea, víctima de una intensa y devastadora crisis económica, política y, consecuentemente, moral. Gracias a las teorías elaboradas por Durkheim, tendremos la posibilidad de investigar con mayor rigor las causas de tal desazón, cuya presencia también se concreta en el aumento de patologías psiquiátricas, como por ejemplo los ataques de pánico, o con el uso y abuso de sustancias psicotrópicas que empujan al individuo a resistir en un contexto en el que ya no está claro dónde encontrar los parámetros más lógicos de la sociedad.

La Cuba de los 90 estuvo a merced la más absoluta anomia social. Circunstancia que, normalmente, en algunos términos saca a la luz el lado oscuro de algunos individuos y deforma de manera irredimible el espíritu de toda una colectividad. En Centro Habana y, en

²¹⁹ DURKHEIM, Émile. *El suicidio*, Corazzano: Titivillus, 2016, pp. 202-203.

particular, en La Habana Vieja – zonas de la ciudad ya de por sí con tradición de barrios populares e incandescentes – comenzó a difundirse un fuerte sentimiento de exasperación que, el 5 de agosto de 1994, desembocó en violentos disturbios que han pasado a la historia como “el maleconazo²²⁰”.

Por si fuera poco, también es preciso recordar que ningún país occidental de alguna influencia intervino de manera relevante en ayuda de Cuba. Al contrario, la comunidad internacional con EE.UU. a la cabeza, cuyas injerencias en la vida de la isla eran cada vez más imponentes, se quedaron de brazos cruzados mirando aquel desastre, como aquél que contempla un cigarrillo olvidado en un cenicero consumirse lentamente. En esta situación, tampoco ayudó mucho la conocida ley de *pies secos, pies mojados*²²¹, promulgada en 1995 por el gobierno estadounidense y posteriormente abrogada en 2017 por el Presidente Obama, que consentía a los cubanos solicitar y conseguir el permiso de residencia (junto con otros derechos y privilegios negados a los inmigrantes de otros países) al pisar territorio norteamericano. Dicha ley tuvo el efecto de quebrar la sociedad

²²⁰ *El maleconazo* fue una vehemente protesta popular que ocurrió el 5 de agosto de 1994 en la que cientos de manifestantes se echaron a la calle con palos y otras armas rudimentarias para dejar clara su disconformidad con la acciones de la policía y, más en general, las actividades del gobierno. Los disturbios empezaron en el barrio de Centro Habana, en la zona más cercana al paseo marítimo. Varios establecimientos comerciales sufrieron daños materiales y también se contaron muchos heridos. La protesta, surgida a causa de la detención por parte del gobierno cubano de ciudadanos que estaban a punto de zarpar con cuatro barcos rumbo a EE.UU., duró casi todo el día hasta la llegada del mismísimo Fidel Castro que terminó improvisando un discurso ante la multitud que había ido acudiendo al lugar de los hechos.

²²¹ La política de *pies secos, pies mojados* (wet feet, dry feet policy) fue una ley migratoria promulgada por el gobierno de EE.UU. de exclusiva aplicación y validez para los cubanos. Entre sus medidas se contemplaba la acogida inmediata y privilegios burocráticos, por ejemplo la concesión de la tarjeta verde (green card) y la residencia, para todos aquellos ciudadanos que alcanzaran territorio estadounidense por tierra. Con su aprobación se reemplazó la *ley del ajuste cubano*, que asignaba los mencionados privilegios únicamente a los que llegaban en barco a la costa de Florida. En 2017 el Presidente Obama, como consecuencia de los acuerdos firmados con el gobierno cubano, abrogó estas normas dejando de reconocerles a los inmigrantes cubanos el estatus de exiliados.

cubana, fomentando, una vez más, marcadas divisiones entre los que se decantaban por resistir y los que optaban por huir para perseguir el tan ansiado *american dream*.

Dentro de estas coordenadas históricas y geográficas se desarrolló la vida en Cuba durante los años 90. Escenario que proporciona las condiciones socio-económicas en las que se concretan las narraciones resultado de la creatividad de Pedro Juan Gutiérrez. En otras palabras, la *location* elegida por el autor bajo el punto de vista histórico-cronológico.

Más adelante, a lo largo de este capítulo, aportaremos ulteriores ejemplos utilizando obras de otros autores y artistas activos en esa década, durante la cual se producen y desarrollan las historias de los protagonistas del ciclo de Centro Habana. Por lo pronto, considero importante seguir con el análisis de las localizaciones utilizadas por Pedro Juan Gutiérrez: Centro Habana y La Habanas Vieja.

4.3. *Exterior día / exterior noche: Centro Habana*

Si el *cuándo* está representado por el *periodo especial*, queda ahora ahondar en el elemento que simboliza el *dónde*, el escenario elegido por Pedro Juan Gutiérrez en el que se desarrolla la narración y por el que se mueven los personajes: Centro Habana y La Habana Vieja. A pesar de la definición de ciclo de Centro Habana (etiqueta puesta quizá más por decisión de la editorial que del propio autor), las escenas principales donde se desenvuelve la acción en realidad están situadas entre Centro Habana y La Habana Vieja, salvo alguna “escapada” fuera del centro habanero a Guanabo o a Matanzas.

Pero, ¿por qué justo estos dos barrios? ¿Por qué no otra zona de La Habana menos estereotipada? Nuevamente, la respuesta es sencilla: porque en una perspectiva hiperrealista es necesario el recurso al estereotipo, de modo que la identificación pueda prevalecer sobre la simple imaginación. En la representación de una cotidianidad habanera Centro Habana y la Habana Vieja son piezas imprescindibles, puesto que, conforme lo que se ha indicado más arriba, estos barrios han sido teatro de sucesos impetuosos y de mucha vehemencia. Dentro de la conferencia: *Coloquio Internacional e interdisciplinario, Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, en la Universidad de Padova el día 7 de octubre de 2016, presenté la comunicación titulada: *Corazón Mestizo: Il cuore dell'Avana nella poetica di Pedro Juan Gutiérrez*²²², en la que tuve ocasión de exponer mi trabajo sobre los barrios de Centro Habana y La Habana Vieja como metáfora del corazón de la capital, un corazón que se contrae y late avivando los otros órganos. Son los distritos más antiguos de la ciudad que conservan y preservan años de historia, encantos, leyendas y energías (se analizará más adelante qué se entiende por energía y por qué este elemento es relevante).

Hablando de los barrios más antiguos de la isla, puede parecer hasta innecesario explicar la importancia del papel que los mismos juegan en múltiples obras artísticas, especialmente en las narraciones de Gutiérrez. Diego Velázquez de Cuéllar fundó la ciudad de San Cristóbal de La Habana en 1514 y las primeras construcciones significativas se edifican justamente en el área que ahora se conoce con la denominación de “vieja”. Esta nueva urbe no tuvo larga vida,

²²² TRAMONTANA, Gino. “Corazón Mestizo, il cuore di Centro Habana...” *op. cit.*

dado que apenas veinticuatro años después de su fundación, los bucaneros quemaron La Habana destruyéndola. Seguirían más tarde, entre 1553 y 1555, saqueos y otros ataques violentos y devastadores. Por ello, el verdadero proceso de urbanización comenzó solo después de 1561, cuando la Corona, entendiendo el peso estratégico de presidir un puerto de tan fácil acceso, dispuso que la ciudad se convirtiera en punto de ataque para los barcos españoles procedentes de las colonias americanas. Así que, ya en 1565, se tomó la decisión de considerar edificable la zona llamada ahora Centro Habana y se empezaron a levantar las primeras casas.

Indicar, por lo tanto, con absoluta precisión qué parte de la ciudad es la más antigua, si La Habana Vieja o Centro Habana, no es tarea fácil. Tampoco es sencillo afirmar cuál de los dos barrios es más relevante bajo un punto de vista histórico. Ambos bien podrían definirse coevos, o casi, si no tomáramos en cuenta el par de décadas que separan la fundación de uno y otro distrito.

Con una óptica pragmática, es útil recurrir en este caso a la sabiduría popular. En La Habana cuando alguien quiere moverse de un lado a otro de la ciudad normalmente usa el medio de transporte público por excelencia: el cacharrón. Pero antes de subir tendrá que indicar al conductor hacia qué parte se dirige. Si su destino es la calle 23, le bastará con decir *Coppelia*. Para Miramar y zonas aledañas, será suficiente usar la palabra *Línea*. Si, en cambio, la meta es Centro Habana o La Habana Vieja, el viajero podrá decir *Galiano*, *Capitolio* o simplemente: ¡*Habana!* Eso porque según el concepto del vivir habanero Centro Habana y La Habana Vieja son La Habana.

A raíz de lo que se acaba de comentar, me gustaría tratar estos dos barrios, no por separado sino como una única *área urbana*, de forma

parecida a lo que ocurre en Nueva York con Brooklyn y Queens. Un *área* que bien podría llamarse simplemente La Habana, que engloba dos grandes pulmones que oxigenan y, a la vez, atosigan la andadura de la capital.

Dicha *área*, desde el siglo XVI ha sido tierra de desembarques, salidas, y comercios. Posteriormente, entre los siglos XIX y XX, también se impuso como lugar de encuentro de intelectuales, escritores, músicos y viajeros. En particular, la zona de Centro Habana era famosa en la época pre-revolucionaria por sus prostíbulos y cabarets. Hoy en día sigue activo, resistiendo el paso del tiempo como una pequeña joya empolvada, el célebre Cabaret Palermo, que hasta hace unos años tenía la barra de bar circular más grande de toda Latinoamérica.

A lo largo de los siglos el área de La Habana se ha dejado contaminar y contagiar por las distintas experiencias de vida de las más diferentes categorías de viajeros y residentes, no perdiendo nunca su fuerte matriz popular. Las energías de conquistadores, bucaneros, intelectuales, poetas, prostitutas, músicos, bailarines, no pueden haberse disuelto en el tiempo. Y esta no es una afirmación romántica o sentimental, sino una evidencia científica basada en la indisolubilidad de las energías. Energías que, a su vez, podrían de alguna forma actuar de manera decisiva sobre los factores fenotípicos de un individuo o de toda una sociedad. Y con energías indisolubles -como se informa en las notas bibliográficas posteriores y relacionadas- se hace aquí referencia al concepto energético definido en algunos estudios de biomedicina publicados en las mayores revistas especializadas del sector (citaré exclusivamente las

revistas científicas de impacto, acreditadas y listadas en el database *Pubmed*).

Imaginemos esta macro-área que hemos llamado Habana como una especie de gran disco duro que guarda la memoria de partículas energéticas. El proceso en análisis, al final, no es tan diferente de lo que recientemente se ha intentado demostrar con algunas investigaciones relativas al mundo de la homeopatía, en las que sustancias de origen vegetal, mineral o animal se disuelven y ultra-diluyen juntas con un disolvente hidroalcohólico. De acuerdo con una interpretación estrictamente “clásica” de la bioquímica, más allá de un umbral dado de dilución (*Número de Avogadro*²²³), nada quedaría, en esta solución, de las sustancias iniciales. Sin embargo, pruebas recientes muestran que cantidades infinitesimales de la sustancia madre permanecen, aunque no sea posible medirlas usando métodos tradicionales sino únicamente con instrumentos espectroscópicos de alta precisión.

La idea de que las mencionadas partículas sean elementos inexistentes y, por eso, irrelevantes en la vida diaria, es refutada por la física cuántica que permite de hecho demostrar, en términos biofísicos, bioenergéticos y de vibraciones, el concepto filosófico del *nada se crea, nada se destruye, todo se transforma*. Según parece, habría una estrecha interacción entre cierto tipo de ADN y la conciencia. Es como si la *conciencia*²²⁴ de cada hombre dejara un

²²³ El *número de Avogadro* es el número de partículas elementales, átomos o moléculas presentes en un mol de cualquier sustancia.

²²⁴ Según los estudios de los científicos Stuart Ameroff y Roger Penrose, por conciencia se entiende un conjunto de elementos como sentimientos, percepción de uno mismo, control de las costumbres diarias, memoria, pensamiento, lenguaje.

rastros indelebles en el universo en la forma de “cuanto de energía”²²⁵ o de onda-electromagnética²²⁶ que permea el ambiente circundante interactuando con el ADN de los otros seres vivientes:

La terminación, por OR²²⁷, de este cálculo cuántico orquestado al final de las fases de integración seleccionaría los estados de los microtúbulos que podrían influir y regular los despidos axonales, controlando así el comportamiento consciente. Los estados cuánticos en las dendritas y el soma de una neurona particular podrían enredarse con microtúbulos²²⁸.

Según la teoría cuántica estudiada y teorizada por los científicos Stuart Hameroff y Roger Penrose, nuestra conciencia estaría contenida en estructuras definidas como “microtúbulos”, formando parte del tejido cerebral.

Un estudio posterior, desarrollado por los biofísicos Pjotr Garjajev y Vladimir Poponin, se centra en la verdadera naturaleza del ADN, que se interpreta como dinámica, modificable e inmortal. Conforme

²²⁵ El *cuanto* es una partícula de energía sin masa, como se ha demostrado en física. Más en concreto, conforme a lo expuesto por Stuart Hameroff y Roger Penrose, "El término 'cuántico' se refiere a un elemento discreto de energía en un sistema, como la energía E de una partícula, o de algún otro subsistema, esta energía está relacionada con una frecuencia fundamental de su oscilación, según la famosa fórmula (donde h es la constante de Planck): $E = hv$. Esta profunda relación entre niveles de energía discreta y frecuencias de oscilación suaybcen a la *onda/partícula* inherente a los fenómenos cuánticos. Ni la palabra "partícula" ni la palabra "onda" transmiten adecuadamente la verdadera naturaleza de una entidad cuántica básica, pero ambas proporcionan imágenes parciales útiles.[...] Otra propiedad cuántica es el "enredo no-local", en el que los componentes separados de un sistema se unifican, y la colección completa de componentes se rige por una función de onda cuántica común. Las partes permanecen conectadas de alguna manera, incluso cuando están separadas espacialmente por distancias muy significativas (el registro experimental actual es de 143 kilómetros)" (AMEROFF, Stuart / PENROSE, Roger. "Consciousness in the universe. A review of the 'Orch Or' theory", en *Phisic of Life Reviews* 11 Amsterdam: Elsevier, 2014, pp. 39-78.)

²²⁶ La onda electromagnética es una perturbación energética que se propaga sin transporte de materia.

²²⁷ OR es el acrónimo de *Orch Or* (Reducción objetiva orquestada), es decir: una computación cuántica estructurada.

²²⁸ AMEROFF, Stuart, PENROSE, Roger. "Consciousness in the universe. A review of the 'Orch Or' theory", en *Phisic of Life Reviews*, 11, Amsterdam: Elsevier, 2014, p.40.

a esta teoría, el 90% del ADN, del que sólo conocemos actualmente el aspecto genético, es decir un 5-10%, aparentemente no tiene función alguna pero en realidad está vivo y activo. Este 90%, etiquetado no casualmente como “ADN basura” o “ADN fantasma”, estaría conectado con todo lo que existe. Los investigadores arriba indicados han probado la existencia de dos galerías espaciales magnéticas, que juntas serían el equivalente macroscópico del túnel de Einstein-Rosen²²⁹, mediante los cuales la transmisión y la comunicación de datos inherentes del ADN seguirían más allá de los límites del espacio y del tiempo. Este planteamiento nos permite reformular, bajo una perspectiva cuántica, el análisis acerca de la consciencia, el pensamiento y el lenguaje:

[...]Después de duplicar muchas veces y verificar el equipo de todas las formas posibles, nos vimos obligados a aceptar la hipótesis de trabajo de que el vacío físico estimulaba alguna estructura de campo nueva. Llamamos a este ADN fantasma para señalar que su origen está relacionado con el ADN físico. Todavía no hemos observado este efecto con otras sustancias en la cámara. Después del descubrimiento de este efecto, comenzamos un estudio más riguroso y continuo de este fenómeno. Hemos encontrado que, mientras no se altere el espacio en la cámara de dispersión, podemos medir este efecto durante largos períodos de tiempo. En varios casos lo hemos observado hasta por un mes. Es importante destacar que se requieren dos condiciones para observar los fantasmas de ADN. La primera es la presencia de la molécula de ADN y la segunda es la exposición del ADN a una coherente radiación láser débil. Se ha demostrado que esta última condición funciona con dos frecuencias de radiación láser diferentes. Quizás el descubrimiento más importante de estos experimentos es que ofrecen la oportunidad de estudiar la subestructura del vacío de

²²⁹ El túnel de Einstein-Rosen es una galería gravitacional que conecta un punto del universo con otro. La materia realiza el viaje espacio-temporal atravesando esta galería. El primero en teorizar la presencia del túnel de Einstein-Rosen fue el científico Ludwig Flamm en 1916.

forma estrictamente científica y cuantitativa. Esto es posible gracias a la capacidad intrínseca del campo fantasma para aparearse con los campos electromagnéticos convencionales. El valor de la constante de acoplamiento entre el campo fantasma del ADN y el campo electromagnético de la radiación láser se puede estimar a partir de la intensidad de la luz difusa. La primera serie preliminar de experimentos realizados en Moscú y Stanford nos permitió detectar de manera confiable el efecto fantasma. Sin embargo, se necesitan más mediciones de la dispersión de la luz de los campos fantasma de ADN para una determinación más precisa del valor constante de acoplamiento del campo fantasma EMF-ADN. [...] es decir, estos datos experimentales sugieren que las estimulaciones localizadas de los campos de ADN fantasma duran mucho tiempo y pueden existir en estados sin movimiento y de lenta propagación. Este tipo de comportamiento es claramente diferente del comportamiento demostrado por otras estimulaciones localizadas no lineales bien conocidas, como las solitones que actualmente se consideran la mejor explicación de cómo se propaga la energía vibratoria a través del ADN. [...] De acuerdo con nuestra hipótesis actual, el efecto fantasma del ADN se puede interpretar como una manifestación de una nueva subestructura del vacío físico que se ha descuidado previamente. Parece que esta subestructura puede ser estimulada por el vacío físico en un rango de energías cercanas a cero, siempre que se cumplan ciertas condiciones específicas mencionadas anteriormente. Además, se puede sugerir que el efecto fantasma del ADN es un ejemplo específico de una categoría más general de efectos fantasma electromagnéticos²³⁰.

Aplicando estas teorías, y en la misma línea del *Panta Rei* de Heráclito en el que nada se crea, nada se destruye, todo se transforma, se deriva que las energías del pasado, toda la “incandescencia” a la que se ha hecho referencia anteriormente, así como las culturas que han habitado el área Habana desde el siglo

²³⁰ GARIAEV, PETER PIOTR / V.P. POPONIN AND V.A. SHCHEGLOV. “Investigation of the Fluctuation Dynamics of DNA Solutions by Laser Correlation Spectroscopy”, en *Bulletin of the Lebedev Physics Institute* n. 11-12, 1992, p. 23-30. [Traducción Gino Tramontana].

XVI hasta el día de hoy, no se han perdido. Las energías se han quedado. En el caso que nos ocupa, algo etéreo e indestructible ha ido plasmando una especie de caracterización que tiende a resaltar determinadas peculiaridades, propias de una cubanía en el sentido más amplio y centro-habaneras en términos más estrictos. Y si las determinaciones genéticas son esencialmente subjetivas en tanto están relacionadas con un patrimonio que radica en vínculos de sangre, otro factor de la convivencia quizá incluso más primordial interviene: el fenotípico. Por lo tanto, a mi juicio, es posible afirmar, sobre la base de las teorías cuánticas, que, a diferencia de las conclusiones absolutistas y tendenciosamente racistas de Lombroso²³¹, aquel ADN fantasma puede realmente afectar el *modus vivendi* de sujetos bajo el punto de vista fenotípico, influyendo en los aspectos caracteriales, ideales y conductuales de comunidades o áreas pobladas²³².

El fenotipo es el resultado del siguiente esquema: genotipo + ambiente = fenotipo. El individuo está formado entonces por la unión de su patrimonio genético con el entorno en el que nace, crece y se relaciona. El ambiente, como se ha comentado antes, tiene que ser

²³¹ Cesare Lombroso fue un médico, antropólogo, sociólogo y filósofo italiano. A finales del siglo XIX llevó a cabo una investigación sobre el comportamiento criminal, llegando a la conclusión de que existe un gen del crimen fácilmente constatable mediante determinadas características físicas directamente relacionadas con la genética humana como la forma del cráneo, el peso u otras peculiaridades físicas y epidérmicas. Hoy en día, gran parte de las teorías lombrosianas han sido refutadas y son consideradas, por lo tanto, sin valor científico alguno.

²³² En el supuesto de que analizáramos en su totalidad la teoría recién mencionada, nos daríamos cuenta de la existencia de un mutuo intercambio. Es decir, una recíproca contaminación, dado que si por un lado está comprobado que el ADN fantasma actúa sobre algunos aspectos fenotípicos del individuo, por el otro también es un hecho que la conciencia humana puede alterar ese ADN. Este está sometido a los cambios de humor y a los estados anímicos de quien lo observa, como se ha constatado en la investigación llevada a cabo por Garjajev: una vez aisladas las partes de ADN, éstas reaccionaban modificando sus propias características según la persona que estuviera examinándolas, en base a su estado anímico o a alguna frase pronunciada por ella. No ahondaré más en el análisis de dicho intercambio puesto que prefiero enfocarme exclusivamente en el condicionamiento fenotípico que el ADN fantasma ejerce sobre los individuos.

entendido no sólo en un enfoque sociológico y antropológico sino también cuántico, teniendo en cuenta el 90% de ADN fantasma que sigue interactuando con las emotividades y las conciencias mutando, de paso, sus propias características. Aquel 90% fantasma que continúa teniendo un rol y una caracterización.

Por ese motivo, Centro Habana y La Habana Vieja destacan por su unicidad diferenciándose así de otras zonas como por ejemplo Vedado, Playa/Miramar o Cerro. Sus habitantes tendrán rasgos caracteriales específicos relativos a la índole o la manera de actuar, ya que nadie puede realmente evitar el efecto de las implicaciones fenotípicas, sean estas tangibles o más bien imperceptibles.

Aquí tenemos, en fin, el escenario elegido por Pedro Juan Gutiérrez: un área urbana impregnada de elementos energéticos que interactúan con la sociedad contemporánea, trayendo a nuestros días lenguajes lejanos en el tiempo llenos de ímpetu, poesía, ritmo, carnalidad, pasión, pragmatismo, picardía, distancias y melancolías. Es evidente que, en el contexto dramático de una década tan negativa como la de los 90, los aspectos más característicos del ciudadano centro-habanero llegaron a revelar ciertos matices oscuros. El lugar en que uno vive a menudo termina absorbiéndole, de una forma parecida a lo que ocurre con el trabajo. Si vives en Centro Habana, te conviertes en Centro Habana.

En este sentido, citando Odette Casamayor-Cisneros:

El aspecto arruinado de la ciudad puede ser visto, por demás, como una expresión de la crisis social y ética de la sociedad cubana actual. Es imposible soslayar esta nueva dimensión.[...] Los barrios en los que proliferan las ruinas y los escombros, aquellos edificios otrora lujosos y que ahora se caen en pedazos, donde conviven millares de habaneros pobres y otros tantos “inmigrantes” provenientes del oriente

del país, allí donde la supervivencia se traduce en ilegalidad y marginalidad social: es éste el espacio de las obras de Pedro Juan Gutiérrez. Sus personajes habitan y se mueven perfectamente en Centro Habana y en aquella zona de La Habana Vieja aún no restaurada, ajena a la prosperidad que acarrea el florecimiento del turismo. Más que un simple telón de fondo, este paisaje derruido es expresión de un modo de vida y de una opción existencial²³³.

Centro Habana, La Habana Vieja y el Período especial son componentes clave del guión en el que toma vida el lenguaje hiperrealista-obsceno. El pueblo centro-habanero, siguiendo un flujo vital influenciado por los factores arriba comentados, ha reaccionado reinterpretando aquella década de una manera totalmente singular. Centro Habana y La Habana Vieja son el pretexto antonomástico de una determinada generación de cubanos que, aunque procedan de barrios o ciudades diferentes, logran identificarse en el tópico representado en términos hiperrealistas por Gutiérrez. Como si toda una generación quedara uniformada bajo la imagen de una única área urbana que termina simbolizando inevitablemente años de crisis, lucha, desesperación y un modo de buscar caminos para escaparse hacia un escenario obsceno que induzca a la salvación.

El contexto espacio-temporal ha sido fuente de inspiración también para muchos autores cubanos que vivieron y sufrieron aquel periodo. En algunos casos es posible encontrar similitudes con el estilo de Pedro Juan Gutiérrez, mientras que en otros el parecido se limita a la presencia de unos pocos elementos hiperrealistas.

²³³ CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. “El encanto de las ruinas o algunas estrategias para mantenerse intactos en el caos - Visiones de La Habana actual”, en Teresa Orecchia Havas, *Memoria(s) de la Ciudad en el mundo hispánico y luso-brasileño*, Berne: Peter Lang, Editions Scientifiques Européennes, 2005, pp. 82-84.

4.4. Arte y cultura centro habanera

El *dónde* y el *cuándo* que se han estado definiendo hasta ahora, junto con sus implicaciones, han protagonizado parte de la producción de otros autores cubanos contemporáneos a Gutiérrez. Si bien la crisis del *periodo especial* ha causado grandes sufrimientos al pueblo, hay que reconocer por otro lado que en los 90 ha ido imponiéndose un fermento artístico de repercusión internacional que hoy en día continúa despertando interés. Aquellos años en La Habana se han convertido sin querer en una especie de laboratorio creativo donde autores, pintores y directores de cine han realizado obras de indiscutible valor cultural. De tener que dar una precisa connotación temporal al surgimiento del hiperrealismo obsceno, sin duda podríamos colocarlo en esa década en Centro Habana.

Sonia Behar en *La caída del Hombre Nuevo*²³⁴, tras una digresión acerca de la literatura estadounidense en auge en los años 60 y 70, crea un paralelismo causa-efecto entre la Cuba del *Periodo especial* y el nacimiento de un nuevo lenguaje:

[...] para la sociedad cubana la década de los noventa es tan desconcertante como lo son los momentos históricos que hemos mencionado para la sociedad norteamericana²³⁵.

²³⁴ BEHAR, Sonia. *La caída del Hombre Nuevo: narrativa cubana del Período Especial*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2009.

²³⁵ *Ibid.* p.53

El *dónde* y el *cuándo* como elementos fundantes de toda una poética, cuya manifestación más emblemática está representada, a mi parecer, por el trabajo de Pedro Juan Gutiérrez. Si bien el mundo literario cubano en general, y el habanero en particular, han ofrecido autores de toda clase, me limitaré a citar simplemente a tres. No quisiera extenderme demasiado en este apartado que sólo pretende ser una breve aproximación a la importancia del barrio de Centro Habana y al peso que la década del 90 tuvo en los intelectuales cubanos. Hablar con más profundidad del movimiento de los Novísimos me llevaría inevitablemente a extenderme demasiado, quitando así valioso espacio al verdadero objeto de esta tesis, Pedro Juan Gutiérrez y su hiperrealismo obsceno en el ciclo de Centro Habana. He elegido, entonces, a aquellos autores que, más que otros, tocaron una cuerda de mi sensibilidad personal, y que justa o injustamente consiguieron un mayor éxito editorial a nivel mundial: Miguel Mejides, Zoé Valdés y Yoss. Asimismo, pasaré revista a algunas creaciones visuales de artistas que, utilizando un lenguaje extra-literario, han sido capaces de concretar de forma acertada el universo cultural descrito en las páginas anteriores. A pesar de que en algún caso el recurso al surrealismo reemplaza el hiperrealismo, cuya presencia es en cambio constante en el ciclo de Centro Habana de Gutiérrez, el obsceno sigue afirmándose como elemento recurrente y

preponderante de aquella Habana de los 90 también en la puesta en escena de los dichos autores²³⁶.

4.4.1 MIGUEL MEJIDES

Aunque para lo que aquí nos ocupa bien podría elegirse *Perversiones en el Prado* (1999), por su más inmediata connotación e identificación espacio temporal, el presente análisis se enfocará en un texto relativamente reciente, *Amor con cabeza extraña* publicado en 2005, que encarna plenamente, a juicio de quien escribe, la condición obscena propia del universo socio-cultural cubano representado por estos autores. Esto, partiendo de la base de que sea posible observar la fenomenología social de una comunidad también a través de las artes.

Esta novela se desarrolla en un escenario póstumo, en su acepción más absoluta y totalizadora: post-revolucionario, post periodo especial, post Fidel, post Bush. Los personajes se mueven esencialmente por las calles de Centro Habana y La Habana Vieja y tienen que lidiar con lo que ha sido y lo que representa una

²³⁶ Es preciso reconocer que los autores de la escena literaria cubana contemporánea le deben mucho a quien puede considerarse, a todas luces, un precursor por lo que respecta el uso de cierto tipo de lenguaje y, más importante aún, por la libertad absoluta con la cual desahogaba sus angustias y rebeliones: Reinaldo Arenas. Aunque en este trabajo no nos detendremos mucho en la producción de Arenas, por su poética diferente de la que aquí nos incumbe, cabe destacar su capacidad de cuestionar, en su totalidad, la historia reciente de su país a partir del 1959. La de Arenas no es una representación simbólica ni mucho menos obscena, sino la expresión de una desesperación en las formas de una vigorosa y absoluta denuncia. Desesperación que no encuentra cobijo en los llamados *no-lugares* o en la pérdida del yo. Arenas se quita la vida en 1989, justo un año antes del comienzo de la década que cambiaría la historia reciente de la isla. Llevaba ya algún tiempo en EE.UU. en condición de ciudadano libre pero aún prisionero de los fantasmas que lo seguían persiguiendo. La oportunidad de esta mención radica en las múltiples referencias a las obras de Arenas presentes en los trabajos de los autores cuya estética se analizará en detalle en los siguientes epígrafes.

inquietante incógnita. Miguel Mejides, coetáneo de Pedro Juan Gutiérrez y, también él, habanero de adopción, es sin duda de los autores cubanos más originales. En *Amor con cabeza extraña* describe una ciudad a medio camino entre lo hiperrealista y lo surrealista, atravesada por melancolías que se consumen por las calles de un camino imaginario que sorteando los edificios de una maltrecha y decadente Centro Habana, donde el yo tiene que enfrentarse a los contratiempos causados por el tiempo, el espacio y la identidad. El protagonista es un hombre que, una vez descubierta su capacidad de quitarse y volverse a poner la cabeza a su antojo, decide usar este poder para conquistar el amor de una mujer mucho más joven que él, llegando hasta las más extremas consecuencias con tal de coronar su deseo.

El *Aión* y el obsceno asumen aquí una valencia indispensable: el texto es un juego de invectivas cuyo viaje de ida y vuelta espacio-temporal es la clave de lectura principal. La cubanía tiene un papel destacado, representada por las dicotomías bolero/rumba, melancolía/ímpetu o acción/hecho.

El libro, que de por sí no tiene una auténtica colocación temporal, se abre no casualmente con la frase: *La Habana, verano o casi otoño de un año a inicios del 0000*²³⁷, de la que se desprende no sólo un deseo del autor de desapego o una velada petición de indulgencia dirigida a los censores oficiales, sino también la definición de un tiempo sin tiempo o, mejor dicho, de un *año 0* en el que todo comienza o se acerca a su fin. Los personajes de la narración se enfrentan repetidas veces con un escenario melancólico, en un presente enrarecido y artificial donde es muy fuerte la necesidad de

²³⁷ MEJIDES, Miguel. *Amor con cabeza extraña*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005. p. 9.

escaparse de algo, incluso de uno mismo - de ahí el constante cambio de identidad - hasta conseguir refugiarse en el *Aión*.

El lector se encuentra ante un compendio de la distancia, de la melancolía y del dolor que el transcurrir del tiempo propina al ser humano. En Centro Habana, Mejides pone en escena la dimensión bolerista típica y tópica de la cubanía²³⁸, dominada por ecos y fantasmas. En las descripciones todo aparece distante, no siendo casual la elección de un arpa como instrumento designado para dar vida a la banda sonora que acompaña las primeras páginas:

Durante buen rato la arpista recordó la música de la Isla. El arpa y la muchacha se sustraían del envilecido cabaré, y parecían elevarse por encima de los tejados de La Habana, por encima de los murales del Prado. Era música de las añoranzas, música de la vida y la nostalgia, de los embelesos²³⁹.

Analizando el texto y las imágenes que de ahí se generan, se nota cómo el autor quiere resaltar la decadencia del lugar, el cabaret, con la expresión “venido a menos”, evidentemente en contraste con el encanto del arpa, instrumento que llama a la mente algo épico e histórico con una escansión rítmica y armónica que, a su vez, evoca la temporalidad y la naturaleza cíclica de la existencia. En pocas líneas Mejides logra representar una eternidad habanera condenada a la remembranza, decadente, pero siempre encantadora y capaz de

²³⁸ Durante una entrevista que tuve con Miguel Mejides, el autor indicó estar de acuerdo con mi visión de un ánimo cubano básicamente “derrotado” por las melancolías reconocibles estilísticamente en la estética bolerista: «*El bolero es melancolía y lo encuentras constantemente como expresión de la cultura cubana. Piensa por ejemplo en los libros de Cabrera Infante y en sus ambientaciones. Desde siempre, el bolero y la melancolía acompañan la existencia del cubano medio. Forma parte de lo que se ha ido, de lo que falta, de lo que plasma la vida privada de cualquiera que sufre por un amor perdido, por una herida o por una linda mujer que se ha perdido a saber dónde*». “Le due teste dell’amore”, en *C magazine*, Roma: Farandula editore, 2014, p. 23.

²³⁹ MEJIDES, Miguel. *Amor con cabeza... op. cit.*, p. 20.

despertar sensaciones nostálgicas y, por eso, románticas, en perfecta coherencia con el *Sturm und Drang*. Y bien puede superponerse dicha secuencia a la que se ha descrito en el primer capítulo, en la que el Pedro Juan de la *Trilogía sucia* mira de lejos a la vendedora ambulante de collares y se pierde en la magia del bolero *Sabor a mí*, que irrumpe en la escena como una voz en off acompañando el abandono del protagonista hasta el momento de la salvación.

El protagonista de *Amor con cabeza extraña*, dejado el Cabaret Nacional del Bulevar de San Rafael, elemento divisorio que separa la Habana Vieja y Centro Habana, se mete de lleno entre las luces del decrepito Cine Mégano de la calle Industria, en el corazón del Barrio Colón (proscenio de varias de las narraciones del ciclo de Centro Habana), mientras la furia bolerista continúa imparable, como en una lucha contra el tiempo y las melancolías:

Bordeamos el Gran Teatro, paseamos junto a los árboles de los jardines del Capitolio, y aburridos por la noche regresamos a pelear con el tiempo[...] Luego fuimos al cuartucho de proyección, y Lopera, silbando una melodía olvidada de Glenn Miller, movilizó el proyector y colocó al azar un rollo de la película que sería exhibida a la siguiente noche. Marilyn Monroe deslumbró la pantalla con su lunar vicioso, con sus medias alzadas por los ligüeros. Lopera me condujo hasta la sala y danzamos entre las lunetas vacías. Bailábamos como gente que nada sabía de la música, que sólo llevaba el compás de los extravíos y temores de su alma²⁴⁰.

Tal y como ocurre con el concepto de tiempo del *Aión*, también en este caso es el acto, la carnalidad, lo que salva al yo de la derrota del recuerdo. El erotismo es entonces la vía de escape hacia una

²⁴⁰ *Ibid.* p. 21.

dimensión que permita esquivar el presente y aniquilar el pasado, aunque sea durante un corto lapso temporal:

Pregunté por Chantal Brailier, y la mujer, una blanca de escotes abiertos y con rolos en la cabeza, me dijo: “¿Chantal qué?” Luego llamó a la que debía ese ser la hija[...] Observé cómo se marcaban en su pulóver unos pechos tiernos, como si no tuvieran pezones, como si fueran el producto de algún ariete natural²⁴¹.

No hay danza delicada, bolero, noche, arpas u otras imágenes oníricas. El deseo es directo, carnal, no pensado, puro significante lacaniano: *Ansiaba tocar aquellas hermosuras, llevarlas a mi boca y lactar*²⁴².

He aquí un protagonista igualmente épico, cual podría ser Pedro Juan, que en una capital en pleno cambio socio-político y cultural, corre el riesgo de quedar aplastado bajo el lastre de un pasado más o menos glorioso (y ciertamente pesado) y que finalmente logra encontrar cobijo en la obscenidad representada por todo lo que la escena puede ofrecerle, a través de lenguajes lacanianos y despersonalizaciones del yo y trazando los contornos de una visión criolla del tiempo, que en Cuba asume expresiones peculiares²⁴³.

Este personaje tiene el don de poder cambiar de identidad a su antojo y su cabeza (que guarda memorias, sentimientos, razón e

²⁴¹ *Ibid.* pp. 22-23.

²⁴² *Ibid.* p. 23.

²⁴³ En la entrevista anteriormente mencionada, cuando le pregunté al autor si coincidía con que en Cuba el tiempo – entendido como tiempo arquitectónico – había estado proporcionando al estilo de vida de sus habitantes una melodía o rítmica especial, él me contestó lo siguiente: «¡Claro que sí! Nosotros somos diferentes del resto de países de Centro América y, más en general, de las Américas. Vivimos en un clima de hostilidad temporal, además de las otras enemistades a las que he hecho referencia antes, por el motivo de que muchas cosas no han cambiado nada en cincuenta años. Tú andas por Roma y ves edificios nuevos, de la misma manera que verás levantar nuevas construcciones y pasear nuevos coches. Aquí no...La Habana apenas ha crecido en las últimas cinco décadas».

inconsciencia) se convierte en un fetiche que muta según el cuerpo sobre el que se coloca, en un juego de matices y metamorfosis kafkianas cuyo único objetivo es perder el juicio y dejarse llevar por el acto. Para ello, aprovecha diferentes identidades que pertenecen a un yo significativo y fundamentalmente no racional, para que La Habana, en este caso concreto Centro Habana, termine siendo un *Aión* de carnes, cantos y pulsiones:

Puedes ser un rostro de La Habana cada vez. Te conformas con el juego. Todos quieren tu poder. Anoche intentaron quitarse las cabezas en el Nacional y fracasaron. Sólo pasa contigo²⁴⁴.

Pedro Juan, en cambio, no tiene la capacidad de quitarse la cabeza. Sin embargo, puede recurrir a otras estratagemas para alcanzar el *Aión*: la marihuana, el ron, el sexo promiscuo, la rumba, el voyerismo. Si en la novela de Mejides las incursiones en el hiperrealismo están más dispersas y son menos evidentes, el hilo que lo une a otros hijos literarios del *Periodo especial* habanero es justamente lo obsceno, junto con la pérdida del yo. Lo mismo sucede en las obras de Zoé Valdés y en otras expresiones artísticas que se seguirán tratando en este trabajo.

4.4.2 ZOÉ VALDÉS

No es tarea sencilla encasillar a una autora como Zoé Valdés dentro de una corriente literaria bien definida. Quizá el término más apropiado para su caso sea el de artista, una artista de 360 grados. Es

²⁴⁴ MEJIDES, Miguel. *Amor con cabeza... op. cit.*, p. 51.

una conocida narradora y poeta, pero también periodista y guionista. Además, su universo se extiende de la literatura a las artes visuales, con incursiones en la música. En cuanto a los aspectos surrealistas u oníricos que se detectan en su producción, Zoé Valdés consigue sin muchos impedimentos articular la estética empleada, transformando el elemento expositivo conforme las dinámicas que trama, circunstancias y contexto presentan.

De manera parecida a lo que ocurre en los trabajos de Gutiérrez, es posible apreciar una matriz *bukowskiana* en las premisas de sus personajes: el miedo hacia el mundo, el aburrimiento o desinterés respecto a una sociedad en disonancia con los sentimientos que los personajes tienen en lo profundo de sus almas. Se advierte, asimismo, un deseo de soledad, propedéutico a la salvación, que crea las condiciones necesarias para una reflexión o abstracción. Reflexión que se concreta a través de divagaciones oníricas, pero sobre todo mediante una fuga de las negatividades de la existencia. De ahí, el uso de elementos recurrentes como el sexo y las drogas en las obras de la gran mayoría de los autores cubanos activos desde los 90 hasta ahora.

Mientras en Pedro Juan Gutiérrez no hay mucho rastro de análisis socio-políticos, puesto que su alter ego se desentiende de ello, en Zoé Valdés quedan patentes los sentimientos de rabia, frustración y rencor. Aspecto que no sorprende en el caso de una disidente que no teme manifestar abiertamente su más profundo desprecio hacia la revolución castrista y que, tal como otros autores e intelectuales cubanos no dudó en irse voluntariamente al exilio a sabiendas de que probablemente no volvería nunca a pisar su tierra.

Para regresar al concepto *bukowskiano* anteriormente citado, leyendo las obras de Valdés sale casi espontáneo pensar en el famoso poema *Tira los dados* del autor norteamericano Charles Bukowski, en el cual el mayor premio al que un escritor debe aspirar es el aislamiento. Y es justamente en el aislamiento, el exilio voluntario, que la poética de Valdés toma forma. Ahí se avivan y se ahogan las pasiones, los deseos, las nostalgias, los rancores, los instintos carnales y los sueños de los personajes que animan las obras de la autora. Si por un lado surge y se desarrolla en la evolución cronológico-literaria una auténtica matriz hiperrealista, por otro lo obsceno sigue siendo el elemento común en la producción reciente de la casi totalidad de los autores cubanos.

El *Período especial* marca la existencia de Zoé Valdés como la de sus colegas y compatriotas. Su firme propósito de no ocultar su opinión al respecto, no deja nunca de ser evidente y clara, como en el caso de la dedicatoria inequívoca del libro que la dio a conocer en el panorama internacional, *La nada cotidiana*²⁴⁵: “*A mi hija Attys Luna, que nació en período especial*”. Desde la primera página se emplea una manifestación de amor puro, el nacimiento de un hijo, a modo de metáfora de la idea de futuro, en contraposición a la miseria y a la resignación de un pueblo entero a la deriva.

Ya se ha subrayado más arriba el papel sustancial de lo obsceno en su significado más hondo de *Os-kené*, entendido como lo que hay más allá de la escena, elemento constante también en las obras de Valdés. Nuevamente, lo obsceno es un *no-lugar* que sirve de proscenio para las vicisitudes de los personajes. Y por ese *no-lugar* la autora recorre su camino, poniéndolo en escena en una clave

²⁴⁵ VALDÉS, Zoé. *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé, 1995.

atemporal que, a pesar de la ausencia de referencias de espacio y tiempo, no impide ni la supervivencia ni la resistencia. Lo obsceno y el *Aión* aparecen por lo tanto en los textos de Zoé Valdés en medidas y frecuencias muy cercanas a las que se aprecian en las andanzas de Pedro Juan o en las novelas de Miguel Mejides.

Va tomando forma, así, el perfil de una mujer eternamente niña que, encerrada en el cuarto de su infancia, se resguarda de las porquerías del mundo exterior y sueña con la llegada del caballero que llegará en su rescate:

Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso. El fuego de la agresividad devora su rostro. Los ojos casi siempre húmedos, la boca suplicante como la de una estatua de bronce, la nariz afilada. Ella es como cualquier mujer, salvo que abre los ojos a la manera de las mujeres que habitan las islas: hay una tranquila indiferencia en sus párpados. También tiene el cuerpo tenso, en contradicción con sus pupilas demasiado fluidas. No es verdaderamente bella, pero tiene algo... no sabríamos qué, quizás un rictus de ironía o bien un miedo extraordinario. Ella no cambia nunca, no cambiará. Morirá joven y con todos sus deseos²⁴⁶.

Es una carrera hacia el sentimiento, el amor, la sensualidad y la sexualidad. Una carrera limpia, que avanza entre los escombros de una delirante capital en ruinas. La imagen de la bella dama que anhela la salvación mediante su capacidad de sentir se repite en casi todos los textos de Valdés, que viaja y huye a otra dimensión. No es onirismo, sino *Aión*. Expresándolo en otros términos, podríamos describir el proceso narrativo en dos fases: lo verdadero, haciendo referencia al concepto de verismo literario tratado anteriormente, en tal caso también definible como crónica (seguramente más cercano a

²⁴⁶ VALDÉS, Zoé. *La nada cotidiana. op. cit.*, p. 16.

la común, y a menudo errónea, acepción del concepto de realidad), y la fuga, traducible en *Aión* y por lo tanto en obsceno.

En *La nada cotidiana*, el personaje principal nace exactamente en 1959, año del triunfo de la Revolución. El padre, poseído por un prominente y desmesurado sentimiento nacionalista, decide llamarla Patria, nombre al que posteriormente la protagonista renuncia, cambiándolo por Yocandra, que es una mujer inquieta que no oculta sus angustias por el contexto social en el que vive: “*Yo nací asfixiada y todavía me falta el aire. Mi cabeza estuvo mucho tiempo trabada en la pelvis de mi madre. Padezco de un suspiro eterno*²⁴⁷”.

Con esta sensación de asfixia, la joven Patria se debate entre amores contrapuestos, cuyos apodosos son indicativos de la violenta antítesis que radica en su propio nombre: un amante es conocido como *El Traidor*, otro como *El Nihilista*. En medio de estos amores y aquellas penas, Patria se deja llevar hacia dimensiones lejanas del aburrimiento, de la rutina y del hundimiento. A través de los olores y de los coitos, Patria supera el concepto de pasado y futuro, desintegrando el tiempo y esquivándolo con el resultado de dar forma a la atemporalidad necesaria para la existencia.

Hay un claro simbolismo intrínseco de la figura de Patria, con referencias a la traición, al nihilismo. No es casual que ella pierda la virginidad con *El Traidor*, ni intrascendente que tenga múltiples orgasmos con *El Nihilista*. En todo caso, más allá del escenario metafórico, de por sí evidente y fácilmente deducible, cabe destacar la reiterada y necesaria búsqueda de condiciones capaces de devolverle oxígeno a un ser (o a una colectividad) a punto de asfixiarse.

²⁴⁷ *Ibid.* p.33.

La protagonista encarna la fragilidad y la agitación de todo un país, una patria bloqueada, víctima de la monotonía, de una disciplina ética de tipo estalinista, de una moral retrógrada que pretende reeducar a través de la represión. El resultado de estas pulsiones es cierta propensión a una anarquía que se concreta no en acciones políticas o campañas propagandísticas, sino más bien mediante el estímulo de una eterna adolescencia con sus curiosidades y sus deseos, expresión de una juventud que reivindica su vitalidad cuando menos interior.

Al igual que en otros autores, de nuevo el juego de significantes y significados lacanianos se abre camino de modo decidido. De manera parecida a lo que ocurre en las obras de Emil Cioran, la idea del abandono de la vida misma se transforma paradójicamente en deseo de vivir. La pérdida del yo y del propio nombre, y aquí el paralelismo es con Carroll, es la única salida para volcar el flujo de una temporalidad averiada. En realidad, la mujer de Valdés es una especie de Alicia, que atraviesa el espejo y, dentro de un nuevo mundo, fluctúa por un escenario en el que lo verdadero es falso y la ausencia del yo, del tiempo, del espacio, la respuesta.

Como en los trabajos de Pedro Juan Gutiérrez, el concepto pantagruélico es indispensable. Lo es en las provocaciones, en los vicios, en las dimensiones fálicas. Los amantes descritos por Valdés tienen gran intelecto, miembros masculinos descomunales o apetitos sexuales insaciables. Una versión cubana de Neal Cassady: el *hombre todo polla*, para usar una expresión de Allen Ginsberg.

Las mujeres de Zoé Valdés, en cambio, tienen todo lo que la adolescencia puede ofrecer: impudencia, descaro, pero también

poesía, esperanza²⁴⁸. Si el futuro es incierto y el pasado un bolero doloroso, la adolescencia eterna es un *Aión* puesto en escena una y otra vez. El tiempo convencional está como enganchado a un interminable bolero, mientras que la adolescencia es rumba, ese ímpetu descrito en capítulos anteriores, esa hora, ese *ahora*, que esquiva el correr de las agujas del reloj y que pone patas arriba formas y verdades, generando un único espacio sin identidad ni moral, pero lleno de significados lacanianos. Detrás de cada gesto se esconde una raíz mnemónica, que da vida al personaje y habla por él.

La de Valdés es una fuga en toda regla y, cuando por fin alcanza su tan anhelada distancia, la exposición llega a un nivel de puro hiperrealismo. Muestra de ello, en mi opinión, es su más reciente publicación, *El beso de la extranjera - Monumento porno-existencial al amor*²⁴⁹ que la autora desarrolla mediante análisis políticos, transformando de a poco su compromiso social en pasión sentimental y carnal, aunque en un entorno ausente y distante. Con la vista puesta en los aspectos hiperrealistas, resulta emblemática la elección, como opción narrativa, de una forma epistolar de última generación, el chat, reproduciéndose conversaciones (ya no) secretas mantenidas con un pretendiente nunca visto o conocido en la vida real. Y, a través de este medio moderno, la protagonista consigue alejarse de sus angustias.

En esta obra, casi todos los poemas parten de un contexto real y rutinario, igual un despertar matutino o una cola en una oficina

²⁴⁸ Hay que señalar la ya de por sí puramente transitoria dimensión del yo, en cuanto estado finito y limitado por el envejecimiento.

²⁴⁹ VALDÉS, Zoé. *El beso de la extranjera - Monumento porno-existencial al amor*, Madrid: Editorial Verbum, 2019.

pública, para luego terminar sumiéndose en el mundo cibernético, en las profundidades de un chat en las que los personajes encuentran cobijo y la más auténtica, a la vez que irreal, de las despersonalizaciones.

El hiperrealismo en este caso radica en la propia esencia del chat, por el carácter intrínsecamente irreal de una conversación cibernética. Es un dialogo “anónimo” en el que la racionalidad se disipa, deja paso a pulsiones no filtradas por dictados éticos o sociales y, por tanto, la comunicación que se establece es espontánea y no censurada. Un espacio paralelo donde el yo se diluye rozando niveles de paradoja caracterial y, a veces, sexual. Una dimensión en la que el ser humano interactúa con una pantalla, usando un nuevo lenguaje y otro criterio para interpretar la realidad o para entenderse a sí mismo. Un mundo que puede, o más bien podría, generar confusión en la vida diaria entre lo que es verdadero y lo que uno cree ser real (nos encontramos, nuevamente, ante la diferencia sustancial entre estos dos elementos y una vez más la tesis que aquí se pretende demostrar es la misma: la realidad no existe). De alguna manera la dinámica del chat, como intercambio epistolar de última generación, tiene cierta correspondencia con los conceptos de real, verdadero e hiperrealista, con la relación que hay entre un sujeto por un lado y un videojuego (o cualquier otro de los *no-lugares* por los que el actor social contemporáneo acostumbra moverse a diario), por el otro:

Hágase referencia, asimismo, al modelo sobre el cual ha sido pensado Disneyland (Eco, 1987), con sus reconstrucciones que se convierten en obras maestras y tienen que considerarse auténticos bienes, que adquieren una dimensión real puesto que forman parte de un proceso

de consumo. En Disneyland no se “compra” simplemente una inmersión en la naturaleza, sino más bien una inmersión en una naturaleza perfecta. Con verde pero sin hormigas; con cataratas salvajes provistas de baños de fácil alcance; con aventura, pero con un restaurante detrás de la esquina. En este contexto, ¿qué representa el video? Ombligo de transformaciones tecnológicas, tal instrumento ha asumido connotaciones bastante más consistentes respecto a sus funciones iniciales. De pantalla, se ha ido de hecho transformando de a poco en los últimos años en un portal de acceso. Un cordón umbilical entre el actor social y la experiencia. El telón blanco sobre el cual se proyectaban las imágenes en los albores de la historia del cine, parece haber adquirido paulatinamente vida propia, integrándose de lleno con otros medios de comunicación. Cabe reflexionar sobre los teléfonos móviles: la pantalla (*display*), en la que en los 90 aparecía únicamente el número marcado, ha empezado posteriormente a mostrarnos también la procedencia de las llamadas, los mensajes cortos de texto, los que vienen con fotos y, finalmente, hasta con grabaciones de video, la última frontera explorada. Todo para crear un contexto en el que la conversación telefónica resulte cada vez más real. Al fin y al cabo, años antes, se había llevado a cabo un proceso idéntico “añadiendo” un video a la radio y dando así vida a la televisión. El video, en definitiva, a lo largo de las décadas ha adquirido un papel clave, en torno al cual ha ido tomando forma la representación, el hiperrealismo. En nuestra visión, la pantalla con todas sus funciones integradas se convierte entonces en la metáfora perfecta de aquel lugar de representación del que estamos hablando. En conclusión, la fusión entre juego y video representa la unión entre aquellas reglas indicadas en la primera parte del capítulo y el hiperrealismo experiencial. Se trata de aquel lugar de representación en el que es necesaria una conmixión entre compromiso focalizado e introyección en sentido físico de las normas de participación. [...] Desde las realidades cotidianas a aquellas del cuento o a las futuristas, el movimiento se perpetúa, aunque en estos últimos casos la verosimilitud de las ambientaciones ya no se basa en el parecido con los diferentes escenarios, sino en los detalles gráficos, en la complejidad de los ambientes, en los movimientos de los personajes. Incluso una ciudad marciana puede estar tan bien diseñada y

disfrutable a través del juego como para parecer real o, mejor dicho, más verdadera que lo verdadero²⁵⁰.

Esta ocurrencia hiperrealista de la construcción de un espacio “perfecto”, podría equipararse, en ciertos términos, a una moderna forma de lenguaje epistolar. Espacio en el que el autor se ofrece al lector como si fuera un yo narrador que pone en escena, sin filtro alguno, una vida real mediante una carta, un email o, de forma más sencilla, con un chat de Messenger o WhatsApp o un MD (mensaje directo) en Instagram. Si hace un tiempo Ovidio y Goethe utilizaban el escamoteo de la epístola, ahora Zoé Valdés recurre a una forma similar pero ya mediático-social.

La del género epistolar es una elección hiperrealista en tanto se lleve al lector a no dudar de la veracidad de las cartas o de las confesiones confiadas a una libreta, siendo en cambio aquellas meros artificios literarios. La alusión es a las *Heroidas*, donde Ovidio imagina epístolas escritas por las mujeres de famosos personajes épicos, desde Penélope a Safo:

Tu desdichada esposa, aunque constante,
Penélope, que espera y ha esperado
La vuelta de su esposo y dulce amante,
A ti, mi Ulises, lento y descuidado,
Esta te envía; no te sea molesta
Por ser de quien en Frigia has olvidado.
Si del antiguo amor algo te resta,
No me respondas, ven tú mismo luego;
A ti, mi señor, quiero por respuesta²⁵¹.

²⁵⁰ CARZO, Domenico / CENTORRINO, Marco. “I luoghi della rappresentazione”, en *Tomb Raider o il destino delle passioni, per una sociologia del videogioco*, Milano: Guerini e Associati, 2002, pp. 55-56 y 132 [Traducción de Gino Tramontana].

²⁵¹ OVIDIO. “Penélope á Ulises”, en *Las Heroidas*, Madrid: Luis Navarro editor, 1884, p. 3.

¿Por ventura, Faón, luego que abriste
Mi carta, en ver su letra artificiosa,
Por mía la juzgaste y la tuviste?
¿Por ventura, mostrárase dudosa
Tu mente en vacilar quién te escribía,
Si no vieras mi firma dolorosa?
Preguntarás, que si la musa mía
Ha siempre versos líricos cantado,
Por qué la que te escribo es elegía.
¡Ay! que mi triste amor ha ya espirado
En tu pecho cruel, y en este punto
De mí ha de ser su tránsito llorado²⁵².

También nos podemos referir a *Las penas del joven Werther* de Goethe, novela en la que el lector, a medida que va pasando las páginas, se deja llevar por el lenguaje hiperrealista hasta tal punto que termina creyendo tanto en la existencia real de un tal Werther y de su diario como en la circunstancia de que alguien lo haya luego encontrado, editado y publicado. Sin embargo todo es un cuento, gracias al uso de la forma epistolar, máxima expresión de ficción concebida con aguda maestría:

He recogido con afán todo lo que he podido encontrar referente a la historia del desdichado Werther, y aquí os lo ofrezco, seguro de que me lo agradeceréis. Es imposible que no tengáis admiración y amor para su genio y carácter, lágrimas para su triste fin. Y tú, pobre alma que sufres el mismo tormento ¡ojalá saques consuelo de sus amarguras, y llegue este librito a ser tu amigo si, por capricho de la suerte o por tu propia culpa, no encuentras otro mejor!²⁵³

²⁵² OVIDIO. "Safo á Faón", en *Las Heroidas*, Madrid: Luis Navarro editor, 1884, p. 363.

²⁵³ GOETHE, J.W., *Werther*, Valparaíso: Editorial del cardo, 2006, p. 8.

Desde tal perspectiva, reproducir ciber-conversaciones efectivamente llevadas a cabo o, por el contrario, únicamente fruto de la imaginación, aumenta notablemente el efecto hiperrealista. El lector nunca sabrá si realmente Zoé Valdés, la misma autora²⁵⁴, ha mantenido esas charlas, ni mucho menos será posible descubrir qué parte de lo reportado en esos chats es resultado de un deseo real o, más bien, de un desahogo virtual hecho de hipérboles sexuales, en el que la carnalidad se presenta sin frenos ni escrúpulos, como ocurre, por ejemplo, con la gran mayoría de los personajes del *Ciclo de Centro Habana*. Leer un texto de este tipo supone lo mismo que estar jugando a Tomb Rider o a cualquier otro artefacto lúdico mediático en el cual el “jugador” no logra distinguir la verdad de la ficción.

Hablando acerca del carácter, también en ese caso se encuentran personajes literarios que nada tienen que perder, cuyo propósito es sobrevivir y escaparse de la locura. A tal respecto, cabe citar al Pedro Juan de la *Trilogía: Tenía tres opciones. Fortalecerme, volverme loco o suicidarme. Y yo tenía que fortalecerme*. En *El beso de la extranjera* los ingredientes son siempre los mismos. Marihuana, jazz, alcohol, semen, sexo y sudor, que se solapan en un juego de espejos entre lo verdadero y lo verosímil, por una parte, y lo hiperrealista y lo obsceno, por la otra:

Me dormí esperándote
Siempre me duermo esperándote
Te quiero igual al tamaño de mi espera
“Yo también me dormí pensando en ti
Ahora estoy en el tren”

²⁵⁴ La autora deja entender que la protagonista femenina de estos poemas es ella misma, ofreciendo una exposición en primera persona.

¿No te engreirás si te digo que te amo?
“Para nada amada mía
En el cementerio sin ti pero en ti
Yo soy muy Peter Pan”
¿En qué sentido?
¿En el de la sombra descocida?
“En el de la ingenuidad²⁵⁵”

4.4.3 YOSS

El escamoteo del género epistolar, cada vez más recurrente a la hora de tener que fusionar lo verdadero y lo verosímil en un contexto obsceno, es utilizado también por el autor y músico cubano Yoss.

Yoss es un artista poliédrico y de estilo excéntrico. De igual manera a lo que ocurre con Pedro Juan Gutiérrez, es difícil detectar en sus textos una crítica abierta al sistema o cualquier otro tipo de análisis político. Más propiamente es un escritor de ciencia ficción, y fanático e interprete de la música Rock, y aparentemente la realidad como tal no es algo que se mueve alrededor de las obras de este autor. Pero hay una excepción que me permite seguir en el ejemplo de una representación hiperreal y epistolar. En forma de epístolas, en particular, hay que señalar los cuentos “La causa que refresca” y “Mentiras cubanas”.

En dichos cuentos Yoss modela una ida y vuelta conceptual, en la forma de un intercambio epistolar entre un ciudadano cubano y una

²⁵⁵ VALDÉS, Zoé. “Besos Eternos”, en *El beso de la extranjera... op. cit.*, p. 58.

turista española, con el que se da a conocer la isla y su “drama”. De fondo, un panorama en el que se perciben el dramatismo del viaje y las ganas de escaparse a toda costa, además de la imposibilidad de recibir amor sincero en un lugar donde ya es un milagro amarse a uno mismo.

La prosa es directa y puntual. Es, a todos los efectos, una carta, redactada con el ímpetu emotivo típico de una persona que elige este medio para desahogarse. No hay hipérbolos literarias o preciosismos lexicales. Todo está pensado para que el lector caiga en la trampa de las charadas, haciéndole creer que lo que lee no es ficción, sino una antología real de misivas personales de varios sujetos. Una vez más, lo que parece real, resulta no serlo.

En el primer caso, hay una carta escrita por un cubano seducido y abandonado por una turista del así llamado primer mundo, que pasa habitualmente seis semanas al año en La Habana con la excusa de contribuir a la causa socialista y revolucionaria pero que, en realidad, quiere aprovechar simplemente la imagen de postal y los aspectos hedonistas que la capital suele ofrecerle a quien se le acerca de manera superficial. El hombre en cuestión termina sintiéndose usado por una mujer capitalista y occidental, humillado por su condición de medio de placer sexual y por no ser valorado como persona con alma e intelecto. Su visión podría tal vez simbolizar los tópicos sobre Cuba, vehiculados a menudo a través de canales que poco o nulo contacto tienen con las luchas revolucionarias y que sólo muestran su interés en términos utilitaristas.

En la carta la denuncia hacia cierta invasión occidental toma fuerza sin, por otro lado, dejar de evidenciar las ausencias y las

deflagraciones de una sociedad post revolucionaria a la deriva. Así se despide el cubano de su amante europea:

Yo te absuelvo y te dejo suficiente culpa para que regreses pronto, a esta Cuba de detrás de la postal, a este juego de máscaras que somos y eres, a esta identidad folklórica y postmoderna. Para que te sientas luchadora por la libertad, mujer activa, hembra con conciencia social, y en las noches después del cansancio del trabajo puedas dormirte con la sonrisa en los labios, porque tú estás ayudando a que el mundo ande mejor. Yo te absuelvo y renuevo en tu corazón la fe en la causa, una causa de seis semanas al año, de amor latino y sabor prohibido, de idealismo y sexo. Una causa hecha justo a tu medida de mujer atrapada en la vorágine de la vida moderna. Segura y cómoda, fácil de llevar. La causa que refresca.
Y amén, no faltaba más²⁵⁶.

Dinámica opuesta pero aún comparable a la del segundo cuento, donde aparece una mujer europea castigada por su amante cubano, que la abandona dejándola embarazada y enamorada tras lograr el tan añorado objetivo de salir de la isla:

Tanto te amé, Esteban, que me lo jugué todo por ti. Mi reputación de seria profesora de la Complutense, la estima de mis jefes, de mi madre, la de mis amigas. Creyendo, tonta de mí, que me lo jugaba por nosotros. Supongo que te estarás riendo, con Laura, de lo tonta e ingenua que fui. De lo hábilmente que jugaste conmigo, como un titiritero con su marioneta.[...] Así volví a Cuba dos veces más, cargada de regalos para ti, tu familia, tus amigos... y estoy casi segura ahora, también algunas de tus amantes cubanas. Así primero te traje de visita, carta de invitación mediante, y luego acabé casándome para que pudieras quedarte a vivir en Madrid, conmigo.[...] Te diré algo, Esteban Herrera Santos; no eres más que un chulo. Culto,

²⁵⁶ SÁNCHEZ "YOSS", José Miguel. "La causa que refresca", en *Nuevos narradores cubanos*, Madrid: Ediciones Siruela, 2000, p. 250.

universitario, pero chulo. ¿Te molesta que llame a las cosas por su nombre? Pues es tu culpa. Cubanos... venís a Europa, os creéis con derecho a todo por ser víctimas de una dictadura, no queréis mover un dedo, y así, solo se puede vivir de las mujeres. De las que aparezcan. Y entonces, no puedes tener moral²⁵⁷.

El problema de la moral, al que hemos aludido hablando del sentido de una ética distorsionada por parte de la necesidad y la derrota social, se plantea ahora nuevamente al igual que antes en el ciclo de Centro Habana.

Esta epístola, resultado de la fantasía del autor, está cargada de rabia, crítica, hastío. ¿Será entonces que Yoss pretende limitarse a representar un fenómeno habitual en Cuba hasta hace unos años: seducir al turista y conseguir una carta de invitación para Europa, o quizá, más bien, que se escuda tras el bolígrafo de una mujer, tan sensata como afligida, para manifestar su personal desprecio hacia un contexto, tan carente de moral y sentimiento, como para no tenerle respeto alguno a nadie?

La carta se cierra en modo sorprendente, casi deseando (¿por parte de la mujer o por parte del autor?) que las nuevas generaciones puedan conservar lo bueno que sigue albergando la genética cubana y cancelar el halo oscuro generado por una sociedad retorcida. El final parece estar escrito por una madre o por un padre, cuya intención es la de alejar al hijo de un familiar o de un *estatus* que perjudicaría el transcurso normal de su vida y de su felicidad:

Esta tarde fui a mi ginecóloga. Estoy embarazada de seis semanas.
[...] Espero que nazca bien sano, que sea varón. Y, como es tuyo,
porque hace dos años que no estoy con nadie más, le pondré como tú;
Esteban. Pero no te hagas ilusiones. Esteban Rosales, no Herrera.

²⁵⁷ SÁNCHEZ “YOSS”, José Miguel. *Mentiras cubanas*, Madrid: Efori Atocha, 2012, pp. 150-151-158-159.

Primero muerta que dejarte saberlo, verlo, criarlo, que permitir que lo conviertas en algo como tú. Será solo mi hijo. Al menos esa pequeña venganza de mujer me queda contra ti, y contra todas tus mentiras cubanas²⁵⁸.

4.4. 4 Fresa y chocolate y otros lenguajes

Dentro del ámbito que interesa a la presente tesis, las artes visuales representan otro elemento que tiene, a partir de los 90, un papel muy importante. En general, este peculiar campo artístico emplea un lenguaje completo a la vez que complejo. Si en las artes plásticas o en la pintura resulta preponderante el factor objetivante de la obra, en el cine este aspecto es casi inexistente. La objetivación que la imagen cinematográfica proporciona hace que escenarios, atmósferas y colores de todo tipo se fundan en un único conjunto nítido y claro. La dramaturgia está marcada por rítmicas visuales, sonoras y geográficas necesarias para que el espectador se identifique en modo realista con el contexto. El sentido general del producto final puede dar lugar a distintas interpretaciones individuales, pero el contexto y los detalles principales quedan de por sí objetivados por la mismísima puesta en escena.

²⁵⁸ *Ibid.* pp. 162-163.

Respecto al tema de la realidad y el realismo, el cine cubano ha dirigido su mirada hacia el neorrealismo italiano de la posguerra²⁵⁹. Cualquiera que haya visto *Ladri di biciclette*²⁶⁰, *Sciuscià*²⁶¹, *Matrimonio all'italiana*²⁶², *Accattone*²⁶³, se dará cuenta de lo cercano que resulta el universo cinematográfico italiano post bélico

²⁵⁹ Con el término *Neorealismo* la crítica ha indicado un género cinematográfico, además de una poética, surgida en Italia en los primeros años de la posguerra. Este movimiento, vistos los escasos recursos económicos disponibles, apostó por la potencia de las imágenes y por una representación lo más verdadera posible de la vida. Ejemplos brillantes de neorrealismo son los largometrajes *Ladrón de bicicletas* y *Limpiabotas* de Vittorio De Sica, *Accattone* de Pierpaolo Pasolini, *Los inútiles* de Federico Fellini. A menudo, los directores neorrealistas se decantaban por actores no profesionales, seleccionando para sus películas a personas comunes tomadas de la calle con el propósito de no alterar lo más mínimo la veracidad de expresiones e interpretaciones. Caso por ejemplo de las obras de Pasolini, que frecuentemente empleaba a chicos de barrios populares como protagonistas de sus largometrajes, como en el *Accattone*, cuyo personaje principal es el joven Franco Citti, en ese momento albañil, el cual, gracias al éxito de la película, se convertiría después en una de las caras más emblemáticas del neorrealismo italiano. Para poder explicar mejor la importancia sociocultural del movimiento neorrealista se necesitaría una tesis completa en la que se motivaran y expusieran las fenomenologías, las técnicas de producción y las influencias demostrables y tangibles que esta corriente artística tuvo sobre otros cineastas provenientes de todo el mundo. Por ello, nos limitaremos a reproducir las declaraciones de Luciano Castillo, director del Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), que sintetizan de modo elocuente la influencia del neorrealismo en el cine cubano: *Los vínculos entre el cine cubano y el cine italiano se remontan a los años cincuenta (o a fines de los años cuarenta) cuando en la programación de las salas comienzan a aparecer, de a poco, películas del neorrealismo italiano que tuvieron un gran impacto especialmente en los sectores intelectuales. Cineastas como Tomás Alea y Julio Espinosa, grandes entusiastas del neorrealismo, fueron a Italia a estudiar al Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma, donde estuvieron en contacto con otros importantes cineastas. Después de sus estancias en Italia, estos directores cubanos regresaron a Cuba, donde pasaron a formar parte de la intelligenzia cubana de manera espontánea, trayendo consigo la influencia de sus experiencias italianas. Comenzaron entonces a organizarse en Cuba conferencias sobre el neorrealismo, y surgió así el primer festival de cine italiano en La Habana, en el cual participaron Silvia Mangano y Dino de Laurentiis. [...] En los años cincuenta, un importante productor mexicano, Manuel Barbachano Ponce, que produjo entre otros un film dirigido por Buñuel premiado en el festival de Cannes, comenzó a trabajar con el italiano Cesare Zavattini. De este encuentro, en colaboración con otros cineastas, nació el proyecto "Cuba mia". Cuando triunfó la revolución Zavattini se trasladó a Cuba y contribuyó a la creación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos. El nuevo cine cubano post-revolucionario está completamente influido por el cine neorrealista italiano.* (Entrevista realizada por Giulia Taurino en junio de 2016 para para la sección Noticias del portal "Il Cinema ritrovato" de la cinemateca de Bologna. (festival.ilcinemaritrovato.it Editor del portal: Cineteca di Bologna).

²⁶⁰ DE SICA, Vittorio. *Ladri di biciclette*, Italia: 1948.

²⁶¹ DE SICA, Vittorio. *Sciuscià*, Italia: 1946.

²⁶² DE SICA, Vittorio. *Matrimonio all'italiana*, Italia/Francia: 1964.

²⁶³ PASOLINI, Pierpaolo. *Accattone*, Italia: 1961.

al cine cubano del post *periodo especial* (al fin y al cabo siempre de guerra se trata, aunque haya sido *fría*).

La puesta en escena es idéntica: la crisis. ¿De qué tipo? Económica, ética, de valores, en un mundo que, a su pesar, va cambiando, mutando las costumbres de una sociedad víctima de las circunstancias y en conflicto con una realidad despiadada. Realidad que nada deja a una humanidad que, sin embargo, sigue formando parte de ella, aunque por el camino haya quedado despedazada y dispersada.

La película *Fresa y chocolate*²⁶⁴ quizá sea expresión patognomónica de aquel universo paralelo que se ha ido creando desde el 89 en adelante. “*Volemos en alas de la imaginación, porque acá otra cosa no se puede*²⁶⁵”, afirma Diego, uno de los protagonistas, en una de las escenas clave del filme²⁶⁶. *Fresa y*

²⁶⁴ GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Fresa y chocolate*, Cuba/España/México: 1993.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ En el párrafo “Los temas no originales”, Age, (ya citado en el comienzo del presente capítulo) escribe: “Se ha dicho y repetido que el autor cinematográfico debe mucho a la narrativa y al teatro. Nunca jamás se lee demasiado. Las ideas de nuestras historias, de ciertas situaciones, de tantos personajes, tienen lejanos predecesores, antepasados. La memoria —cómplice y tramposa— los insufla, a veces con una precisa referencia a sus fuentes, otras veces olvidándose de ellas. Las apropiaciones más o menos indebidas, y la manipulación de una trama completa o de una parte de ella, no son pocas”. Un guion no original es precisamente el caso de la película *Fresa y chocolate*: fiel transposición cinematográfica del cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz. No obstante, he preferido citar y profundizar el aspecto cinematográfico de la mencionada puesta en escena por dos razones: en primer lugar, considero que es interesante dedicar un espacio de esta tesis a una de las películas cubanas que —más que todas las otras— han dado visibilidad internacional al cine cubano (a diferencia del texto en el cual está basado el film, que no tuvo en cambio mayor repercusión); en segundo lugar, porque en esta sección en particular me interesa dar espacio a los factores puramente visuales del hiperrealismo obsceno centro habanero. Es mi intención tratar la imagen objetiva como si fuese un cuadro o una escultura. Las palabras, como se ha afirmado en numerosas ocasiones en los anteriores capítulos, sugieren de por sí imágenes, visiones, significados y significantes; pero el impacto que el arma cinematográfica —así como el sonido— puede ofrecer es mucho más inmediato (por lo menos a veces) que el de un cuento escrito. La imagen se convierte en un “jeroglífico”, a diferencia del texto que, en algunas ocasiones, puede mantenerse como símbolo, y el significante más o menos oculto en el interior de locuciones y periodos se hace visible sin intermediarios emotivo-psicológicos. La imagen cinematográfica, especialmente en una representación hiperrealista obscena, así como sucede en el realismo, se objetiviza procurando una mayor emocionalidad y ofreciendo una visión clara de los escenarios, los silencios y las luces.

chocolate está enfocada sobre aquella realidad que aquí se ha analizado más veces: una sociedad post revolucionaria y dramáticamente heroica, donde no hay una ética moral o social, en términos kantianos, que dicte los parámetros de convivencia, sino simples estereotipos productos de un sistema que los necesita para representar una idea o un ideal útil para la consecución de sus propósitos.

Diego es un intelectual gay e iconoclasta y, por ello, víctima de prejuicios constantes y repetidos. “*La Revolución no entra por el culo*”, le espeta un compañero de facultad, firme militante marxista leninista. Diego no es solamente la voz de la denuncia *gender* que reivindica sus derechos, sino, sobre todo, portavoz de esa “diversidad” interior, de una corriente cultural contraria a un sistema políticamente monolítico. Obviamente, en la figura de este personaje está implícita la condena de las múltiples discriminaciones perpetradas hacia los homosexuales en Cuba hasta no hace mucho. No obstante, también hay más. El hiperrealismo, por ejemplo, exteriorizado mediante el recurso a un chivo expiatorio que encarne de modo objetivo la inquietud de un individuo marginado. La marginación es lo que está en la base de todo y la homosexualidad del protagonista es su paradigma, contextualizado y contrapuesto al sistema social representado en la película. Podría decirse que Diego es el homólogo cubano de Gabriele de *Una giornata particolare*²⁶⁷, periodista radiofónico de una cadena pública despedido por su inclinación sexual. “*El orden es la virtud de los mediocres*²⁶⁸”,

²⁶⁷ SCOLA, Ettore. *Una giornata particolare*, Italia: 1977.

²⁶⁸ *Ibid.* [Traducción Gino Tramontana].

sentencia Gabriele, obligado a ocultar su naturaleza para sobrevivir en un aparato cuyo lema es “*creer, obedecer, combatir*”²⁶⁹.

Gabriele y Diego son las dos caras de la misma moneda, dos marginados por antonomasia. El primero vive, completamente vencido, los años 30 en una Italia totalitaria subyugada a una improbable alianza con la Alemania nazi. El segundo atraviesa los 90 como una víctima, en un país igual de totalitario obligado a lidiar con las consecuencias nefastas del embargo por un lado y de la caída del bloque socialista por el otro. En el largometraje de Scola la homosexualidad del protagonista es la clara antítesis del sistema, una escamoteo narrativo que pone al espectador frente a una serie de evidencias tan reales como para convertirse objetivas e indiscutibles ante sus ojos.

Enfrentar la homosexualidad a una sociedad militarizada es lo más práctico para los fines de la lógica narrativa, en la medida en que se pone el acento sobre el malestar causado por el aislamiento y la derrota emotiva y social, evitando en todo caso tocar directamente temas políticos o económicos. Tal y como indica Gabriele, “*el verdadero fascista es soldado, marido y padre. Y yo no soy ni soldado, ni marido, ni padre*”²⁷⁰, motivo por el cual cabe pensar en una exclusión o auto-exclusión del protagonista de la actividad política de su país. No por causas ideológicas, sino por la imposibilidad de encajar en los cánones iconográficos y éticos de un régimen que a priori lo relega al ostracismo. La fuga y la inexistencia, entonces, se imponen como única salida. Algo de lo

²⁶⁹ Uno de los lemas más utilizados durante los veinte años de régimen fascista en Italia. La frase fue acuñada por Benito Mussolini y expuesta en fachadas de edificios y carteles de propaganda.

²⁷⁰ [Traducción Gino Tramontana].

que es consciente Diego cuando le grita a la cara a su joven amigo comunista: “*sin mí, coño, te faltaría un pedazo*”.

En ambas películas, tanto Scola como Gutiérrez Alea representan lo obsceno y permiten a los protagonistas refugiarse en el *Aión*, que al igual que en ciclo de Centro Habana es un conjunto de sexo, drogas, alcohol, música, baile. Si el Diego de *Fresa y chocolate* halla el *Aión* en su casa y en el decadentismo de una taza de té, con las notas de *Adiós a La Habana* de Ernesto Lecuona como música de fondo, el Gabriele de Scola (el precursor de Diego) encuentra cobijo en la rumba - ¡ni que fuera un personaje de Centro Habana! - y entre sus paredes domésticas baila con una vecina mientras desde la calle se escucha al pueblo italiano marchando bajo un tórrido sol romano al grito de “*padre, soldato e marito*”²⁷¹. Y luego, cuando afuera empieza a resonar el himno *Giovinezza*²⁷², Gabriele forzado a salir del *Aión* reconoce su condición y dice: “*esta canción no se puede bailar*”²⁷³.

Gutiérrez Alea, como antes Scola, no abarca en su obra una dinámica de por sí socialmente amplia. Dicho con otras palabras, no hay en su película un ataque claro al sistema político. El foco está puesto en una condición esencialmente individual. Diego o Gabriele son Centro Habana: un pretexto necesario para la representación de

²⁷¹ “*Padre, soldado y marido*”, otro eslogan fascista.

²⁷² *Giovinezza* fue un himno fascista italiano, una de las canciones más famosas durante los veinte años de régimen autoritario, a cuyo clima político quedó profundamente ligada. No obstante, la composición de su música se remonta a mucho antes de la llegada del fascismo y fue pensada para propósitos totalmente diferentes. Su autor, Giuseppe Blanc, escribió su partitura en 1909 para acompañar los versos de un texto goliardesco, *Il commiato* (o *Inno dei laureandi*), con palabras que evocaban alegría y a la vez nostalgia, obra de Nino Oxilia. Con varios cambios en la letra, este motivo musical hizo de base, antes, para el cántico de los *Arditi* en la Gran Guerra (1917, Anónimo-Blanc); luego, para la canción de los *Squadristi* (1919, Manni-Blanc); y, finalmente, para el himno triunfal del Partido Nacional Fascista (1925, Gotta-Blanc).

²⁷³ [Traducción Gino Tramontana].

algo más global, de una diversidad (de género, de ideales, de emociones, de percepción de las cosas) que es tal en cuanto deseosa de una evolución cultural. Es decir, no por desprecio hacia el sistema, sino por su conciencia de ser algo ajeno. Los personajes, esos personajes, no pueden formar parte de ello. Poco importa que las razones sean ideológicas, existenciales, culturales, familiares o de cualquier otra clase. Las vicisitudes están circunscritas en una imagen, por su propia naturaleza, antitética, que por ende sirve de otra cara de la moneda.

Sea como fuere, la puesta en escena sigue siendo hiperrealista, dado que Diego –pero de igual manera podría mencionarse a Gabriele– no es otro que la personificación de una necesidad, de una inquietud, que responde a las mismas dinámicas lacanianas anteriormente señaladas. Es más, su personaje incluso las agiganta, en su recorrido entre tantas ilusiones y engaños de una ciudad que finalmente le ofrece una sola salida, ese helado de fresa y chocolate que es lo único verdaderamente real, “*lo único bueno que hacen en este país*”.

Conclusiones

A lo largo del presente trabajo he intentado explicar mi tesis sobre el hiperrealismo obsceno —un concepto que yo mismo he acuñado— dentro de la literatura cubana contemporánea. Para ello he analizado el denominado Ciclo de Centro Habana de Pedro Juan Gutiérrez, que es, según mi parecer, un ciclo literario patognomónico de mi concepción del realismo obsceno en el arte.

Ha sido necesario, antes que nada, corregir lo que considero que es un gran error respecto de la poética de Pedro Juan Gutiérrez en particular y de la literatura cubana en general: a saber, he tratado de demostrar la falsedad del paralelismo entre el autor cubano y la figura de Charles Bukowski. Para ello, me propuse además señalar los problemas que presenta el término “realismo sucio”, no solo en relación con la poética de Pedro Juan Gutiérrez y de los autores cubanos de final de milenio, sino también en relación con la definición misma de “realismo sucio”. Me propuse demostrar, al respecto, que la crítica que acuñó esa definición llegó con muchos años de retraso a identificar un estilo literario que había aparecido en el sur de Italia hacia finales del siglo XIX. Por este motivo, la introducción de un nuevo concepto (realismo sucio) me parece no sólo innecesaria, sino incluso engañosa por carecer de memoria histórica y -más importante aún- artística.

En la mayoría de los casos se dio lugar a un equívoco que planteaba la existencia de un Pedro Juan Gutiérrez extremadamente bukowskiano, o un Pedro Juan Gutiérrez no estrictamente bukowskiano pero siempre asimilable y comparable a un imaginario literario estadounidense propio

del siglo XX, con sus peculiares características. Más aún, la crítica académica que se distanciaba de la concepción bukowskiana del autor no intentaba, sin embargo, colocar su estética y su poética en un universo diferente al que le había sido atribuido, es decir, al realismo sucio o al realismo.

Años atrás, interrogándome sobre el concepto de realidad en la vida cotidiana y de realidad en el contexto del arte, comencé una serie de investigaciones que me llevaron a relativizar notablemente el concepto mismo de realidad y a individuar formas artísticas —entre las cuales incluyo la literatura— que tienen una apariencia de realismo, pero que en verdad ocultan un sustrato hiperreal y, al mismo tiempo, obsceno, en la acepción del término señalada en numerosas ocasiones a lo largo de esta tesis. Creo haber demostrado que el ciclo de Centro Habana de Pedro Juan Gutiérrez puede ser considerado como una obra hiperreal-obscena y para ello he seguido una línea de investigación que abarca del mundo literario a la psicología, la sociología, la biofísica y la antropología: todos elementos que forman parte de la construcción del hiperrealismo obsceno.

En lo concerniente a la literatura, me he valido de una bibliografía que remite al mundo del verismo siciliano y del naturalismo célineano, los cuales representan una base estética extrapolable a las obras de Pedro Juan Gutiérrez. Es característico del verismo, por ejemplo, la representación de la verdad y no de lo imaginario o lo onírico, mediante la representación de realidades marginales y marginadas, habitualmente rurales o periféricas, retratando su desesperanza, su melancolía y sus derrotas, así como las revanchas de los denominados “vencedores”. He señalado paralelismos entre algunos pasajes del ciclo de Centro Habana y textos de Giovanni Verga y Capuana, traduciendo fragmentos de obras

como *I Malavoglia* o *La Locandiera* y confrontándolos con los acontecimientos narrados en las obras del ciclo de Centro Habana. Me he valido de obras originales, publicadas a comienzos o mediados del siglo XX, así como de comentarios de los críticos italianos de la época, gracias a los cuales he podido comprobar la veracidad de mi intuición según la cual resultaría mucho más apropiado hablar de "verismo" en vez de recurrir al cuestionable realismo sucio.

Fue fundamental señalar la desconexión existente entre lo real y lo verdadero, y para demostrarlo me serví de una entrevista realizada a Umberto Galimberti —célebre filósofo y psicoanalista italiano— y de textos sociológicos y filosóficos escritos por profesores de ciencias políticas y de la comunicación de la Universidad de Messina.

Una vez tratada la cuestión de la desconexión entre realidad y verdad, probé dar visibilidad a los perfiles de personajes que se mueven en los textos de Pedro Juan Gutiérrez, comparándolos con otros célebres personajes literarios, entre los cuales cabe destacar a Bardamu de Louis Ferdinand Céline, que remite a un enfoque verista-naturalista, y a los paradójicos personajes de Moravia, que se movían por las calles de Roma desde los años 60 del siglo XX.

He querido ofrecer una imagen del ciclo de Centro Habana distanciándome de las expresiones con las que a menudo son recibidos por la crítica los protagonistas que Pedro Juan Gutiérrez pone en escena, señalando en su lugar cuánto de oculto y humano hay en muchas de sus expresiones y comportamientos. De todo esto surge, según mi análisis, un personaje representativo de toda una época, un personaje que se vuelve representación manifiesta de un concepto generacional que no tiene otra elección que enloquecer, morir o endurecerse y así poder sobrevivir. Surge un personaje de carácter célineano, precisamente, que a

pesar del disgusto y del temor que le suscitan el mundo externo, decide de todas formas entregarse a la lucha puesto que no tiene otra alternativa. Así, toma forma la intención de Pedro Juan Gutiérrez: la representación de los aspectos interiores y emotivos, de los cuales la verdad cotidiana sólo sirve de marco, como representación de una realidad desnuda y cruda mediante una representación hiperreal del alma humana y de los deseos más ocultos. Pedro Juan Gutiérrez agiganta las imágenes hasta el punto de hacer creer al lector que lo que está leyendo sea quizás una suerte de diario o de relación mecánica de acontecimientos reales.

Pero en realidad, nada sucede verdaderamente en Pedro Juan Gutiérrez: hay una representación de un *modus vivendi* que pertenece, por motivos sociales y conceptuales, a un universo urbano que el autor conoce al dedillo. Pedro Juan Gutiérrez pone en escena un alter ego que tiene razón de ser sólo en tanto que se pone a merced de acontecimientos que lo condicionan y lo mueven a una condición atemporal en la que se desmantelan los conceptos de pasado, presente y futuro.

Para demostrar mi teoría espacio-temporal, recurrí a las ideas de los estoicos y a textos de autores como Gilles Deleuze y Carmelo Bene. De esta manera, pude delinear la idea espacio-temporal que toma vida dentro de la obra de Pedro Juan Gutiérrez. Se desprende una especie de no-lugar en el que el concepto de Cronos se esfuma, y en el que resulta posible librarse del presente (a este estado lo definiremos Aión) alcanzando una salvación tanto física como emotiva. Bajo esta óptica, los múltiples personajes del ciclo de Centro Habana —de los cuales el personaje de Pedro Juan es el más destacado— se convierten en una especie de *Alicia a través del espejo* de Carroll; se da forma así a juegos de realidad irreales y a paradojas realistas donde, mediante la contradicción de la existencia misma y del abandono de la propia voluntad y de la

consciencia es posible hasta incluso perder el nombre propio y, por último, el mismo yo.

La pérdida del yo es otro aspecto fundamental en una visión hiperreal-obscena en tanto que el yo consciente pertenece siempre al mundo de la verdad (no al de la realidad) y como tal, puede subjetivarse, es decir, hacerse sujeto de una acción. En cambio, mi intención en esta tesis es demostrar el aspecto de-subjetivante de la obra, en la medida en que, una vez abandonado el yo, el protagonista alcanza el Aión convirtiéndose en puro objeto, abandonando la idea del sujeto.

Y es por esta razón que defino la obra de Pedro Juan Gutiérrez como obscena. He utilizado este término en la acepción griega *Os-kené*: “al otro lado de la escena”, es decir “más allá de la escena”, una dimensión *pornográfica*. Cité, a tales efectos, a Carmelo Bene y Gilles Deleuze, quienes han explicado la distinción existente entre erotismo y pornografía: el erotismo implica la interacción entre dos sujetos, mientras que la pornografía, en cambio, va más allá de la escena representando una hiperrealidad en la que el sujeto deja de ser tal y se objetiviza, ofreciendo entonces la visión de dos objetos que interactúan entre sí.

Hiperrealidad y obscenidad. Se trata de dos elementos recurrentes en el ciclo de Centro Habana y en la mayoría de las obras de los autores pertenecientes a la corriente de los Novísimos.

En el tercer capítulo me propuse encontrar una motivación histórico-ambiental a los comportamientos y actitudes fenotípicas que influyen y mueven a los personajes del ciclo de Centro Habana hasta inducirlos a una dimensión hiperreal y obscena. Para ello, realicé un excursus histórico sobre la fundación y consiguiente construcción de los barrios de Centro Habana y Habana Vieja, hasta demostrar, mediante estudios de biofísica publicados en destacadas revistas científicas de alto

impacto, la inmortalidad del alma , así como cuánto pueden la existencia de micropartículas indisolubles e indestructibles condicionar el modo de vivir y de interpretar la vida de los habitantes de Centro Habana. Demostré, mediante los mencionados estudios, por qué la ubicación elegida por el autor fue Centro Habana y no cualquier otro barrio de la capital cubana. Y demostré de qué forma el espíritu centrohabanero representa, en ciertos aspectos, una época y una generación.

He tratado, además, señalar aquellos eventos histórico sociales que hicieron visible en el cubano medio una identidad que podemos individuar en las determinaciones genéticas y bio-genéticas antes citadas. Por dicho motivo, he analizado el denominado período especial y su fenomenología a partir de informes económicos y sanitarios publicados por el Ministerio de Salud cubano y por la Organización Mundial de la Salud, siguiendo un excursus que se abre con el triunfo de la revolución en 1959 hasta el final de la década de 1990.

He tratado demostrar que el barrio de Centro Habana ofrece condiciones energéticas que influyen en el genotipo y en el fenotipo, y que los graves y dramáticos acontecimientos del período especial no solo revelaron el “lado oscuro” del cubano sino también generaron una fuerte sensación de anomia que, en el análisis de Durkheim —expuesto en el capítulo mencionado— da lugar a una serie de paroxismos sociales que pueden observarse representados en las obras de Pedro Juan Gutiérrez.

El vínculo espacio-tiempo es indisoluble y necesario en el ciclo de Centro Habana, que ya de por sí ofrece elementos objetivos de una condición dentro de la cual se mueven los acontecimientos narrados. En tanto que el deseo de fuga se convierte en necesidad, y como la fuga no tiene lugar por una vía marítima, entonces se hace necesario estructurarla

mediante escamoteos precisos. La fuga que, entonces, representa el autor es la fuga del todo, de sí mismo, la fuga hacia el Aión.

Según mi parecer, para una mejor comprensión de los textos de Pedro Juan Gutiérrez es imprescindible entender que dentro de la narración hay un sustrato esencialmente verista, que representa una suerte de trasfondo: estamos en Centro Habana, la escena es decadente y la melancolía más implacable (propia de la genética centrohabanera) se apodera del individuo; así se llega hasta la verdadera narración, la narración en sentido estricto, representada por lo que definimos como “acto”, es decir, el momento en el que el yo se deja movilizar, se deja hablar y se deja actuar por los significantes lacanianos (a los cuales me refiero en el tercer capítulo) que permitirán alcanzar una aparente inconsciencia que, en realidad, es presentada como una simple dimensión habitable en la que el tiempo deja de existir y todo es dado vuelta y subvertido; una dimensión en la que desaparece la melancolía y todo lo que queda es el desenfreno necesario para la supervivencia.

¿Pero cómo representar lo irrepresentable? ¿Cómo dar forma y concreción a la obscenidad del acto? Mediante, precisamente, el hiperrealismo que nos hace creer ver una realidad allí donde, en cambio, se representa una dimensión des-pensada y des-conceptualizada. Como demostración de esto, entre otras, he presentado como ejemplo la imagen ofrecida en el texto sociológico *Tomb Rider*, en donde se presenta el tema de la hiperrealidad poniendo como ejemplo a Disneyland.

Recapitulando: he intentado expresar, mediante las obras del ciclo de Centro Habana, mi concepción de hiperrealismo obsceno, cuya expresión se manifiesta a través de condiciones histórico-sociales de naturaleza verista que desembocan en la expresión del comportamiento y del carácter de los protagonistas. Los perfiles de estos no pueden ser

escindidos de factores sociológicos y psicológicos que remiten al estoicismo parmenideo y a dinámicas inconscientes de naturaleza lacaniana que, de manera más o menos deliberada, inducen a los personajes a abandonar la acción —es decir, el gesto reflexivo— y a abrazar el acto, es decir, el gesto al que induce un yo no-pensante.

Es probable que el autor ni siquiera haya hipotetizado la existencia de tales dinámicas durante la redacción de sus obras, pero es igualmente complicado que un autor revele, verdaderamente, la dinámica en la que se basa para realizar sus libros: por demás, un mago nunca revela el truco a sus espectadores.

En 2017 presidí un encuentro con Pedro Juan Gutiérrez en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid en el que el autor mostró estar de acuerdo con la mayor parte de mis análisis y se manifestó interesado en la teoría del hiperrealismo, en su opinión mucho más afín a su estilo literario que las de realismo o realismo sucio. En esa ocasión dijo, a modo de conclusión, “también yo, al igual que tú, considero que la realidad no existe, y que por ese motivo no se la puede representar”.

No obstante, tengo la sensación de que el autor no tiene la más mínima voluntad de manifestar mucho más de lo que ya ha expresado en sus obras. Según el momento o la circunstancia, se ha mostrado más o menos predispuesto a responder determinadas preguntas. Sin embargo, no por ello quiero dejar de reproducir aquí, a modo de apéndice, la primera entrevista que realicé a Gutiérrez en 2008 para una publicación mensual de arte y cultura en Italia (C magazine) que dirigí durante algunos años, ya que considero que se trata de nuestra correspondencia más sincera.

CONCLUSIONI

L'intento di questa tesi è stato quello di esporre concretamente la mia teoria relativa l'iperrealismo-osceno (termine da me coniato) all'interno della letteratura cubana contemporanea. Per far ciò ho preso in analisi il cosiddetto Ciclo di Centro Habana di Pedro Juan Gutiérrez in quanto, a mio avviso, è un ciclo letterario patognomonico di quel che è la mia concezione di iperrealismo osceno nell'arte.

È stato necessario anzitutto fugare quel che ritengo essere un grande equivoco che si muove intorno alla poetica di Pedro Juan Gutiérrez in particolare e alla letteratura cubana contemporanea in generale: ossia, ho tentato di dimostrare quanto mendace possa essere il parallelismo fra l'autore cubano e la figura di Charles Bukowski; a tal proposito ho inoltre provato a manifestare quanto mendace possa essere l'utilizzo del termine realismo sporco, non solo in relazione alla poetica di Pedro Juan Gutiérrez e agli autori cubani di fine millennio, ma in relazione alla definizione stessa di realismo sporco; ho tentato di dimostrare quanto la critica letteraria che ha coniato tale definizione sia arrivata in realtà con molti anni di ritardo su quelli che erano stili letterari sorti nel sud Italia nel tardo ottocento. Ragion per cui, l'utilizzo di una nuova definizione (realismo sporco), non solo appare pleonastica ma oltretutto errata e forviante in quanto priva di qualsivoglia memoria storica e quel che più conta artistica.

Nella stragrande maggioranza dei casi si è andato a creare un equivoco che voleva un Pedro Juan Gutiérrez oltremodo bukowskiano, oppure un Pedro Juan Gutiérrez non propriamente bukowskiano ma pur sempre assimilabile e sovrapponibile ad un immaginario letterario

statunitense novecentesco con tutte le caratteristiche peculiari del caso. Inoltre, anche la critica accademica che si discostava da un concetto bukowskiano dell'autore, stentava però a collocarne l'estetica e la poetica in un universo differente da quello attribuitogli precedentemente: realismo sporco o realismo.

Anni fa, interrogandomi in merito al concetto di realtà nella vita quotidiana e di realtà contestualizzata all'arte, ho dato inizio ad una serie di ricerche che mi hanno portato a relativizzare notevolmente il concetto stesso di realtà e ad individuare forme artistiche (fra cui la letteratura), che avevano una parvenza di realismo, ma che in realtà celavano un substrato iperreale e al contempo osceno (nell'accezione più volte esposta all'interno di questa tesi). È mia opinione che il ciclo di Centro Habana di Pedro Juan Gutiérrez possa considerarsi un'opera iperreale-oscena e a prova di ciò ho seguito un iter di ricerca che spazia dal mondo letterario a quello della psicologia, della sociologia, della biofisica, e dell'antropologia; tutti elementi che fanno parte della costruzione dell'iperrealismo-osceno.

Per quel che concerne la letteratura, mi sono avvalso di richiami bibliografici al mondo del verismo siciliano e del naturalismo celiniano, che rappresentano le fondamenta letterarie su cui si fonda l'aspetto estetico ed espositivo di un'opera. È proprio del verismo ad esempio, la rappresentazione del vero e non dell'immaginato o dell'onirico, mediante la rappresentazione di realtà marginali ed emarginate, il più delle volte rurali o periferiche, ritraendo le disperazioni e le malinconie e le disfatte così come le rivalse dei cosiddetti "vinti". Ho creato dei veri e propri parallelismi fra i testi del ciclo di Centro Habana e alcuni testi di Giovanni Verga e Capuana, traducendo estratti dall'opera *I Malavoglia* o *Giacinta* e raffrontandoli alle vicende narrate nelle opere del ciclo di

Centro Habana. Mi sono avvalso di opere originali, stampate all'inizio o a metà del novecento, e mi sono avvalso delle note offerte dai critici italiani dell'epoca grazie ai quali ho potuto saggiare la veridicità della mia intuizione secondo la quale è mendace parlare di realismo sporco e sarebbe più corretto parlare sempre, in tal caso, di verismo.

È stato fondamentale segnare il netto distacco che intercorre fra reale e vero; per dimostrare questa mia teoria mi sono avvalso di un'intervista realizzata a Umberto Galimberti (celebre filosofo e psicoterapeuta italiano), e di testi sociologici e filosofici scritti da docenti di scienze politiche e della comunicazione dell'università di Messina.

Una volta individuato il distacco fra realtà e vero, ho inteso dare visibilità ai profili dei soggetti che si muovono nei testi di Pedro Juan Gutiérrez, sovrapponendoli ad altri celebri personaggi letterari, fra cui Bardamu di Louis-Ferdinand Céline, con un netto richiamo ad un approccio verista-naturalista, e ai paradossali personaggi moraviani che si muovevano per le vie di Roma dagli anni '60 in avanti.

Ho voluto offrire un'immagine del ciclo di Centro Habana ben distante dalle smargiasse espressioni maciste cui spesso i protagonisti messi in scena da Pedro Juan Gutiérrez venivano sottoposti dalla critica, mettendo in luce invece quanto di celato e umanistico vi sia all'interno di determinate espressioni e comportamenti. Ne viene fuori, dalla mia disamina, un personaggio rappresentativo di un'epoca; un personaggio che si fa rappresentazione palese di un concetto generazionale che non ha altra scelta se non quella di impazzire, morire, o indurirsi e sopravvivere. Ne viene fuori un personaggio celiniano, appunto, che pur nutrendo disgusto e timore nei confronti del mondo là fuori, decide comunque di buttarsi nella mischia dato che altra alternativa non è data. Ed è qui che il gioco di Pedro Juan Gutiérrez prende forma: la rappresentazione dei

fattori interiori ed emotivi, la cui verità quotidiana fa solo da cornice, esposti a mo' di realtà nuda e cruda mediante una rappresentazione iperreale dell'animo umano e dei desideri più nascosti. Pedro Juan Gutiérrez, ingigantisce le immagini al punto tale da far credere al lettore che quel che sta leggendo sia probabilmente una sorta di diario, o di relazione pedissequa di eventi realmente accaduti.

In realtà, in Pedro Juan Gutiérrez, nulla accade davvero: vi è una rappresentazione di un *modus vivendi* che appartiene -per ragioni genetiche e sociali- ad un universo urbano che l'autore conosce a menadito. Pedro Juan Gutiérrez mette in scena un alter ego che ha ragion d'essere solo laddove riesce a trovarsi in balia di eventi che lo condizionano e lo muovono fino a condurlo ad una condizione atemporale nella quale il concetto di passato, presente e futuro viene smantellata.

A dimostrazione di questa mia teoria spazio-temporale, mi sono avvalso di teorie stoiche e di opere di autori quali Gille Deleuze e Carmelo Bene. E così facendo ho potuto delineare l'idea spazio-temporale che prende vita all'interno dell'opera di Pedro Juan Gutiérrez. Ne viene fuori una sorta di non-luogo in cui il concetto di Kronos viene a cadere ed è possibile quindi schivare il presente (questo status lo chiameremo *Aión*) raggiungendo la salvezza fisica e la salvazione emotiva. In quest'ottica, i vari protagonisti del ciclo di Centro Habana, di cui il personaggio Pedro Juan si fa immagine principale, diventano come una sorta di *Alice* aldilà dello specchio di Carroll; e prendono forma giochi di realtà irreali, e paradossi realistici, dove, nella contraddizione dell'esistenza stessa e nell'abbandono della stessa volontà e della coscienza è possibile addirittura perdere il nome proprio e smarrire, finalmente l'io.

La perdita dell'io è un altro aspetto fondamentale in un'ottica iperreale-oscena, in quanto l'io cosciente appartiene pur sempre al mondo della verità (non della realtà!), e come tale può soggettivarsi (vale a dire farsi Soggetto di un azione). È invece mia intenzione, all'interno di questa tesi, dimostrare l'aspetto de-soggettivante dell'opera; nella misura in cui, una volta abbandonato l'io, il protagonista giunge all'Aión divenendo puro oggetto. Abbandonando l'idea del soggetto.

Ed è per tale ragione che definisco l'opera di Pedro Juan Gutiérrez oscena. Nell'accezione greca del termine *Os-kené*: al di là della scena, oppure: oltre la scena, vale a dire una dimensione pornografica. Ho citato, a tal proposito, Carmelo Bene e Gilles Deleuze, i quali hanno espresso la netta distinzione che intercorre fra erotismo e pornografia: l'erotismo, vede l'interazione fra due soggetti; la pornografia, invece, va oltre la scena rappresentando un'iperrealtà in cui il soggetto smette di essere tale e si oggettivizza, offrendoci dunque la visione di due oggetti che interagiscono fra essi.

Iperrealtà o *oscenità*. I due elementi ricorrenti nel ciclo di Centro Habana e nella stragrande maggioranza delle opere degli autori appartenenti alla corrente de *Los Novísimos*.

Nel terzo capitolo ho voluto trovare una motivazione storico-ambientale ai comportamenti e alle attitudini fenotipiche che influenzano e muovono i protagonisti del ciclo di centro habana fino a indurli ad una dimensione iperreale e oscena. Per far ciò mi ho descritto un excursus storico relativo la fondazione e la seguente costruzione dei quartieri di centro habana e l'avana vecchia, fino a dimostrare mediante trattati di biofisica pubblicati sulle maggiori riviste scientifiche d'impatto l'immortalità dell'anima e di quanto l'esistenza di micro particelle indissolubili e indistruttibili abbiano potuto e possano condizionare il

modo di vivere, e di interpretare la vita, dei cittadini centro habaneri di nascita o di adozione. Ho dimostrato, mediante i suddetti studi, perché la location eletta dall'autore sia stata centro habana e non un qualunque altro quartiere della capitale cubana. Ed ho dimostrato quanto l'animo centro habanero possa, per certi versi, farsi rappresentante di un'intera generazione.

È stata mia intenzione, inoltre, rappresentare quanto eventi storico-sociali abbiano slatentizzato nel cubano medio quello che è un'identità che possiamo individuare nelle determinazioni genetiche e bio-energetiche precedentemente citate. Ragion per cui, ho preso in analisi il cosiddetto *periodo especial*, e ne ho analizzato le fenomenologie, mediante resoconti economici e sanitari pubblicati dal ministero della salute del governo cubano e dalla Banca della salute mondiale, seguendo un excursus che parte dal trionfo della rivoluzione (1959) fino ad arrivare alla fine degli anni '90.

Era mia intenzione dimostrare come il quartiere di Centro Habana offra condizionamenti energetici che influiscono sul genotipo e sul fenotipo e quanto accadimenti gravosi e drammatici quali il periodo especial abbiano potuto non solo rivelare i lati oscuri del cubano, ma generare un forte senso di anomia che nell'analisi di Durkheim (esposta nel paragrafo cui faccio riferimento) dà vita ad una serie di parossismi sociali che di fatto vediamo descritti nelle opere di Pedro Juan Gutiérrez.

Il legame spazio-tempo è indissolubile e necessario nel ciclo di centro habana. In quanto già di per sé offre elementi oggettivi di una condizione all'interno della quale si muovono le vicende narrate. In quanto il desiderio di fuga diventa necessità e, laddove la fuga non avviene via mare, allora è necessario strutturarla mediante precisi

escamotage. Ed è la fuga che è realmente rappresentata dall'autore, la fuga dal tutto, la fuga da se stessi, la fuga verso l'Aión.

È imprescindibile, ai fini di una corretta interpretazione dei testi di Pedro Juan Gutiérrez, comprendere che all'interno della narrazione vi è una fase prettamente verista che rappresenta una forma di antefatto: siamo a Centro Habana, lo scenario è decadente e la malinconia più spietata (propria della genetica centro habanera) si impossessa dell'individuo; fino ad arrivare alla vera e propria narrazione che è rappresentata da quello che definiremmo come *atto*, vale a dire il momento in cui l'io si lascia muovere e si lascia parlare e si lascia agire dai significanti lacaniani (cui faccio riferimento nel secondo capitolo) che consentiranno il raggiungimento di una apparente incoscienza che in realtà va vista come pura e semplice dimensione abitabile in cui il tempo smette di esistere e tutto è capovolto e sovvertito; e dove le malinconie si perdono, e quel che resta è dissolutezza necessaria alla sopravvivenza.

Ma come rappresentare l'irrepresentabile? Come dar forma e concretezza all'oscenità dell'atto? Mediante, appunto, l'iperrealismo che ci fa credere di vedere un realtà laddove invece vi è rappresentata una dimensione de-pensata e de-concettualizzata (a dimostrazione di ciò, fra le altre cose, porterò ad esempio l'immagine offertaci nel testo sociologico Tomb Raider, in cui si affronta il tema dell'iperrealtà ponendo ad esempio Disneyland).

Ricapitolando: ho tentato di esprimere mediante le opere del ciclo di centro habana quella che è la mia concezione di iperrealismo osceno la cui espressione si estrinseca mediante condizioni storico-sociali di natura verista che sfociano in un'espressione comportamentale e caratteriale dei protagonisti i cui profili non possono essere scissi da fattori sociologici e psicologici che si rifanno totalmente allo stoicismo

parmenideo e a dinamiche inconsce di natura lacaniana che in modo più o meno consapevole inducono i personaggi ad abbandonare l'azione (vale a dire il gesto ragionato) ed abbracciare l'atto (il gesto indotto da un io che non è l'io pensante).

È probabile che l'autore non abbia mai nemmeno lontanamente ipotizzato tali dinamiche nella stesura delle sue opere. Ma è altrettanto complicato che un autore sveli, per davvero, le dinamiche cui prende spunto per la realizzazione dei propri libri. Un mago, del resto, non svela mai il trucco allo spettatore. Ho avuto modo di parlare e confrontarmi più volte con Pedro Juan Gutiérrez, e ho come la sensazione che l'autore -a torto o ragione- non abbia la benché minima volontà di andare oltre quel che ha già espresso nelle sue opere. Intendo dire, che a seconda dei momenti e delle circostanze si è dimostrato più o meno disponibile a rispondere a determinate domande.

Nel 2017 ho presieduto in qualità di relatore un'incontro con Pedro Juan Gutiérrez presso la facoltà di letteratura spagnola presso l'università complutense di Madrid. Nel corso dell'incontro, l'autore, si è dimostrato concorde con la maggior parte delle mie disamine e si è manifestato interessato alla teoria dell'iperrealismo, a suo avviso ben più consona al suo genere letterario piuttosto che il realismo o il realismo sporco: "anche io, come te, convengo che la realtà non esiste, ragione per cui non la si può rappresentare" ha detto in conclusione.

Per alcuni anni ho diretto un mensile di arte e cultura, in Italia. E nel 2008, ho avuto il privilegio di realizzare la mia prima intervista a Pedro Juan Gutiérrez, e dato che ritengo sia la nostra corrispondenza più completa "sincera" mi permetto di pubblicarla in appendice.

APÉNDICE

*Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez*²⁷⁴

Su figura es comparada a menudo con la de Bukowski, pero yo en cambio creo que hay diferencias categóricas tanto en la escritura como en el enfoque de los personajes. Usted es mucho más imprevisible. Sobre todo, me parece, Bukowski sentía desprecio por sus personajes, o en todo caso, lo aterrorizaban, y actuaba, en consecuencia, de manera destructiva con aquello que temía o despreciaba. Usted, en cambio, tiene una relación más serena con sus personajes, es más bien como un alegre cómplice.

¡Tienes toda la razón! Escribí todos estos libros sobre Centro Habana bajo el efecto del asombro. No nací en este barrio, vine a vivir aquí con 37 años de edad. Por supuesto lo conocía, porque había estudiado cinco años en la Universidad, que está relativamente cerca, y porque había hecho el servicio militar aquí en la capital. Pero vivir aquí es otra cosa. Vivir en Centro Habana, que es un barrio tan violento, tan agresivo, y donde las cosas siempre van a peor, me asombró. Al mismo tiempo, sentí compasión y mucha identificación con las personas que viven en el barrio. No siento crueldad ni desprecio hacia ellos. Entiendo perfectamente el proceso que los lleva a ser de esa manera. Desde el año 90 al 2000 tuve que mezclarme, inevitablemente, con ellos y con la

²⁷⁴ TRAMONTANA, Gino. "Tropical Reality - entrevista a Pedro Juan Gutiérrez" *op. cit.*

realidad del barrio para poder sobrevivir. Simplemente escribía todo lo que me sucedía. Creo que no tengo nada que ver con Bukowski, y menos con Miller. Ellos representan un universo completamente diferente al mío. Bukowski es muy alemán, incluso en su forma de ver el mundo, alemán como su padre, al que tanto despreció, y sin embargo creo que él era igual a su padre, si no incluso peor.

He notado un fuerte cambio de la *Trilogía sucia de La Habana a Corazón mestizo*. En la primera, al igual que en *El Rey de La Habana*, es como si usted vomitara todo el silencio que debió padecer, como si tuviera la necesidad de liberarse de esa suerte de claustrofobia interior que describe en el libro. Pareciera casi como si quisiera coger una de esas espléndidas postales para turistas y romperla en pedazos, para forzar a ver lo que está detrás de una realidad que no aparece en los folletos turísticos. En *Corazón mestizo*, en cambio, pareciera que hay una especie de pacificación interior con los sitios y las personas. Es como si quisiera reconstruir esa misma postal que había roto antes, ornamentándola con historia para hacer entender, a quién no lo sabe o lo ha olvidado, qué cosa era Cuba y por qué los cubanos son, genéticamente, así.

Mira, *Trilogía sucia*, *El Rey de La Habana* y buena parte de *Animal tropical* son tres libros que escribí en un estado en el que me sentía como una suerte de médium, como si otra persona estuviese escribiendo por mí. Fue una experiencia muy extraña, sobrenatural. Fue una gran catarsis. Mucho desencanto, mucha furia, mucha agresividad, mucho alcoholismo. Bebía y fumaba muchísimo. Fue una etapa muy fea de mi vida y todo eso se manifiesta en los libros como un “gran tema”. Fue como algo que, irremediabilmente, tenía que hacerse. Obviamente,

después pasaron los años. Escribí *El Rey de La Habana* alrededor del 97, y en el 2007, en cambio, *Corazón mestizo* llegó con otro estado emocional. Yo estaba más tranquilo, no tenía más dificultades económicas y había pasado muchos años encerrado en casa escribiendo. Nadie sabe el esfuerzo de soledad que debe enfrentar un escritor, muchos hablan del talento, pero para mí la soledad y la constancia diaria para escribir desde el momento en que te despiertas constituyen el verdadero talento. *Corazón mestizo*, por lo tanto, fue para mí como una posibilidad de poder recorrer de nuevo Cuba, y fue también un modo de poder reconciliarme y volver a socializar con mi país. Había tantas cosas que quería señalar desde un punto de vista sociológico y antropológico, y me gustaría poder seguir ese camino. Quién sabe si la vida me dará el tiempo para poder realizar una nueva obra de este tipo.

Me ha llamado mucho la atención, y me ha gustado, la forma en la que describe las escenas de sexo en sus libros. Efectivamente, para quien es mestizo la visión del acto sexual adquiere una forma totalmente diferente y mucho más compleja bajo el punto de vista psicológico. Usted escribe que el cubano no busca una mujer sino una hembra. Nos dice que “*el sexo no se adapta a la gente escrupulosa. El sexo es un intercambio de líquidos, fluidos, saliva, aliento y olores fuertes, orina, semen, mierda, sudor, microbios, bacterias. O no lo es. Si es simplemente ternura y espiritualidad etérea, entonces es sólo una parodia estéril de lo que debió haber sido*”. La visión del sexo en clave mestiza la encuentro muy interesante. ¿El sexo representa también una vía de escape de algo?

Pienso que sí. El sexo puede ser una forma de entretenimiento, de la misma forma que el alcohol, la música, el ruido, el baile. Todos son

vías de escape. Estamos viviendo una época muy extraña, y por ello hay mucho sexo, mucho ron, mucha mariguana, mucha rumba.

Después del proceso de moralización socialista, ¿cree que era inevitable que el pueblo se volcara en pleno a la transgresión o lo que podía considerarse como tal, sea el jazz, el rock, la pornografía o la promiscuidad? ¿O todo esto no tiene nada que ver con la represión moralizante?

Esto es parte de la dinámica del pueblo cubano. Considerando que somos mestizos y caribeños, tendemos a ser por un lado muy extrovertidos, y por otra parte absorbemos todo lo que sucede a nuestro alrededor, digiriéndolo. Piensa por ejemplo en el caso de los EEUU que inventan el jazz. Nosotros lo absorbimos y transformamos rápidamente en Jazz Latino, como en el caso de los Hirakere. Lo mismo sucedió con la literatura, con el cine, con todo. Tenemos una dinámica cultural muy interesante.

Lo irreal del asunto es que, a pesar de que durante tantos años el jazz, el rock, el hiphop estuvieron censurados y prohibidos por las instituciones de la isla, Cuba logró producir grandes representantes de todos estos géneros que habían estado prohibidos.

Sí, por supuesto, es maravilloso ver cómo los cubanos siempre consiguen salirse con la suya. A veces hay funcionarios que se inventan estas prohibiciones o restricciones, “prohibido hablar inglés”, “prohibido escuchar a Los Beatles”, “prohibido esto”, “prohibido aquello”, pero al final la gente encuentra la forma de hacer lo que quiere. Es fantástica esta manera que tiene el cubano de botar a la mierda todo lo que no le

conviene y seguir adelante, a pesar de todo, haciendo lo que le parece mejor.

La fe es un factor recurrente en el hábito mental del cubano medio. ¿No cree que, quizás, la política cubana no llegó a prohibir realmente el culto debido a que el ascetismo lleva a un sentido de esperanza encantador y estupidizante?

Bueno, nosotros somos, desde el origen, profundamente religiosos. Lo somos por raza, puesto que los africanos lo son, y también lo son los españoles con el catolicismo. Tenemos estas raíces extremadamente religiosas y místicas, algo que no creo que les pase a los suecos, noruegos, finlandeses o daneses, por poner algún ejemplo. En Cuba es inevitable, y en los años en los que todas las religiones fueron prohibidas, los cubanos escondieron los santos en una habitación apartada, continuando con sus ritos con más discreción, hasta que finalmente volvió a ser legal e incluso los militantes del partido pudieron practicar la religión. Hubo entonces una gran explosión espiritual, que se mantiene al día de hoy. Aquí en Cuba ahora hay de todo, desde el yoga hasta el rosacruz y el espiritismo.

Digamos también que la religión yoruba ha sido un excelente negocio para muchísimos babalawo (máximos exponentes y “sacerdotes” de la religión yoruba).

Efectivamente. Cuando hay una explosión religiosa tan fuerte, también surge un buen negocio para quien sabe aprovecharla. Y así fue, ya tú sabes. Es el lado humano del asunto.

En *El Rey de La Habana* el protagonista tiene un mal final: muchas veces su amante quiere hacerle una limpieza (una suerte de limpieza espiritual, muy común en la Santería) pero él se niega. ¿Quizás el vivir un día a día carente de fe y de sentido trascendental conduce a un final de camino lleno de ratas y de mierda?

Nunca pensé ese aspecto desde ese punto de vista, porque como dije antes, escribí ese libro como si alguien me lo estuviese dictando, yo era un médium. Pero eso que dices es correcto: si no tienes un apoyo religioso y espiritual, la vida se vuelve difícil y todo se hace imposible. ¡Creo que esa es la lectura evidente!

Kavafis, bajo la forma de Ulises en el poema “Ítaca”, agradece lo poco que le ha dado su tierra porque sin eso no se habría lanzado al viaje. ¿Pero si hubiera tenido necesidad de presentar una carta de invitación o un visado? ¿Qué habría sido de Ulises? (se ríe, *nda*)

Creo que no habría habido una *Odisea*. Probablemente tendría que haberse ido de alguna forma más práctica...

Su condición de mestizo se nota también en su pintura: usted prefiere el arte *collage*. Más allá de su intención de vivir en el día a día, si quisiera hacer un collage que comenzara en nuestro tiempo y se proyectara a los próximos diez años, ¿qué imágenes incluiría en él?

Me tomas por sorpresa, no me viene a la mente ninguna imagen. Recuerda que vivimos en un país donde cada día sucede algo nuevo, y que cada día es completamente diferente, se hace imposible entonces poder responder a eso. Yo tengo casi sesenta años, y si tengo que hacer una proyección podría decirte que la esencia del cubano no va a cambiar.

Cambian los edificios, las calles, y cambian otros detalles materiales, pero el yo del cubano no cambia así como no cambia el de los españoles o los italianos.

Sé que le gusta mucho el lado oscuro de las cosas, desde un punto de vista humano y social. En la oscuridad de un apagón en Centro Habana, ¿cuántas voces escucha y cuántas cosas consigue ver? ¿Dónde se puede encontrar la luz cuando no hay velas?

En la vida del ser humano siempre hay un dualismo: luz y oscuridad. Dentro del alma de las personas, y en cada situación que te presenta la vida. Cuando escribí mis primeros libros yo atravesaba una etapa muy oscura, deprimente, difícil, al igual que millones de cubanos en esa misma época (*nda*, el período especial, la etapa en que Cuba dejó de recibir apoyo económico de la URSS después de la caída del Muro de Berlín). Ahora todo eso quedó atrás, por suerte, y al día de hoy estoy más equilibrado. Creo que puedo ver la oscuridad y la luz en las personas y en los personajes. Estoy escribiendo nuevos cuentos, que no me ha encargado nadie porque no soy un arquitecto, y los libros son una conexión directa entre tus emociones y las páginas, y me doy cuenta que logré un mayor equilibrio entre estos dos elementos.

Entonces, dentro de este “apagón”, ¿cualquiera puede encontrar la luz por medio de un proceso de introspección?

La luz siempre la llevamos dentro. Siempre tenemos dentro de nosotros un ángel y un demonio que combaten para ver quién se queda con la victoria. En cualquier situación en la que te encuentres, cualquiera sea la dificultad con la que te enfrentes, tienen siempre un ángel que te protege, pero luego es tu decisión si refuerzas más a uno u otro. En el

caso de *El Rey de La Habana*, el protagonista, en cambio, es un pobre infeliz que se deja arrastrar por la parte oscura que lleva dentro. Ignora a Sandra, que intenta hacerle ver la otra cara de la moneda, y termina de una forma catastrófica. Veo una extrema oscuridad en este personaje. ¡Piensa que será publicado en Cuba!

¿Será publicado finalmente en Cuba? ¿Después de diez años de que haya salido en el resto del mundo?

Sí, será publicado en una pequeña tirada de dos mil copias. Pero lo importante es que sea publicado. Estoy contento porque no se harán revisiones al texto, y tú que lo has vivido sabes de qué cosa hablo, y también será distribuido en bibliotecas. ¡Es importante!

Salvador Dalí, refiriéndose a los movimientos totalitarios, y en particular al nazismo, dijo que se sentía fascinado por el surrealismo que lleva al dictador a pelear batallas sabiendo desde el principio que todo concluirá con una trágica derrota. ¿Encuentra este mismo costado surrealista en la política cubana post-revolucionaria?

Por lo general, no hago análisis políticos de ningún tipo. Discúlpame, pero hace más de diez años que no me dedico al periodismo, y estoy muy alejado de cualquier tipo de análisis político. Lamento no poder responder a una pregunta tan interesante.

Un aspecto muy importante y recurrente en sus libros es la fuerte presencia de la homosexualidad, incluso entre las personas consideradas más rudas en el barrio. Un aspecto poco conocido para muchos, que creen que Cuba es la tierra del machismo y la heterosexualidad más explícita. Incluso en *Corazón mestizo* usted

presenta el factor homosexual, declarando que forma parte del ADN del cubano. ¿Qué piensa acerca de los logros en Europa sobre el matrimonio y la adopción para parejas gay?

Estoy de acuerdo con esas leyes. Pienso que es un derecho. Antes hablábamos del dualismo, todos nosotros tenemos un lado masculino y otro femenino, por eso creo que cada uno tiene el derecho a desarrollar más un lado respecto de otro, o ambos lados en simultáneo. Hablar de “sexo antinatural” o cosas así me parece una aberración de la esencia del ser humano. Me parece maravilloso que haya países que permiten el matrimonio entre gays, e incluso la adopción. Aquí en Cuba se está aprendiendo mucho sobre este tema. Incluso hay ya artículos en los diarios y campañas publicitarias destinadas a hacer comprender que todos tienen el derecho a elegir su propia sexualidad.

Creo que sus libros y películas como *Fresa y chocolate* representaron una verdadera revolución dentro de la revolución. Volvieron normal lo que un sistema político veía como anormal y antisocial. El mérito de esto es también suyo.

Bueno, no sé cuánto pudieron aportar a esos cambios un libro o una película, pero si de veras es como dices, entonces estoy muy orgulloso de eso.

De *Corazón mestizo* me ha impresionado mucho la relación con el joven conductor que lo acompaña alrededor de la isla. Cubano de la nueva generación, estupidizado por el reguetón y el ron al kerosene. Usted escribe “a veces lo envidio, me gustaría tanto poder quedarme dormido tan fácil y dormir tan plácidamente como él”. ¿Acaso este personaje representa una nueva generación de cubanos

somnolientos, aplastados y domesticados por las nuevas modas musicales y culturales?

El reguetón me molesta mucho. Ahora hay una fiebre reguetonera que idiotiza a los jóvenes. Otros trabajan, piensan, pero muchos se dejan llevar por esta ola de estupidez. El reguetón es insoportable, y hace ya bastante que se lo escucha las veinticuatro horas del día. Estoy de acuerdo contigo. Veremos hasta cuándo durará esta moda.

Además yo también envidio a quien consigue dormirse sin problemas y dormir así de bien, porque de toda la vida sufro insomnio (*nda*, reímos)

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Fabián y el caos*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- _____. *Diálogo con mi sombra - sobre el oficio de escritor*. La Habana: Pedro Juan Gutiérrez, 2013.
- _____. *Corazón mestizo: el delirio de Cuba*. Barcelona: Planeta, 2007.
- _____. *El nido de la serpiente: Memorias del hijo del heladero*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. *Non aver paura, Lulù / No tengas miedo, Lulú*. Roma: Edizioni estemporanee, 2006.
- _____. *El insaciable hombre araña*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. *Nuestro GG en La Habana*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. *Carne de perro*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998.

BIBLIOGRAFIA SECUNDARIA

- AGE, *Scriviamo un film*. Milano: Il Saggiatore, 2014.
- ALBERCA, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del Cilha*, n. 7/8, Mendoza, 2005-2006, pp. 5-11.
- AMEROFF, Stuart y PENROSE, Roger. “Consciousness in the universe. A review of the ‘Orch Or’ theory”, en *Phisic of Life Reviews*, 11, Amsterdam: Elsevier, 2014, pp. 39-78.
- ARCOS PAVÓN, María Esther. “El Realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez: Animal tropical”, *Actas del II Simposio internacional de literatura española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia* (2012), Brasilia. <[HTTP://CVC.CERVANTES.ES/ENSEÑANZA/BIBLIOTECA_ELE/PUBLICACIONES_CENTROS/PDF/BRASILIA_2012/04_ARCOS.PDF](http://CVC.CERVANTES.ES/ENSEÑANZA/BIBLIOTECA_ELE/PUBLICACIONES_CENTROS/PDF/BRASILIA_2012/04_ARCOS.PDF)> pp. 21-25. [consulta: 15/03/2019].
- ARENAS, Reinaldo. *El color del verano*. Barcelona: Tusquets editores, 2010.
- _____. *Antes que anochezca*, Barcelona: Tusquets editores, 1996.
- ARQUÈS, Rossend. “Entrevista a Cioran” en Rigoni Mario Andrea, *In compagnia di Cioran*, Padova: Il notes magico, 2004, pp.77-91.

- BASILE, Teresa. *Literatura sucia: Pedro Juan Gutiérrez*, Katatay, Año VI, n. 8, La Plata: Kataya, Noviembre 2010, pp.84-133.
- BEHAR, Sonia. *La caída del Hombre Nuevo: narrativa cubana del Período Especial*. New York: Peter Lang, 2009.
- BENE, Carmelo. *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani, 2005.
- BERNARD, Enrico. “Verga, verismo e neorealismo”, en *I più segreti legami sinergie neorealiste tra letteratura e arti visive nel carteggio Bernari-Zavattini (1932-1989)*, Milano: BeaT, 2014, pp. 268-648.
- BIRKENMAIER, Anke. “Más allá del realismo sucio: El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez”, *Cuban Studies* (32), Pittsburgh, 2001, pp. 37-55.
- _____. “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”, en *Miradas, Revista del Audiovisual*, n.6, San Antonio de los Baños, 2004, <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm> [consulta: 9 marzo 2019].
- BONTEMPELLI, Massimo, “Realismo magico”, en Bontempelli Massimo, *Opere scelte*, Milano: Mondadori 1978, pp.750-751.
- BRUNS, Barbara-LUQUE, Javier. *Profesores excelentes - como mejorar el aprendizaje en América Latina y en el Caribe*, Washington D.C.: Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento/ Banco Mundial, 2014.
- BUFORD, Bill. “Editorial ”, *Granta*, 8, Londres, 1 Junio 1983, pp. 4-5.
- BUKOWSKI, Charles. *Cartero*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. *Mujeres*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. *Factotum*. Zaragoza: Editorial Contaseña, 1980.

- _____. “Como ser un gran escritor”, en Cobo Umberto, *Charles Bukowski - Antología*, Bogotá: Arquitrave Editores, 2004.
- CARZO, Domenico. *Processi comunicativi e processi normativi, lezioni di sociologia*, Milano: Franco angeli editore, 2003.
- _____. y CENTORRINO, Marco. *Tomb Raider o il destino delle passioni - per una sociologia del videogioco*, Milano: Guerini e Associati, 2002.
- CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. “El encanto de las ruinas o algunas estrategias para mantenerse intactos en el caos - Visiones de La Habana actual”, en Teresa Orecchia y Havas *Memoria(s) de la Ciudad en el mundo hispánico y luso-brasileño*, Berne: Peter Lang, Editions scientifiques européennes, 2005, pp.82-84.
- _____. *La Habana en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez o la ciudad como mapa de cierto itinerario existencial* (Noviembre 2003), <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor.htm> [consulta: 9 marzo 2019].
- CASTAÑEDA, Manuel Ángel. *Geografía literaria de La Habana*, Santander: 2002, <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Manuel-Angel-Castaneda.htm> [consulta el 9 marzo 2019].
- CÉLINE, Louise-Ferdinand. *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: Edhasa, 1994.
- CIORAN, Emil. *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- CROSALI, Cinzia. “Psicoanálisis e teatro”, *Focus In*, Malakoff, 2014. <<http://www.focus-in.info/Psicoanalisi-e-teatro>> [consulta: 06/12/2017].

- CUOMO, Franco. *Elogio del libertino*. Milano: Newton, 1993.
- DE FERRARI, Guillermina. "Aesthetics under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutierrez's *Trilogía sucia de la Habana*", *Arizona Journal of Hispanic Studies*, 7, Tucson, 2003, pp.86-103.
- DEL VECCHIO, Alejandro. "Residuos y reciclaje en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez", en *Mitologías hoy I*, (Vol.17), Barcelona: 2017, pp.201-208.
- DELUEZE, Gilles. "Del Aión", en Delueze Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.
- _____. "Porcelana y Volcán", en Delueze Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.
- _____. "Del Puro Devenir", en Delueze Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.
- DURKHEIM, Émile. *El suicidio*, ePublibre, 2016.
- GARIAEV, PETER PIOTR y V.P. POPONIN y V.A. SHCHEGLOV. "Investigation of the Fluctuation Dynamics of DNA Solutions by Laser Correlation Spectroscopy", en *Bulletin of the Lebedev Physics Institute* n. 11-12, 1992, p. 23-30.
- GARCÍA ALCOLEA, Eglis Esteban. "La neuropatía óptica epidémica cubana", *Revista Mexicana de Oftalmología*, (82, Noviembre-Diciembre 2008), 6, Ciudad de México pp. 391-396.
- GHIDETTI, Enrico. "Realismo, Naturalismo, Verismo, psicologismo, Capuana, Verga, De Roberto", en Malato Enrico, *Storia della letteratura italiana, tra l'Otto e il Novecento*, Roma: Il Sole 24 Ore S.p.A., 2005.
- _____. "I Centri dell'iniziativa culturale e del confronto intellettuale; Polarità dell'ambiente milanese. Le battaglie per il realismo in arte: il dibattito sulle riviste e il mito dell'arte sociale. La

- Sicilia area privilegiata della sperimentazione verista” en Enrico Malato, *Storia della letteratura italiana, tra l’Otto e il Novecento*, Roma: Il Sole 24 Ore S.p.A., 2005.
- GOETHE, J.W., *Werther*, Valparaíso: Editorial del cardo, 2006.
- GRASSO, Annalisa. “James Joyce: sperimentatore introspettivo”, *900 Letterario*, Italia, 25 Enero 2014: <<http://www.900letterario.it/scrittori-del-900/james-joyce-sperimentatore-introspettivo/>> [consulta: 6 settembre 2017].
- HEMINGWAY, Ernest. *Muerte en la tarde*, Barcelona: S.L.U. Espasa Libros, 2005.
- JIMÉNEZ DEL CAMPO, Paloma. “Casa propia. El mundo narrativo de la cuentista cubana Anna Lidia Vega Serova”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 5, Budapest, 2012, pp. 1-13.
- JOYCE, James. *Ulises*. Barcelona: editorial Lumen, 1996.
- KANT, Immanuel. “Conclusiones”, en Kant Immanuel, *Crítica de la razón practica*, Buenos Aires: La Página, 2003.
- LACAN, Jacques. “La significación del falo”, en Lacan Jacques, *Escritos II*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- _____. “La instancia de la letra”, en Lacan Jacques, *Escritos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- _____. “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, *Conferencia pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, París, el 8 de Julio de 1953, en ocasión de la primera reunión científica de la recientemente fundada Société Française de Psychanalyse*. <<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.4%20%20%20LO%20SIMB,%20LO%20IMAG%20Y%20LO%20REAL,%201953..pdf>> [consulta: 15/03/2019].
- LAING, Ronald David. *L’Io diviso*. Milano: Einaudi, 1969.

- LEAL, Francisco. *Trilogía sucia de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez: Mercado, crimen y abyección*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005, pp. 51-64.
- LEAL, Heber y MARTÍNEZ, María Luisa. *La seducción en El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero de Pedro Juan Gutiérrez*, Concepción: Universidad de Concepción, 2018, pp. 23-42.
- LÓPEZ SACHA, Francisco. “Literatura cubana y fin de siglo”, *Temas - cultura ideología sociedad*, 20, Enero - Junio 2000, La Habana. <http://www.temas.cult.cu/sites/default/files/articulos_academicos_en_pdf/Descargar%20art%C3%ADculo%20en_211.pdf> pp.155-160.[consulta: 15/03/2019];
- MANERA, Danilo, “L’eretico insonne”, en Pedro Juan Gutiérrez *Non aver paura, Lulù / No tengas miedo, Lulú*, Roma: Edizioni Estemporanee, 2006, pp.91-95.
- MÁRQUEZ ARREAZA, Dionisio. *Escritura, sociedad y sexualidad en Trilogía sucia de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez*. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas, Universidad del Zulia (LUZ), Maracaibo: 2007, pp. 1-6.
- MATTHEW, Edward. *A la sombra del macho: Pedro Juan Gutiérrez y el desencuentro con la masculinidad en el Rey de La Habana*, Tempe: Arizona State University, 2007, pp. 3-18.
- MAZZA GALANTI, Carlo. “Autofinzioni”, en Mazza Galanti Carlo, *Minima et Moralia*, Roma: 8 julio 2010.

- MAZZONI, Guido. "Novelle e Romanzi sentimentali.", en *Storia Letteraria d'Italia, Parte Seconda*, Milano: Vallardi editore, 1934.
- MITTNER, Ladislao. *L'espressionismo*. Bari: Laterza, 1965.
- MORAVIA, Alberto. "Desublimato!", en Moravia Alberto, *Io e Lui*. Milano: Bompiani, 2015.
- MOSCHINI, Francesco. "Iperrealismo americano e realismo europeo", en *Costruire*, n. 116, Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 1980, pp. 1-5.
- OVIDIO. "Penélope á Ulises", en Publio Ovidio Nasone *Las Heroidas*, Madrid: Luis Navarro editor, 1884. pp. 3-12.
- _____. "Safo á Faón", en Publio Ovidio Nasone *Las Heroidas*, Madrid: Luis Navarro editor, 1884. pp. 363-383.
- PÉREZ VILLANUEVA, Omar Everleny. "La estrategia económica cubana: medio siglo de socialismo", *Cahiers des Amériques latines* (57-58), 2008, Paris. <<https://journals.openedition.org/cal/1206>> [Consulta: 15/03/2019].
- POPONIN, Vladimir. *The DNA phantom effect*, Boulder Creek, 2002. <https://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/ciencia_genetica04.htm>
- POUND, Ezra. "Cartas de Paris", *Literary Essays*, Cambridge: A new direction, 1954, pp. 403-409.
- PORTELA, Ena Lucía. *Con hambre y sin dinero*, La Habana, 2 de febrero de 2003. <http://www.pedrojuangutierrez.com/ensayos_ensayos_ena-portela.htm> [consulta: 9 marzo 2019].
- PUNALES-ALPIZAR, Damaris. La Habana de Pedro Juan Gutiérrez y Antonio José Ponte - el mapa de una ciudad marginal. <<https://www.academia.edu/4342302/>>

LA HABANA DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ Y ANTONIO JOSÉ PONTE EL MAPA DE UNA CIUDAD MARGINAL?source=swp_share [consulta: 11/04/2019].

RIGONI, Mario Andrea. *In compagnia di Cioran*. Padova: Il notes magico, 2004.

ROMANÓ, Sara. *Il modello sociale ed economico di Cuba. Dal "periodo especial in tempo di pace" all'attuale tappa di "aggiornamento del socialismo"*. Torino: Trauben, 2016.

RUSO, Luigi. "Verga e il Verismo", en Russo Luigi, *Giovanni Verga*, Bari: Editori Laterza, 1969, pp. 57-59.

SÁNCHEZ "YOSS", José Miguel. "La causa que refresca", en *Nuevos narradores cubanos*, Madrid: Ediciones Siruela, 2000, pp. 245-250.

_____. *Mentiras cubanas*, Madrid: Efori Atocha, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. "Primera consideración: La representación sometida al principio de razón: el objeto de la experiencia y la ciencia", en *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Editorial Trotta, 2016.

SPITZER, Leo. *Critica stilistica e semantica storica*. Bari: Laterza, 1966.

TARDIEU, Jean Pierre. "Del 'cafre' al 'negro inteligente y orgulloso': el negro en la Trilogía sucia de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez", en *Bulletin of Hispanic Studies* (Tomo 89, VOL. 7), Liverpool: Liverpool University Press, 2012, pp. 751-767.

TARO GREENFELD, Karl. "Sex and the city", en *New York Times book review* (marzo 25), New York: New York Times Company, 2001, p.13.

TORSELLI, Vilma. "Iperrealismo", en Torselli Vilma, *Art on Web punto di vista sull'arte*, (1/04/2007), <<http://>

- www.artonweb.it/artemoderna/artedopo60/articolo9.htm> [consulta: 04/07/2017].
- TRAMONTANA, Gino. “Corazón Mestizo, il cuore di Centro Habana nella poetica di Pedro Juan Gutiérrez”, en Antonella Cancellier, Alessia Cassani, Elena Dal Maso, *El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Padova: CLEUP, 2016, pp. 531-542.
- _____. “Educazione Sentimentale - intervista a Umberto Galimberti”, *C magazine*, 3, Febrero 2014, Roma, p. 29.
- _____. “Tropical Reality - intervista a Pedro Juan Gutiérrez”, *C magazine*, 3, Febrero 2014, Roma, pp. 38 - 42.
- _____. “Come e perché nasce l’Iperrealismo”, *StileArte*, (29/07/2016), Milano. <<http://www.stilearte.it/iperrealismo-le-radici-pop-dei-pittori-che-superano-la-realta-fotografica/>> [consulta: 04/07/2017].
- UXÓ, Carlos. “Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución.”, *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, Vol. 7, 1, 2010, Texas: State University Texas.
- VALDÉS, Zoé. *El beso de la extranjera - Monumento porno-existencial al amor*, Madrid: Editorial Verbum, 2019.
- _____. *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé, 1995.
- VALLE, Amir. *Anda un rey en La Habana: Pedro Juan Gutiérrez puede llamarse*, <http://www.pedrojuanguierrez.com/Ensayos_ensayos_Amir-Valle.htm> [consulta: 9 marzo 2019].
- VERGA, Giovanni. *I Malavoglia*. Einaudi, 1985.

_____. “La Lupa”, en *Giovanni Verga tutte le novelle*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1963, pp. 101-135.

WHITFIELD, Esther. “Autobiografía sucia: The Body Impolitic of Trilogía sucia de La Havana”, *Revista de Estudios Hispánicos* 36.2, Mayo 2002, Washington, pp. 329-351.

Filmografía

- BENE, Carmelo. *Lorenzaccio*, Italia, 1986. <<https://www.youtube.com/watch?v=L7ri-G11CfI>> [consulta: 01/07/2017].
- _____. “Uno Contro Tutti”, en *Maurizio Costanzo Show*, Roma: Mediaset, 23/10/1995, <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>> [consulta: 01/07/2017].
- _____. *Nostra Signora dei Turchi*, Italia:1968.
- DE SICA, Vittorio. *Matrimonio all'italiana*, Italia/Francia: 1964.
- _____. *Ladri di biciclette*, Italia: 1948.
- _____. *Sciuscià*, Italia: 1946.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Fresa y chocolate*, Cuba/España/México: 1993.
- PASOLINI, Pierpaolo. *Accattone*, Italia: 1961.
- SCOLA, Ettore. *Una giornata particolare*, Italia: 1977.
- SORRENTINO, Paolo. *La Grande Bellezza*, Italia-Francia: 2013.
- VILLARONGA, Agustí. *El Rey de La Habana*, España, 2015.

Musicografía

DE ANDRÈ, Fabrizio. *Bocca di rosa*. Milano: Sony/RCA, 1967.

DELGADO, Isaac. *El Solar de la California*. La Habana: Egrem,
2001.