

Del *Boom* latinoamericano al *Sex Bomb* cubano

Minimalismo y realismo
sucio en Pedro Juan
Gutiérrez

Del *Boom* latinoamericano al *Sex Bomb* cubano

Minimalismo y realismo
sucio en Pedro Juan
Gutiérrez

Alejandro Del Vecchio*

Universidad Nacional de Mar del Plata

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.34.2021.3340>

* Magister en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Ayudante graduado en “Literatura y cultura latinoamericanas 2”, miembro del grupo de investigación “Literatura y Cultura Latinoamericanas” dirigido por la Dra. Mónica Marinone (UNMDP-CELEHIS) e integrante de la Red de Estudios Latinoamericanos Katatay. Profesor asociado en la cátedra de “Gramática castellana” en la Universidad CAECE. Correo electrónico: adelvecchio@mdp.edu.ar



Recibido: 28 de octubre de 2021 * Aprobado: 13 de junio de 2022

¿Cómo citar este artículo?

Del Vecchio, A. (julio-diciembre, 2021). Del Boom latinoamericano al Sex Bomb cubano. Minimalismo y realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (34), 61-78. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.34.2021.3340>

Resumen

La autfiguración exhibicionista de Pedro Juan Gutiérrez y otros “realistas sucios”, pródiga en proezas sexuales, simboliza una suerte de rito de pasaje desde las poéticas del *Boom* latinoamericano hacia otra que concibe el autor como *Sex Bomb*. Dicha autfiguración se articula no sólo en los textos ficcionales, sino también desde las entrevistas y *videolits*, y el sitio *web* y el *blog* del cubano, que refuerzan la imagen de amante tropical a través de fotografías, filmaciones y testimonios. Por medio de este señuelo, Gutiérrez inunda el mercado editorial europeo para revelar el *Zeitgeist* de la Cuba de los '90, cuyas marcas de lo real por antonomasia son el hambre y la carencia.

Palabras clave: literatura cubana; Pedro Juan Gutiérrez; minimalismo; realismo sucio

Abstract

The exhibitionist auto-figuration of Pedro Juan Gutiérrez and other “dirty realists”, prodigal in sexual prowess, symbolizes a sort of rite of passage from the poetics of the Latin American Boom to another where the author is conceived as *Sex Bomb*. This auto-figuration is articulated not only in the fictional texts, but also from the interviews and *videolits*, and the website and the blog of the Cuban, which reinforce the image of a tropical lover through photographs, filming and testimonies. Through this lure, Gutiérrez floods the European publishing market to reveal the *Zeitgeist* of the Cuba of the '90s, whose marks of the real by antonomasia are hunger and lack.

Key words: Cuban Literature; Pedro Juan Gutiérrez; Minimalism; Dirty Realism

1. Introducción: un caribeño Bukowski, un habanero Henry Miller

En la contratapa de las ediciones publicadas por Anagrama de *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez,¹ se incluye el extracto de una reseña que define al escritor cubano como “una especie de caribeño Bukowski o de habanero Henry Miller”. Esta falsa disyuntiva (la fórmula sugiere equivalencia) instala a Gutiérrez en una familia tutelar (sin dudas muy conveniente para el mercado) cuya elección lo inscribe como heredero de una estética controvertida. Pocos años después de la aparición en España de sus primeros textos, el propio Gutiérrez reacciona no sin cierto rechazo frente a ambas figuras. “Alguien me regaló *Trópico de Capricornio* y he intentado leerlo. Pero no me gustó”, dice sobre Miller. Y ante una pregunta sobre las comparaciones con Bukowski, el cubano responde: “Tiene razón, me lo dicen mucho en España, pero no estoy de acuerdo. Sus personajes son desolados, tristes, perdedores sin esperanza” (Azancot). Este gesto inicial, propio de quien necesariamente ambiciona autoconstruirse en el campo (en el mercado) literario como una figura dotada de excepcionalidad, muta posteriormente en un guiño cómplice hacia los editores. Ya en una entrevista más reciente, un Gutiérrez consagrado como *long seller* confirma sin reservas:

Eso del “Bukowski cubano” es una etiqueta comercial que inventaron en Anagrama. Yo ni lo había leído. Cuando vi la portada de mi novela en Madrid en la que me comparaban con él, me pregunté: ¿quién carajos será ese Bukowski? Herralde me regaló doce libros de Bukowski. Y sí, al final me pareció un gran escritor. Más allá de los apodos comerciales (“el Henry Miller tropical”, “el Bukowski habanero”, “el nuevo Reynaldo Arenas”), crecí leyendo a los clásicos cubanos. A Carpentier, Lezama Lima, Cabrera Infante, Arenas, Piñera y Sarduy (Molina).

En un reportaje previo, ya lejos de la negación inicial, Gutiérrez se postulaba como sucesor natural del creador de Henry Hank Chinaski: “Un

1. Pedro Juan Gutiérrez (1950) nació en Pinar del Río (Cuba). Es periodista y escritor. Entre sus relatos se distinguen: *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002), *Carne de perro* (2003), *Nuestro GG en La Habana* (2004), *El nido de la serpiente* (2006), *Fabián y el caos* (2015) y *Estoico y frugal* (2019). Ha escrito varios volúmenes de poesía, entre ellos: *La realidad rugiendo* (1987), *Espléndidos peces plateados* (1996), *Fuego contra los herejes* (1998), *Lulú la perdida* (2008), *Morir en París* (2008), *Arrastrando hojas secas hacia la oscuridad* (2012), *El último misterio de John Snake* (2013) y la compilación *La línea oscura, poesía seleccionada, 1994-2014* (2015). En 1991 ganó el Premio Nacional de Periodismo con sus *Crónicas de México*; en el año 2000 obtuvo el Premio Alfonso García-Ramos de Novela por *Animal tropical*; y en 2003 el Premio Narrativa Sur del Mundo por *Carne de perro*. Su blog: <http://pedrojuangutierrez.blogspot.com.ar>.

tipo desenfadado, que convirtió su propia vida en una obra de arte perdurable. Y no lo reconocen en USA. En los medios académicos nadie lo considera. Murió en 1994. Por cierto, él murió en marzo de ese año, creo, y en septiembre yo empecé a escribir la *Trilogía sucia*. ¿Casualidad?” (Izarra), se pregunta Gutiérrez en alusión a Charles Bukowski. Esta ambigüedad frente al escritor norteamericano se fundaría en la tensión entre el reconocimiento de las influencias de quien para Gutiérrez es un “gran escritor” y la necesidad de posicionarse como un narrador con rasgos distintivos y, además, cubano.

En este sentido, Jorge Herralde, desde Anagrama, opera para singularizar a Gutiérrez más allá de las comparaciones promovidas por la propia editorial. Así, incluye en su libro *Por orden alfabético. Escritores, editores, amigos* (2006), un texto de 2004 titulado “Pedro Juan en el ring”, en donde sostiene que Gutiérrez ha convertido el barrio de Centro Habana en un “espléndido territorio literario” o mejor, lo ha reconstruido narrativamente como “en una Comedia Humana a lo Balzac pero en cubano y concentrado” (Herralde). Luego destaca la peculiaridad de una voz que “a golpe de ron, música y sexo” evade el registro del “panfleto político anticastrista de indignación previsible” y también el de los “culturalistas herederos de Lezama Lima, con frecuente sobredosis de aderezos barrocos y volutas rococó” (Herralde). Más adelante, sin embargo, Herralde confirma que el título *Trilogía sucia de La Habana* funciona como un guiño doble: remite a la célebre *The New York Trilogy* (1987), de Paul Auster, y a la vez a la categoría de “realismo sucio”. La condición de autobiografía (autoficción) fragmentada del llamado ciclo de Centro Habana,² en tanto constituye un *continuum* narrativo, explica para Herralde el éxito del cubano, porque propone “otro tipo de lectura, más directa y confianzuda [...] al igual que los libros de cuentos de Bukowski”. Acaso de esta circunstancia (y de la elevada carga erótica de los textos) deriva que Rafael Chirbes le confesara a Herralde que mientras lees *Trilogía sucia de La Habana* “no sepas si suicidarte, vomitar o ponerte a hacer una paja” (Herralde), frase que además inscribe los relatos de Gutiérrez en ese “peligroso género” que para Rousseau es el de los “libros para leer con una sola mano”.

Juan Antonio Masoliver Ródenas, por su parte, en uno de los primeros textos críticos publicados sobre esta trilogía, propone otros dos antecedentes de la literatura de Gutiérrez: la “fuerte carga sexual” de la escritura de Reinaldo Arenas y el “sórdido mundo de la realidad cotidiana” de Zoe

2. El ciclo (o saga) de Centro Habana está conformado por los siguientes textos: *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002) y *Carne de perro* (2003).

Valdés. La singularidad de Gutiérrez reside para Ródenas, sin embargo, en que no escribe con el sentido de comunidad de la diáspora³ o desde el exilio, sino desde la Cuba castrista. Más adelante, afirma:

[...] los relatos no pertenecen a ninguna tradición literaria visible. Hay un homenaje antirretórico a Lezama Lima. De Cabrera Infante aparece el mundo de las azoteas y los cuartos de *La Habana para un infante difunto* o la visión del trópico identificada con el bolero. Bukowski y Allen Ginsberg, [...] representan una identificación con la rebeldía y el inconformismo del narrador (Masoliver Ródenas).

En el volumen póstumo *Entre paréntesis*,⁴ de Roberto Bolaño, editado por Ignacio Echevarría (crítico literario y amigo del chileno, además de editor), se incluye otro texto breve dedicado a Gutiérrez titulado no casualmente “El Bukowski de La Habana”. Bolaño advierte con sagacidad la ambivalencia de este mote. Bukowski no solo ha caído en el descrédito total en los últimos años, sino que aunque “fue un excelente poeta” y como cuentista “es autor de algunos textos notables”, “como novelista nunca brilló a gran altura” (213). Después Bolaño rescata los rasgos compartidos por ambos escritores: “una vida de múltiples trabajos, [...] un éxito tardío, una escritura sencilla [...], unos temas comunes, como las mujeres, el alcohol y la lucha por sobrevivir una semana más” (213). La otra protagonista de los cuentos de Gutiérrez, para Bolaño, es una Habana en “estado comatoso” o mejor, “anémica y afiebrada”, “en donde hablar de Revolución ya ni siquiera funciona como un chiste” (213). La operación del chileno es doble: afirma el linaje bukowskiano de la

3. William Safran define el concepto de diáspora a partir de las siguientes características: “1) they, or their ancestors, have been dispersed from a specific original “center” to two or more “peripheral” or foreign, regions; 2) they retain a collective memory, vision, or myth about their original homeland—its physical location, history, and achievements; 3) they believe that they are not—and perhaps cannot be—fully accepted by their host society and therefore feel partly alienated and insulated from it; 4) they regard their ancestral homeland as their true, ideal home and as the place to which they or their descendants would (or should) eventually return—when conditions are appropriate; 5) they believe that they should, collectively, be committed to the maintenance or restoration of their original homeland and to its safety and prosperity; and 6) they continue to relate, personally or vicariously, to that homeland in one way or another, and their ethnocommunal consciousness and solidarity are importantly defined by the existence of such a relationship” (Safran 83-84). “1) Ellos, o sus ancestros, se han dispersado desde un “centro” específico original a dos o más regiones “periféricas” o extranjeras; 2) conservan una memoria colectiva, una visión o un mito sobre su patria original: su ubicación física, historia y hazañas; 3) creen que no son (y tal vez no puedan serlo) plenamente aceptados por la sociedad que los acoge y, por lo tanto, se sienten en parte alienados y aislados de ella; 4) consideran su patria ancestral como su hogar auténtico e ideal, y como el lugar al que ellos o sus descendientes eventualmente regresarían (o deberían regresar) cuando las condiciones fueran apropiadas; 5) creen que deberían comprometerse colectivamente con el mantenimiento o la restauración de su tierra natal, y con su seguridad y prosperidad; y 6) continúan relacionándose con la patria, personal o indirectamente, de modos diversos, y su conciencia y solidaridad etnocommunales se definen sobre todo por la existencia de tal relación” (mi traducción). Guillermo Cabrera Infante, por su parte, describe a los escritores de la diáspora cubana del siguiente modo: “En el extranjero lejos de la isla, en el exilio y por razones desconocidas se hicieron conocidos y se convirtieron no sólo en escritores eminentes sino, en uno o dos casos, escritores de genio. A muchos de ellos no sólo les debemos la literatura cubana sino que ellos son nuestra tradición y su realización nuestra posibilidad. Ellos son Cuba: mucho más que una isla, que una geografía y una historia” (Cabrera Infante 288-289).

4. Este volumen recopila ensayos, artículos literarios y discursos escritos por Bolaño entre 1998 (fecha de publicación de *Los detectives salvajes*) y 2003 (año de su muerte).

poética de Gutiérrez (recordemos que Bolaño publica también en Anagrama) y, a la vez, continúa su conocida tarea de impugnación y demolición del Boom latinoamericano. “Escritor priápico por excelencia”, “Prometeo sexual desencadenado”, epítetos de Bolaño, quien pondera los cuentos del cubano, ya que son “más reales y auténticos” y a menudo están “mucho mejor narrados que muchos cuentos de autores llamados serios por la crítica, que aún se debaten en las cada vez más pestilentes aguas del boom” (214).

Esta filiación múltiple de la escritura de Gutiérrez, focalizada mucho menos en Miller que en Bukowski, a partir de la noción de “realismo sucio” (y propuesta como se ve desde distintas perspectivas y con matices diversos) resulta muy efectiva en términos de mercado, pero teóricamente equívoca y acaso poco explicativa. Aunque hay una coincidencia general en considerarla solo una etiqueta propia de la mercadotecnia editorial, no puede ignorarse que el núcleo del sintagma remite al realismo, concepto poderoso y polisémico para la historia y la crítica de la literatura. A grandes rasgos habría, en principio, dos grandes modos de considerar el realismo en el arte, dice María Teresa Gramuglio. Realismo “como esa actitud que busca alcanzar alguna semejanza con lo real, y por lo tanto como una modalidad que atraviesa los siglos, o bien como un concepto que remite a un período delimitado de la historia del arte y de la literatura, y por lo tanto como una modalidad específica del siglo XIX” (16).

¿Cuál sería entonces la novedad introducida por los cultores de este supuesto realismo “sucio”? ¿Los textos de Gutiérrez (o los de Miller y Bukowski) son más “sucios” que los de Rabelais (y su escatología hiperbólica), los de Sade (y su sexualidad extrema vinculada al goce y al crimen) o Zola (y su representación sórdida de las clases bajas), por citar unos pocos ejemplos? Ya Stendhal, a comienzos del siglo XIX, dictamina: “Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route”⁵ (Clouard 139). La novela realista decimonónica, para Stendhal, refleja por igual la pureza y la suciedad. Curiosamente, muchísimas décadas después, Pedro Juan Gutiérrez utiliza otra metáfora vial para referirse a su material narrativo y adscribir a una estética realista: “Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas tal como está en la calle. La agarras con las dos manos y, si tienes fuerza, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco” (Gutiérrez 103). El procedimiento descrito parece prescindir utópicamente de toda mediación entre lo “real” y el papel, y por lo tanto, de todo artificio. Si admitimos, entonces, la “actitud realista” de Gutiérrez, queda por develar la singularidad y el alcance del adjetivo “sucio”.

5. “Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. A veces refleja en nuestros ojos el cielo azul, a veces el barro de los lodazales de la carretera” (mi traducción).

2. Pero entonces, ¿qué mierda es el “realismo sucio”?

El término *Dirty Realism* fue propuesto en 1983 por el crítico Bill Buford en el número ocho de la revista británica *Granta* para designar una nueva generación de escritores norteamericanos que, desde estéticas realistas, abordan el lado intrascendente y acaso sombrío de la vida contemporánea. “This is a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life”,⁶ dice Buford. Un “realismo sucio” que párrafos atrás había descripto como:

[...] a fiction of a different scope –devoted to the local details, the nuances, the little disturbances in language and gesture– and it is entirely appropriate that its primary form is the short story and that it is so conspicuously part of the American short story revival. But these are strange stories: unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadside cafés, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys. They play bingo, eat cheeseburgers, hunt deer and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble: for stealing a car, breaking a window, pickpocketing a wallet. They are from Kentucky or Alabama or Oregon, but, mainly, they could just about be from anywhere: drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism (5).⁷

El adjetivo “sucio” carece en esta descripción de connotaciones escatológicas o higienistas. Tampoco denota, en este caso, la presencia temática de basura, suciedad o pornografía en los textos. Remite, más bien, a las “manchas” o “impurezas” de la vida cotidiana y sus objetos y protagonistas, y a sus pequeñas historias despojadas de valores culturales. Michael Hemmingson lo expresa mediante un juego de palabras: “the study of *ordinary* American life as represented by *extraordinary* American fiction” (5).⁸ Bill Buford, por otra parte, deriva implícitamente este supuesto nuevo realismo del estilo minimalista:

6. “Se trata un peculiar realismo sucio sobre el lado visceral de la vida contemporánea” (mi traducción).

7. “[...] una ficción de alcance diferente –fiel a los detalles locales, a los matices, a las pequeñas perturbaciones en el lenguaje y el gesto– y resulta del todo apropiado que su forma principal sea el cuento y que sea tan notoriamente parte del renacimiento del cuento estadounidense. Pero son historias novedosas: sin adornos, despojadas, tragedias de poca monta sobre personas que ven televisión todo el día, leen novelas baratas o escuchan música *country* y *western*. Son camareras en cafés al costado de la ruta, cajeros en supermercados, obreros de la construcción, secretarías y vaqueros desempleados. Juegan al bingo, comen hamburguesas con queso, cazan venados y se hospedan en hoteles baratos. Beben mucho y con frecuencia se meten en problemas: por robar un auto, romper una ventana o robar una billetera. Son de Kentucky, Alabama u Oregón, pero, sobre todo, podrían ser de cualquier lugar: vagabundos en un mundo atestado de comida chatarra y de detalles opresivos del consumismo moderno” (mi traducción).

8. Subrayado por mí.

[...] it is realism so stylized and particularized –so insistently informed by a discomfiting and sometimes elusive irony– that it makes the more traditional realistic novels of, say, Updike or Styron seem ornate, even baroque in comparison. Many, like Richard Ford, Raymond Carver, or Frederick Barthelme, write in a flat, ‘unsurprised’ language, prod down to the plainest of plain styles. The sentences are stripped of adornment, and maintain complete control on the simple objects and events that they ask us to witness; it is what’s not being said –the silences, the elisions, the omissions– that seems to speak most. It is, as Frank Kermode has observed of Raymond Carver in particular, a “fiction so spare in manner that it takes time before one realized how completely a whole culture and a whole moral condition are being represented by even the most seemingly slight sketch” (5).⁹

Buford enfatiza el estilo despojado de la escritura de los “realistas sucios”, seguramente en oposición al sentido lúdico de la literatura posmoderna, más permeable a los devaneos intelectuales.

Según Costa Picazo, el diccionario de términos literarios de Oxford University Press define el minimalismo como un “estilo o efecto literario basado en la restricción de los contenidos al mínimo de elementos necesarios. Se caracteriza por el carácter despojado, austero, de vocabulario y situación, y una reticencia rayana en el silencio” (74). Como ocurre con la transposición literaria de la fórmula “realismo mágico”, el término “minimalismo” también proviene del arte. Fue acuñado por Richard Wollheim, quien en un artículo denominado “Minimal Art” lo empleó para describir obras de contenido artístico mínimo (74). Esta tendencia, originada en New York en la década del ‘60, se caracteriza por la simplicidad estructural y la economía de medios, rasgos estilísticos sin duda presentes en Henry Miller, Charles Bukowski y Pedro Juan Gutiérrez. Sin embargo, en otros aspectos el minimalismo se distancia con claridad de poéticas como las de los autores mencionados. Si en el arte minimalista “el foco es el objeto, desprovisto de connotaciones sociales o políticas, de ideas, emociones o valores” y “el artista elimina su

9. Es un realismo tan estilizado y singularizado, tan insistentemente permeado por una incómoda y en ocasiones esquivia ironía, que hace que las novelas realistas más tradicionales de, por ejemplo, Updike o Styron parezcan adornadas, incluso barrocas en comparación. Muchos, como Richard Ford, Raymond Carver o Frederick Barthelme escriben en un lenguaje plano, “sin sorpresas”, bajan hasta el más simple de los estilos simples. Las oraciones aparecen despojadas de adornos y mantienen un control completo sobre los objetos y eventos simples que nos invitan a atestiguar; es lo que no se dice, los silencios, las elecciones, las omisiones, lo que parece hablar más. Es, como Frank Kermode ha observado en particular en Raymond Carver, una “ficción de estilo tan escueto que lleva tiempo darse cuenta de que una cultura entera y una condición moral completa están representadas incluso por el bosquejo más breve” (mi traducción).

personalidad: no busca expresarse ni entenderse a sí mismo por medio de su obra” (Costa Picazo 74), en la literatura del “Período Especial” cubano, por ejemplo, el contexto sociopolítico y la subjetividad del narrador emergen a la superficie de los textos para exhibirse sin reparos.

Pero como se ve, ni Bukowski ni Miller aparecen mencionados (ni antologados) en el número citado de Granta ni tampoco en el diecinueve, de 1986, titulado sugestivamente “More Dirt: The New American Fiction”. Hemmingson sugiere múltiples razones para explicar la ausencia de Bukowski en las antologías de Granta. Aunque para antes de 1986 muchos académicos consideran al escritor nacido en Alemania verdadero padrino del *Dirty Realism*, otros menosprecian su literatura acusándola de “baja cultura”. Asimismo, problemas con los derechos de publicación –su editora Black Sparrow Press es célebre por su proteccionismo extremo– pueden haber impedido su aparición en la revista. Incluso no es imposible que el propio Bukowski haya rechazado la participación a causa de su antiacademicismo y justamente para evitar que lo asociaran al término *Dirty Realism*.

Más allá de las ausencias de Miller y Bukowski en las antologías de Buford, las nuevas formas de expresión de la narrativa cubana del “Período Especial” (entre ellas la etiquetada justamente como “realismo sucio”) presentan una serie de características ya neurálgicas en ciertas inflexiones de la literatura norteamericana del siglo XX (Behar 50-51). Para Behar, no obstante, el *Dirty Realism* norteamericano (derivado del minimalismo), no es más que una suerte de antología que incluye las obsesiones que dominan la obra de autores de la “Lost Generation” como Miller (un “minimalista social”) y Hemingway (un “minimalista formal”, según Facknitz), de autores de la “Beat Generation” como Kerouac y Ginsberg, y de Carver y Bukowski (Behar 52). Se trata de poéticas del inconformismo y la rebeldía, formuladas desde estéticas minimalistas. Si los norteamericanos escriben bajo el influjo de las guerras mundiales, la Guerra de Vietnam o la Guerra Fría, en Cuba, figuras como Fernando Velázquez Medina, Jorge Alberto Aguiar Díaz (JAAD), Ángel Santiesteban y Pedro Juan Gutiérrez escriben bajo los efectos aletargantes (cuando no alucinógenos) del “Período Especial en Tiempos de paz”, es decir, de aquellos tiempos de economía de guerra sin guerra. En esta línea de lectura, Anke Birkenmaier potencia la polisemia del adjetivo “sucio”. Contra la tradición del “realismo mágico” latinoamericano, sostiene Birkenmaier, el “realismo sucio” latinoamericano introduce una *contraestética* que incorpora la visión de la historia no oficial o silenciada: en ella, lo “sucio” proviene de lo ilícito, de la violencia y de las culturas alternativas o *underground*.¹⁰

10. En el imaginario latinoamericano de la cultura pop, asimismo, la expresión “dirty dancing” remite a ritmos relacionados con el sudor y el erotismo de los cuerpos (491).

Por eso el narrador autoficcional de Gutiérrez se propone como “revolcador de mierda”, metáfora escatológica que parece devenir programa estético e incluso ideológico: “no me interesa lo decorativo, ni lo hermoso, ni lo dulce, ni lo delicioso [...] Sólo un arte irritado, indecente, violento, grosero, puede mostrarnos la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver para evitarle molestias a nuestra conciencia” (Gutiérrez 105).

3. Minimalismo y “realismo sucio” en “Salíamos de las jaulas”

La trama del cuento “Salíamos de las jaulas”, compilado en *Trilogía sucia de La Habana*, puede resumirse en pocas líneas. El protagonista, “Pedro Juan”, viaja al campo para conseguir comida y venderla en La Habana. Luego de una infructuosa búsqueda, regresa con las manos vacías. Mientras descansa en su cuarto, lo despiertan los gritos de Caridad, la madre de su hijo, quien le advierte que el “blanquito chulo” con el que vive abusa sexualmente del niño. La mujer le exige que lo mate. Sin embargo, “Pedro Juan”, indiferente y hambriento, no hace nada.

En el relato de Gutiérrez, la tensión argumental se diluye para, como señala Masoliver Ródenas, convocar “un fluir de hechos que el lector ‘presencia’ como presenciamos los extraordinarios hechos cotidianos en una ciudad donde todo se convierte en sorpresa y donde aceptamos las más desenfrenadas hipérboles” (Masoliver Ródenas). Existe una especie de hiato evidente entre las dos situaciones (la búsqueda de comida, el reclamo de venganza), cuya conexión en términos de lógica narrativa propicia un blanco textual o, como diría Costa Picazo, una “zona de silencio”. En el cuento, la transición entre estas dos historias mínimas está señalada por una pesadilla: “un tipo que era yo mismo me acercaba a mí con un cuchillo y me cortaba unos bistecs de la barriga” (Gutiérrez 139). La imagen, además de evocar el célebre cuento “La carne”,¹¹ de Virgilio Piñera, opera conectando las instancias de vigilia, a la vez que suprime todo nexo causal entre ambas. Pero como suele ocurrir en la buena literatura, lo elidido produce más significación que lo explícito. Jorge Luis Borges lo insinúa en “El jardín de senderos que se bifurcan”: “omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla” (48). No es azaroso que, por ejemplo, en toda la obra de Gutiérrez apenas aparezca dos o tres veces escrito el nombre de Fidel Castro, aunque su fantasma esté omnipresente en sus páginas.

11. En este relato, debido a la falta de carne, el señor Ansaldo corta un bife de su nalga izquierda. Pronto, todo el pueblo lo imita hasta desaparecer como consecuencia de la autofagia.

Tal rasgo de la cuentística de Gutiérrez tiene otro antecedente poderoso y norteamericano: la “teoría del iceberg” o “teoría de la omisión” de Ernest Hemingway. Este principio compositivo aparece esbozado en el capítulo decimosexto de su novela *Death in the Afternoon* (1932):

If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing (Hemingway 2014).¹²

Las anécdotas evocadas en los cuentos de Gutiérrez emergen precisamente como si fueran la punta del iceberg del fallido proceso revolucionario. Exhibir la masa de hielo oculta debajo del agua implicaría, en este caso, renunciar a la literatura para propiciar un panfleto. Más allá de la evidente crítica social, frente a la política partidaria o la adhesión a una ideología concreta, Gutiérrez afirma la autonomía estética de sus textos. No por eso, como aclara Anke Birkenmaier, resigna la revelación de un ambiente o de un momento y un lugar histórico. Al modo de lo que Hegel llamó ‘la prosa del mundo’, el detalle aparentemente superfluo y banal evoca la impresión completa de una época o de una sociedad.

En el mismo sentido, como nota Costa Picazo en relación con los cuentos de Carver, tampoco en Gutiérrez “existe la imposición de un final que cierre y otorgue significación o redondee el relato, o ponga el broche de oro [...] es como si la escritura se interrumpiera” (76). Por eso *Trilogía sucia de La Habana* admite ser leída como novela. Cada relato presenta un microcosmos cuyas amplificación y conexiones realimentan la configuración de un único universo ficcional. Asimismo, “Salíamos de las jaulas” ostenta otros rasgos propios del llamado minimalismo. Aunque, como vimos, se trata de una categoría ajena a la crítica literaria, resulta pertinente para describir aspectos sintácticos y léxicos del discurso de Gutiérrez. Cito el primer párrafo del cuento:

Yo iba al campo, compraba comida, la traía y la vendía en La Habana. Todo se vendía. Desde ajos y limones hasta carne de buey. Cualquier cosa. Llegué a la casa de un guajiro y el

12. “Si un prosista conoce suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar algunas cosas, y el lector, si el escritor escribe con verosimilitud, tendrá de estas cosas una impresión tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que omite ciertas cosas porque no las conoce, no hace más que dejar lagunas en lo que describe” (mi traducción).

tipo tenía un caballo muerto tirado en el patio. Ya con la panza medio hinchada. Apenas lograba contener a los negros: un enjambre de negros, con machetes, cuchillos y sacos. Querían descuartizar el animal y llevárselo a pedazos. Era una jauría. Los conté: ocho negros, flacos, hambrientos, sucios, con los ojos desorbitados, vestidos con harapos. El guajiro les explicaba que el animal murió enfermo y se podría rápidamente. Ellos no le discutían. Sólo le pedían sacarle un pedazo y ellos mismos enterrarían la cabeza, los cascos, lo que quedara de aquel animal sarnoso y esquelético, cubierto de moscas verdes. Por el culo le salían gusanos y pus (137).

El estilo, como en Carver, resulta despojado: oraciones breves (a lo sumo coordinadas) y ausencia casi total de subordinación, respeto absoluto de la máxima huidobriana según la cual “el adjetivo, cuando no da vida, mata”, léxico cotidiano y sin tropos (excepto por las metáforas que animalizan a los negros para homologarlos al caballo muerto: “enjambre”, “jauría”). Esta falta casi absoluta de tropos en la escritura de Gutiérrez y la naturalización de las digresiones narrativas afirman también una suerte de hiperrealismo, en tanto como sugiere Costa Picazo en relación con Carver, “parece darse, [...] lo mismo que en la vida real, una resignación ante los modos parciales de la percepción y el entendimiento” (76). Por eso, a lo largo del texto, el tono monocorde del narrador anula toda jerarquía en los hechos referidos. Lo trivial y lo trascendental, materias primas del relato, construyen un tejido discursivo homogéneo cuya topografía rechaza el concepto mismo de digresión (Costa Picazo 77). El hilo del discurso no se rompe, porque no existe un asunto principal o predominante en la línea argumental (y si existe, está diseminado). Asimismo, tampoco hay una retórica de final que busque el golpe de efecto propio del cuento tradicional o el cine popular.

Por otro lado, la genealogía estética de la escena remite a algunos fundamentos de los naturalismos.¹³ Más allá de la clásica impugnación naturalista del binarismo feo/bello evidenciada en el fragmento citado, el propio Gutiérrez, en varias entrevistas, ha reconocido en su literatura una tesis (universalista y nunca circunscripta a un contexto específico, es importante remarcarlo) no exenta de determinismo sociológico: “La miseria material trae miseria moral. De algún modo ése es el centro de mi obra literaria: la pobreza y la miseria como elemento destructor de la vida de las personas. Destructor en todos los sentidos: moral, ético, igualmente físico, intelectual” (Gallo).

13. “Haskell M. Block (1972) considera que debido a los diversos usos dados al término, sería conveniente hablar de ‘naturalismos’ para poder entender el significado (o significados) del vocablo en un determinado contexto” (Molina 2001: 2). Por otro lado, el naturalismo ha sido señalado como otro predecesor lejano de la literatura “realista sucia” por Anke Birkenmaier (2004).

La violencia del entorno social se proyecta mediante la puesta en escena de la violencia física, sexual y lingüística: “Agarré a Roberto haciéndole una paja a Lazarito. ¡Se la estaba mamando y haciendo una paja, el muy hijoputa! ¡Tienes que matarlo, Pedro Juan! ¡Tienes que matarlo, cojones!” (Gutiérrez 139). La sintaxis con frecuencia desordenada, el argot o lenguaje callejero, los insultos y juramentos en vano, homologan dos poéticas (la de Bukowski, la de Gutiérrez) cuyo verosímil lingüístico reposa en gran medida sobre el artificio del efecto de oralidad.

Aunque Gutiérrez infringe la regla de Zola según la cual “el novelista naturalista no interviene nunca”, sus textos pintan la vida de las clases bajas sin escatimar miserias, vicios y promiscuidades, como producto de las condiciones ambientales, políticas y económicas propiciadas, desde su perspectiva, por la Revolución. Por eso el relato tematiza de modo muy explícito una suerte de darwinismo social, anticipado en la animalización implícada en el título (“Salíamos de las jaulas”) y desarrollado más adelante:

Estuvimos encerrados treinta y cinco años en las jaulas del Zoo. Nos daban alguna comidita y alguna medicina, pero ni idea de cómo era todo más allá de los barrotes. Y de pronto hay que saltar a la selva. Con el cerebro adormecido y los músculos flojos y débiles. Sólo los mejores podrían competir por la vida en la jungla (Gutiérrez 139).

Pero, vale aclarar, esta noción de “supervivencia del más apto” (Spencer) o “selección natural” (Darwin) no es compatible, en Gutiérrez, con el espíritu científico y la fe en el progreso evolutivo del hombre propios del movimiento naturalista. Por el contrario, la ingestión de gatos, tópico de la literatura del Período Especial, sugiere que el hombre, enajenado y decadente, conduce al desastre porque altera la cadena alimenticia: ante la ausencia de felinos, las ratas proliferan sin control. La conciencia de habitar la distopía del puro presente, de la eternidad de una crisis extrema, vuelve superfluos toda lucha o todo programa proyectados hacia un futuro inexistente.

Gutiérrez también parece absorber la vertiente cubana del naturalismo que, según Sintia Molina, posee un elemento único en Hispanoamérica: “tiene su base tanto en lo político-social como en lo económico y en lo racial” (Molina 2001: 167). A finales del siglo XIX, los escritores cubanos intentan delimitar la identidad nacional por medio del arte. En este contexto, “la dialéctica de la esclavitud, el tema de la mulatería, la convivencia entre negros y blancos y la cultura que esta relación desarrolla [...] son

aportaciones de la literatura cubana a la corriente naturalista” (Molina 169). Estos elementos emergen recontextualizados en “Salíamos de las jaulas”, pero sin abandonar muchas de sus aristas fundacionales. Gutiérrez, acusado con frecuencia de racista, sugiere a través de la voz del narrador autoficcional que los negros “ahora sólo quieren mezclarse con los blancos [...] para adelantar la raza”. Y luego agrega: “Y están en lo cierto. Los mestizos son mucho mejores en todo que los negros puros y que los blancos puros” (138). Incluso la noción de herencia, acaso sin la dosis de inexorable determinismo de los naturalistas, se manifiesta en la escritura del cubano desde una mirada antropológica que sugiere dependencia entre las condiciones psicológicas y las fisiológicas del sujeto: “Lazarito salió mulato. Pero de lujo. Con seis años parece tener diez. Heredó lo mejor de nosotros dos” (139). La conjunción adversativa del fragmento, lejos del paradigma del mestizaje cultural (defendido entre otros por Carlos Fuentes), posiciona al narrador en un peligroso mestizaje biologicista, que propugna la desaparición de las diferencias.

Finalmente, como en Bukowski, la figuración de las mujeres en Gutiérrez construye y remite, a la vez, a una suerte de arquetipo: grandes tetas y culos, disposición total para el sexo y notable resistencia al alcohol. Son las famosas “máquinas de follar” de Bukowski. Por eso “linda” y “caliente” son adjetivos suficientes para definir a Caridad. La contrafigura masculina es otro arquetipo: el insaciable amante tropical cuyas hiperbólicas erecciones y eyaculaciones remiten a las sadianas. A su vez, la voz indignada de la mujer, introducida en estilo directo, contrasta con el silencio del narrador, quien describe las reacciones de Caridad sin involucrarse, hasta quedar “con la mente en blanco” (Gutiérrez 140). Este silencio, que degrada el diálogo en monólogo, denota no sólo un estado de apatía o de agonía de la pasión, sino también alienación frente al entorno social.

4. A modo de cierre

Los desenfrenos étlicos y sexuales de sus personajes, la configuración de un *alter ego* autoficcional, el lenguaje escatológico y descarnado, y la obsesión por los aspectos sórdidos y violentos de la realidad articulados desde una estética minimalista conectan la poética de Gutiérrez con la de Miller y sobre todo, con la de Bukowski. Pero esta relación entre autores, indetectable a priori de la lectura, aparece indicada por los editores en el sistema paratextual con el objetivo de apelar al morbo de los potenciales lectores. La estrategia no es novedosa. Al propio Bukowski se lo compara con Miller por razones publicitarias, aunque ambos escritores solo parezcan tener en común la sucesión regular de encuentros sexuales. Curiosamente, también

Bukowski (como Gutiérrez hace con él) reniega de los textos de Henry Miller, su supuesto antecesor. Para Bukowski, las partes de los polvos eran extraordinariamente humanas, pero luego comienza con la filosofía y a hacerse preguntas, y cuando hacía esto, yo perdía el hilo y me dormía.

El “realismo mágico” y lo “real maravilloso”, marcas registradas del éxito comercial de la literatura latinoamericana durante gran parte del siglo XX y, más específicamente del *Boom* de los ‘60, mutan hacia la década del ‘90 en un literatura comercializada bajo la etiqueta de “realismo sucio”. Cierta tipo de lector modelo globalizado del nuevo milenio consume no sólo el fracaso del modelo socialista en la isla caribeña, sino también las diversas configuraciones (mediatizadas por el mercado) de la violencia física y simbólica como signos socio-políticos de un novedoso exotismo latinoamericano, caracterizado por la marginalidad, la pobreza, el narcotráfico, la prostitución y las ciudades en ruinas, y con representantes como Fernando Vallejo y Efraím Medina Reyes (Colombia), Víctor Hugo Vizcarra (“el Bukowski boliviano”), Adolfo Vergara Trujillo (México) y Argenis Rodríguez (Venezuela), entre muchos otros. En este contexto no es casual que la mayoría de los textos de Gutiérrez hayan sido traducidos a una multiplicidad de lenguas (la *Trilogía sucia de La Habana*, por ejemplo, ha sido traducida a más de 20 idiomas.) y hayan circulado antes en Europa, como material de exportación, que en Cuba.

Este “realismo sucio tropical”, como señala Behar, devela en Cuba la cara oculta de un cuadro bifronte. En la narrativa del “Período Especial”, el Revolucionario pierde el papel protagónico para dar lugar a quienes históricamente representaban el papel de antagonista o incluso, no tenían ningún papel (Behar 53). Me refiero al desfile de personajes cuyas conductas son consideradas “contrarrevolucionarias”: homosexuales, traficantes, jineteras, vagos, *bisneros*, estafadores. En este sentido, la suciedad es simbólica (se opone a las conductas y al higienismo revolucionarios), pero también literal: reviste los cuerpos (especialmente durante el sexo), inunda las calles y los solares, aflora a partir de la ruralización de zonas urbanas. Si Émile Zola, en el prólogo a la segunda edición de *Thérèse Raquin*, muestra su resentimiento ante lectores que “se han tapado la nariz, hablando de apestosa basura” (Zola), Gutiérrez reivindica, con palabras similares pero invirtiendo la carga de sentido, los efectos de su oficio de “revolcador de mierda”: “A nadie le gusta. ¿No se tapan la nariz cuando pasa el camión colector de basura? ¿No esconden al fondo las cubetas de los desperdicios? ¿No ignoran a los barrenderos en las calles, a los sepultureros, a los limpiadores de fosas? ¿No se asquean cuando escuchan la palabra carroña?” (Gutiérrez 128). El fragmento tematiza la rebeldía del escritor

frente a cierto moralismo editorial que rechaza libros cuya irreverencia o incorrección degradarían la literatura. Pero revolver o revolver la mierda, para Gutiérrez, también consiste en hacer emerger esa parte del iceberg que permanece oculta por designio de los discursos oficiales.

Sucede que lo abyecto, en términos de Julia Kristeva, es precisamente “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (11). Por eso, los elementos que para Kristeva provocan abyección, son aquellos que penetran el umbral entre el adentro y el afuera del cuerpo: la orina, el semen, las heces ensucian las páginas de Gutiérrez. Lo abyecto se ubica, por lo tanto, en ese espacio ambiguo de borde entre la interioridad y la exterioridad del cuerpo para metaforizar la ruptura del orden. Es el pus saliendo del culo del cadáver del caballo, cuya pudrición no impide a los negros considerarlo, contra toda ley gubernamental vigente, alimento.

Aludo, para finalizar, al juego de palabras que titula este trabajo: la autofiguración exhibicionista de Gutiérrez y otros “realistas sucios”, pródiga en proezas sexuales, simboliza una suerte de rito de pasaje desde las poéticas del *Boom* latinoamericano hacia otra que concibe el autor como *Sex Bomb*. Dicha autofiguración se articula no sólo en los textos ficcionales, sino también desde las entrevistas y *videolits*, y el sitio *web* y el *blog* del cubano, que refuerzan la imagen de amante tropical a través de fotografías, filmaciones y testimonios. Por medio de este señuelo, Gutiérrez inunda el mercado editorial europeo para revelar el *Zeitgeist* de la Cuba de los '90, cuyas marcas de lo real por antonomasia son el hambre y la carencia.

Referencias

- Azancot, N. (2001). Pedro Juan Gutiérrez: “En Cuba vivimos una especie de ‘Sálvese quién pueda’ general. Pero yo me quedo”. Recuperado de http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_El_cultural.htm
- Behar, S. (2009). Realismo sucio cubano: rasgos del Dirty Realism norteamericano en los cuentos de Pedro Juan Gutiérrez, Ángel Santiesteban y Jorge Alberto Aguiar Díaz. En *La caída del Hombre Nuevo: narrativa cubana del Período Especial*. New York: Peter Lang Publishing.
- Birkenmaier, A. (2004). El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. *Miradas*, 6. Recuperado de <http://www.miradas.eictv.co.cu>.
- Birkenmaier, A. (2006). Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions, 489–512.

- Birkenmaier, A. (2001). Más allá del realismo sucio: “El Rey de La Habana” de Pedro Juan Gutiérrez. *Cuban Studies*, 32, 37–54.
- Bolaño, R. (2004). El Bukowski de La Habana. In *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (2006). *Ficciones. El Aleph. El informe de Brodie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bufford, B. (1983). Editorial. *Granta*, 8 (Dirty Realism: New Writing From America).
- Cabrera Infante, G. (1998). *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara.
- Clouard, H. (1960). *Anthologie de la littérature française*. New York: Oxford University Press.
- Costa Picazo, R. (1992). Raymond Carver. El minimalismo. *Actas de Las XXV Jornadas de La Asociación Argentina de Estudios Americanos*, 74–79.
- Gallo, I. (2016). Érase una Cuba incómoda. Recuperado de <https://gato-pardo.com/cultura/libros/pedro-juan-gutierrez/>
- Gramuglio, M. T. (2002). El realismo y sus destiempos en la literatura argentina. En *El imperio realista* (pp. 15–38). Buenos Aires: Emecé.
- Gutiérrez, P. J. (1998). Salíamos de las jaulas. En *Trilogía sucia de La Habana*.
- Gutiérrez, P. J. (2007). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte 2*. Madrid: Debate.
- Hemingway, E. (2014). *Death in the Afternoon*. Londres: Simon & Schuster.
- Hemmingson, M. (2008). *The Dirty Realism Duo: Charles Bukowski and Raymond Carver on the Aesthetics of the Ugly*.
- Herralde, J. (2006). Pedro Juan en el ring. In *Por orden alfabético: Escritores, editores, amigos*. Barcelona: Anagrama.
- Herrero-Olaizola, A. (2012). Edición local para el nuevo milenio: el best seller sucio y la corporación cultural. *Cuadernos de Literatura*, 32, 288–306.
- Izarra, H. (2000). Pedro Juan Gutiérrez: «Si no traicionamos, no avanzamos». Recuperado de <http://www.hugoizarra.com/2000/06/pedro-juan-gutierrez-si-no-traicionamos.html>
- Kristeva, J. (1998). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Masoliver Ródenas, J. A. (1998). Oficio: revolcador de mierda. Recuperado de https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=782&t=articulos
- Molina, J. (2016). La Habana de Pedro Juan Gutiérrez: hedonismo contra miseria. Recuperado de <http://www.fronterad.com/?q=bitacorras/javiermolina/habana-pedro-juan-gutierrez-hedonismo-contra-miseria-0>

- Molina, S. (2001). *El Naturalismo en la novela cubana*. Lanham: University Press of America.
- Orihuela, A. (2011). La operación de lanzamiento de la forma-mercancia realismo sucio en el campo literario español y la actualidad de las poéticas comprometidas con la ideología de la clase dominante. Recuperado de <http://www.nodo50.org/mlrs/Poetic/realismosucio.htm>
- Safran, W. (1991). Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 1, 83–99.
- Zola, É. (s/f). Prólogo a la segunda edición de “Thérèse Raquin.” In *Thérèse Raquin*. Alba minus.