



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

LO ANTIVALIOSO COMO FUENTE DE LO ESTÉTICO EN EL *CICLO DE CENTRO HABANA*, DE PEDRO
JUAN GUTIÉRREZ

«Tesis para la obtención del grado de Maestro en Estética y Arte»

Fecha de inicio: enero 2022

Fecha de término: junio 2024

Autora: Yanay Prats Herrera

Director de tesis: Dr. José Ramón Fabelo Corzo

Índice

Introducción _____	1
Capítulo 1 Lo antivalioso como fuente de lo estético, aspectos teóricos a considerar _____	15
1.1 Por una base pluridimensional de los valores en el análisis del arte y de la literatura _____	18
1.2 La cuestión política en la reflexión crítica artística-literaria _____	20
1.3 Sobre la regimentación de la mirada _____	28
1.4 Análisis sobre el deber ser y la función social del arte _____	34
Capítulo 2 El <i>Ciclo de Centro Habana</i> , sus razones sociales y literarias _____	42
2.1 Antecedentes sociohistóricos a partir del triunfo de la Revolución cubana _____	42
2.2 Los años noventa en Cuba _____	49
2.3 Panorama artístico y literario en el que se inserta el <i>Ciclo de Centro Habana</i> _____	53
2.4 Coordenadas de Centro Habana _____	67
Capítulo 3 El <i>Ciclo de Centro Habana</i> como manifestación concreta de lo antivalioso como fuente de lo estético _____	73
3.1 El antihéroe, lo que nos permite ver _____	73
3.2 <i>Modus operandi</i> de los personajes en situaciones límite _____	85
3.3 El contexto, espacio de resistencia _____	90
3.4 Apuesta por un devenir minoritario del lenguaje _____	93
Conclusiones _____	98
Bibliografía _____	100

Introducción

El *Ciclo de Centro Habana* (CCH), del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez (PJG),¹ es vía expedita hacia un eje temático: *lo antivalioso como fuente de lo estético* en las obras que conforman esta saga literaria: *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). Dicho tema nos exige, en primera instancia, precisar ¿qué entenderíamos por *antivalioso* en este marco? y ¿sus posibilidades *como fuente de lo estético*? Por supuesto, sin obviar que resulta imposible abarcar todas las aristas de lo antivalioso, que, además, como la vida misma no es algo puro ni estático, sino que está dinamizado por muchos elementos en tensión que se entrecruzan, en continuos cambios, desequilibrios, reajustes, y de acuerdo a contextos específicos. Por ello, iremos gradualmente estableciendo algunos de esos elementos a tomar en cuenta en la concatenación.

De modo general, sabemos que los seres humanos establecemos formas relacionales entre nosotros y con el mundo, relaciones prácticas, cognitivas, afectivas, valorativas, las que en estrecha mancomunidad articulan nuestra existencia. Primordial en ese entramado es la esfera de los valores, cuyo análisis, si bien ineludible, es espinoso, no solo por la complejidad de las muchas dimensiones (objetivas, subjetivas, instituidas)² que lo atraviesan; sino, además, por el carácter contextual de estas. Implica considerar, a su vez, el carácter variable e intercambiable de dichos valores a través del tiempo; así como los distintos enfoques disciplinares que dialogan en ese acontecer e iluminan una arista u otra.

Resulta preciso subrayar que el análisis de *lo antivalioso como fuente de lo estético* en la obra literaria de PJG para nada lo concebimos a modo de caja cerrada, ni es nuestro objetivo fijar límites exactos de lo que sería antivalioso de manera unidireccional, homogénea y unívoca. Nuestro interés es dialogar con aquellas situaciones y relaciones que resultan antivaliosas en determinados contextos porque afectan negativamente a los seres humanos expuestos a ellas. Analizar cómo el arte y la literatura se apropia de ese material y permite construir un espacio creativo de reflexión sobre esas realidades, como es el caso del CCH, aunque ello conlleve fluir en sentido contrario a la hegemonía institucional, a la

¹ Nace en Matanzas en 1950, comienza a publicar la saga hacia finales de la década de los noventa. Periodista, narrador, ensayista, poeta, artista plástico.

² En el marco teórico desarrollaremos más detenidamente dichas dimensiones a partir de la teoría pluridimensional de los valores del Dr. José Ramón Fabelo Corzo.

adecuación representacional política del gobierno y a múltiples prejuicios académicos que aún perviven respecto a qué es la literatura, qué tipo de historias debe recrear y de qué modos.

PJG nos reconduce a través de su literatura a la convulsa realidad de los años noventa en Cuba, período de precariedad económica. Esa realidad objetiva, cuyo impacto negativo atraviesa el pulso vital de los cubanos, en lo cotidiano individual y colectivo, estará condicionada, también, por las relaciones de poder imperantes, por la administración gubernamental y las medidas que se toman en ese contexto; así como por el panorama internacional que acontece. Ese material es *leit motiv* para PJG, quien, desde un ángulo muy particular, (re)crea aspectos de la realidad, comportamientos y relaciones sociales en ese contexto de crisis. Interés que comparte con otros artistas y escritores cubanos, quienes, al igual que PJG, habilitan, también en esa década, un espacio de pensamiento y de fricción contra la hegemonía institucional.

Estas propuestas van a compartir el interés por otros modos de habitar, de mirar, de decir, muchas veces en pugna contra paradigmas y prejuicios instaurados sobre un único modo de entender el arte y la literatura desde la institución, de gran parte de los decisores dentro de esta. Por tanto, mediante sus obras se pronuncian en abierta crítica, además, sobre un supuesto deber ser y función social del arte y de la literatura, que desde la institución limite y condene las posibilidades de estos a reduccionismos historicistas o a partir de lo didáctico, de lo bello o complaciente, desde miradas esquemáticas. A contracorriente, estas obras apuestan por la necesaria pluralidad de vernos y pensarnos desde otros sitios que activen el deseo y la posibilidad de transformación: otros imaginarios posibles.

En fin, la potencia de estas obras, al igual que sucede con el CCH, es la de generar pensamiento crítico desde la eficacia movilizadora del arte y de la literatura, que radica en la posibilidad de activar desde la experiencia estética otras direcciones y zonas de reflexión respecto a la realidad. Con ese enfoque también encaminamos nuestro análisis, sin eludir el fértil e inevitable disenso, al dirigir la mirada hacia la compleja problematización de la vida que expresa y piensa el arte y la literatura desde un lugar otro. En ese sentido es que nos interesa la literatura de PJG, pues compromete nuevos juegos de lenguaje. Arremete contra regímenes de la mirada impuestos desde la narrativa hegemónica y erige una experiencia

estética que puede resultar molesta, es cierto, porque nos presiona hacia los límites de lo perceptual o moral, pero justo desde esos límites quiere hacernos reaccionar.

Lo antivalioso como fuente de lo estético en el CCH configura una experiencia que impele a reflexionar sobre aquellos patrones que hemos instaurado como “correctos” y a sospechar de todo estatuto normalizado para sistematizar nuestras vidas. Nos exige poner en la cuerda floja nuestros propios prejuicios y modos de generar exclusiones sociales, ideológicas, raciales, de género, de todo aquello que por diferente —también en arte y literatura— se cuestiona por estar fuera de la norma. Incitación, sobre todo, a un pensamiento crítico, desde ahí pensar la diversidad que somos, como diversa es la vida.

Sirva este preámbulo para establecer, entonces, ciertos elementos que nos permitan encauzar cierres de análisis particulares y la apertura reflexiva a partir de la obra de PJG. Su propuesta literaria en el *Ciclo de Centro Habana* se apropia de lo antivalioso de la realidad cubana como fuente de lo estético para provocarnos desde ese incómodo margen e involucrarnos desde la literatura en una sociedad en crisis³ atravesada por disímiles problemas, con ciertos influjos de otras estéticas y también con ciertos paralelismos en Latinoamérica.

Para dar respuesta a las preguntas de qué entender por antivalioso y qué posibilidades ofrece como fuente de lo estético en la literatura de PJG, determinaremos algunas pautas de lo general a lo particular, con el fin de concatenar ciertos aspectos que aterrizaremos de manera concreta en las obras del CCH.

En primera instancia, hay que lidiar con la complejidad del proceso valorativo que, no obstante, no evadimos, pues enfatizamos resulta ineludible en la vida de los seres humanos, en cuya articulación social intervienen disímiles intereses que pasan por el tamiz de lo personal y de lo colectivo: sexo, alimentación, lugar para habitar, por hablar de cuestiones básicas; dinamizadas, además, por múltiples aristas socioculturales, religión, educación, economía, tecnología, etc. Por supuesto, estos aspectos mencionados tienen expresiones concretas de acuerdo a contextos sociohistóricos específicos y a particularidades poblacionales.

Sin embargo, podríamos hablar de un núcleo común: la vida, la que valoramos —y para la que seleccionamos, si hablamos en términos evolutivos, mecanismos de

³ Me refiero a la crisis de los años noventa que será detallado en el capítulo 2. El llamado Período Especial en Tiempo de Paz, período prolongado de crisis económica en Cuba que comenzó en 1991.

adaptación— los seres humanos. Esa conducta adaptiva para la supervivencia es un universal, cuyos antecedentes encontramos en los orígenes mismos y desarrollo de las especies, pues como refiere María Cristina Vélez,⁴ con base en la teoría evolutiva darwinista: “[...] no solo lo anatómico, sino también las conductas o comportamientos, han evolucionado siguiendo un proceso en que se seleccionan aquellas características que repercuten positivamente en la supervivencia de los organismos”.⁵ En ese sentido, tendríamos un primer elemento, diríamos que aquellas condiciones que atentan contra la vida de los seres humanos constituirían, sin duda, lo antivalioso, y serían rechazadas por estos. La inaplazable urgencia, entonces, de instaurar el fundamento último, a la hora de entender y comprender las relaciones con nuestra especie, con otras y con el entorno natural, desde la perspectiva del respeto a la vida.⁶

La vida como autopoiesis, transversal para entender lo antivalioso, nos hace suscribir lo que asevera José Ramón Fabelo Corzo:⁷ “La autonomía en relación con lo biológicamente vital y la complicación de las estructuras sociales hacen muchas veces olvidar el verdadero origen de lo valioso y de la ética misma, aquello que es en última instancia lo que les da sentido a todos los valores, su más profunda raíz: la vida humana”.⁸ Siguiendo esta lógica, podemos asegurar que los seres humanos consideramos antivalioso aquellas situaciones que atentan contra la vida: el hambre, la precariedad, la violencia, la insalubridad, el desempleo, o cualquier otra circunstancia que nos obligue a despertar cada día con la incertidumbre de cómo sobrevivir o si sobreviviremos.

Resultaría anómalo que hubiera seres humanos que valoraran como positivo vivir en la miseria extrema, sin tener garantizadas cuestiones básicas de subsistencia, comida, agua, vivienda, ropa. Circunstancias estas que generan inestabilidad, cansancio, frustración, hastío, enfermedad, y que obligan a buscar vías alternativas de solución, a veces complicadas de juzgar en esos contextos. En algunos casos la insostenibilidad de una

⁴ Bióloga colombiana. Doctora en Ciencias Naturales.

⁵ María Cristina Vélez, *Homo artisticus, una perspectiva biológico evolutiva*, p. xx.

⁶ Cfr. Ramón Patiño Espino y Ana Irlanda Patiño Ávila, *Una estética biocéntrica para superar la colonialidad andro-antropocéntrica*. Texto compartido en clases por el Dr. Patiño.

⁷ Profesor-Investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, Investigador del Instituto de Filosofía de Cuba. Doctor en Ciencias Filosóficas. Especialista en Axiología, Estética y Filosofía Latinoamericana.

⁸ José Ramón Fabelo Corzo, “La vida como autopoiesis y como fundamento de la ética en tiempos de globalización”, en *A Parte Rei, Revista de Filosofía*.

situación de alerta y estrés prolongada en el tiempo y el desgaste que conlleva, físico y psicológico, conduce a resoluciones drásticas.

Las referidas condiciones de miseria extrema no son ideas abstractas, sino que constituyen la realidad hoy de muchas personas en América Latina, donde las desigualdades, cada vez más acentuadas por el sistema de producción capitalista y el monopolio del mercado que dicta las leyes de funcionamiento del mundo, impacta en la vida de miles de miles de niños y niñas que se ven obligados a trabajar y son explotados desde edades bien tempranas, con repercusiones para su salud física y psicológica; personas de la tercera edad abandonadas, obligadas a la mendicidad, por solo dar algunos ejemplos. En fin, un panorama nada gratificante, y que adquiere relieves específicos según el país y la región del país, como ilustraremos en el desarrollo del trabajo investigativo.

Cuba es un caso atípico dentro del área latinoamericana, defiende un proyecto socioeconómico y político socialista —ha logrado altos niveles en esferas como educación, salud—, cuyo propósito desde el triunfo revolucionario en 1959 ha sido una sociedad más justa y equitativa. Sin embargo, durante más de 60 años de Revolución, debido a múltiples presiones políticas externas, sumado a ciertas negligencias internas —y, sobre todo, por la permanente tensión con un imperio como los Estados Unidos—,⁹ ha sufrido largos períodos de significativa crisis económica. Esas circunstancias han repercutido en varias generaciones de cubanos hasta la actualidad, provocando respuestas de todo tipo ante las innumerables carencias que forman parte de la cotidianidad, y que parecen perpetuas. Diaria búsqueda de soluciones, muchas inmediatas e individuales ante la insostenible crisis, que es una realidad objetiva de impacto en la conciencia individual y colectiva.

Estas crisis se evidencian en cíclicas oleadas migratorias, que han traído muertes y dolorosas separaciones familiares; jóvenes que se prostituyen motivados por encontrar un extranjero que les permita salir del país o que se aferran a mecanismos de enajenación como el alcoholismo, las drogas; o buscan soluciones mediante actos delictivos como el robo, la estafa, algunos de estos con el añadido de la violencia y la intimidación con armas, etc. El Estado, por su parte, se muestra incapaz de parar estos hechos y tampoco de salir de la acentuada crisis que acrecienta estas situaciones. Es decir, también en un contexto como el cubano, lo antivalioso de la miseria profunda, evidenciada en disímiles ámbitos de la

⁹ Se darán más detalles al respecto en el capítulo 2.

vida, ha conducido a una depauperación generalizada y a destinar las energías a lo básico: la supervivencia, con todo el desgaste moral, social y político que conlleva.

En ese sentido, hablar de lo antivalioso de la realidad, en Latinoamérica, y en Cuba en particular, no es mera frase especulativa, sino que nos remite a sociedades en contextos de crisis —con sus matices en cada caso y época—; a la inoperancia gubernamental para resolver muchísimos problemas socioeconómicos; y a un panorama internacional, cuya balanza se va de un solo lado, marcado por el capitalismo salvaje y por el control del poder desde la colonialidad, que hace difícil revertir esta situación.

Nuestros países latinoamericanos y caribeños todavía hoy sufren deformaciones estructurales producto del colonialismo al que fueron sometidos, destino que compartimos como región, y a la colonialidad que aún pervive en ellos. Evidencian problemas no solucionados que afectan a gran cantidad de seres humanos, que por esta causa se ven obligados a vivir en circunstancias críticas. Seres humanos que hacen un esfuerzo por resistir, cuyo acto de existir ya es una muestra de resistencia pues visibilizan realidades que molestan, ya sea porque no importen, desde la mentalidad productivista y mercantilista imperante en el capitalismo; o porque evidencian situaciones no resueltas que erosionan el ideal socialista de un mundo mejor para todos.

Para parte del arte y de la literatura de nuestra región esas vidas importan, esas realidades latentes han sido motivo de reflexión desde la creación, con expresiones variadas en diferentes manifestaciones. Ese es el caso del *Ciclo de Centro Habana* (CCH), pues Pedro Juan Gutiérrez (PJG) se apropia de lo antivalioso de la realidad cubana para involucrarnos desde su literatura y provocarnos a leer —mirar, escuchar, sentir, porque la imaginación permite una asociación concurrente de nuestros sentidos, y ver más allá de marcas de tinta en papel impreso— una sociedad cubana atravesada por la crisis de los años noventa, en plena decadencia, que desborda su propio período histórico y nos alcanza por la persistencia en el tiempo de esos problemas.

Puntualizamos que *lo antivalioso como fuente de lo estético* para nada lo entendemos con un trasfondo discriminatorio; todo lo contrario, lo asumimos como posibilidad para horadar desde un punto de vista imaginativo y artístico-literario en determinados conflictos y problemáticas de los seres humanos. La propuesta, por consiguiente, implica el análisis desde un contrasentido: las condiciones que debe cumplir

la obra de arte y literaria para que el uso en esta de lo antivalioso de la realidad adquiriera en contraste un valor estético-artístico para la sociedad; lo cual exige replantearnos ciertos parámetros de legitimación.

Lo antivalioso como fuente de lo estético compromete ese contrasentido referido. Por un lado, el tratamiento desde el arte de aspectos negativos de la vida cotidiana. Por otro, su eficacia artística en la medida que logra verosimilitud y congruencia como universo literario. La persuasión que logre la obra se sustentara, precisamente, en los elementos que elija para configurar la experiencia estética: el estilo, el uso de los recursos narratológicos para (re)crear la marginalidad en esas historias, el ritmo, etc. Desde esos presupuestos PJG posibilita la inmersión en ciertas vivencias que somos capaces de compartir con los personajes, aun sin atravesar las circunstancias narradas.

La experiencia estética nos permite entrar en la crisis que padecen los personajes: hambre, hastío, miseria, violencia, desilusión, etc. Nos sobrecoge porque nos afecta a través de la obra literaria. En ese sentido, la literatura que propone PJG genera una relación de empatía —o incluso de apatía, no nos deja indiferentes— hacia esos seres humanos. Nos redirecciona a pensar ¿qué haríamos nosotros en circunstancias similares?, ¿actuaríamos de igual manera?, ¿por qué existen estos problemas?, ¿es posible una solución?, ¿una vía alternativa? Para ello, exige determinados elementos estructurales que den verosimilitud al universo narrativo que construye.

Si bien el tema de los valores en su relación con el arte ha sido abordado y se ha problematizado al respecto infinidad de veces. Sin embargo, no es tema agotado, pues en pleno siglo XXI persisten criterios de censura hacia determinadas estéticas, prejuicios estos basados en el supuesto deber ser del arte y en la función social que se le atribuye en la re/producción cultural de nuestras sociedades, en ocasiones desde miradas reduccionistas que privilegian una única adecuación representacional y arremeten contra cualquier otra narrativa que genere fricción.

Respecto al CCH, *lo antivalioso como fuente de lo estético* bifurcó el devenir editorial de PJG. La experiencia estética al leer el CCH, el material que emplea como fuente para configurarla resultó, por un lado, elemento de gancho para su inserción en el mercado editorial internacional, especialmente el europeo, también con seguidores en Latinoamérica. En tanto, del lado cubano no funcionó de igual modo a nivel institucional,

pues la no adecuación representacional de la propuesta de PJG a la narrativa legitimada institucionalmente hizo que las editoriales rechazaran y los espacios de promoción del libro y de la lectura apenas mencionaran a este autor que, no obstante, conquistó desde su debut un gran número de lectores en su país.¹⁰ ¿Qué pudo determinar dicha diferencia de posturas? ¿contra qué parámetros arremetió este tipo de estética en su propuesta que provocó dicha reacción institucional en Cuba?

Pudiéramos apelar, muy sucintamente, a este pequeño fragmento del escritor cubano Francisco López Sacha, aunque, por supuesto, abordaremos en detalle a lo largo de la tesis varios aspectos a tomar en consideración, así como el análisis pormenorizado del CCH para entender dicha censura institucional y lo que se pone en juego con ello.

De pronto comenzó a cifrarse un territorio para la literatura cuyos sentimientos y valores eran la cara opuesta —y oculta— del discurso mediático, según el cual habíamos crecido hasta convertirnos en el país más culto del hemisferio, sin pobreza, sin marginalidad. [...], el territorio literario de Pedro Juan Gutiérrez abría un corredor sombrío, casi alucinante, donde los personajes se movían por intereses mezquinos, también por deseos sexuales y muchas veces por instintos de violencia y de supervivencia. No había en ellos la más remota idea de un modelo de conducta y ni siquiera la sombra de una ideología.¹¹

Lo antivalioso como fuente de lo estético en el *Ciclo de Centro Habana*, objeto de estudio de esta tesis, emparenta, en ese sentido, con cierta tradición literaria: aquellas obras a las cuales se tildaron, en sus contextos, de inmorales o peligrosas; o que se consideró atentaban contra la formación de valores en sus receptores y, en muchos casos, se les catalogó de vulgares o faltas de calidad por las propias exigencias de lenguaje de determinados temas en determinados tonos.

En muy breve paneo, pudiéramos citar en el siglo XIX la representación novelesca francesa de la pequeña burguesía con sus miserias, hipocresías, doble moral. Se cuestionaron, por atentar contra “las buenas costumbres”, obras como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, considerado hoy el padre fundador de la novela moderna. Tampoco resultó complaciente a sus contemporáneos las novelas de Honoré de Balzac, quien fuera

¹⁰ Aunque con tiradas reducidas —con demoras para captar el interés editorial en la isla—, y sin apenas promoción, en la actualidad todos los libros del *Ciclo de Centro Habana* han sido publicados en Cuba.

¹¹ Francisco López Sacha, “Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez”, revista Temas, no. 54, La Habana, abril-junio, 2008, pp. 144-150.

enjuiciado por “el contenido indigno” de sus libros, pues mostraban una sociedad parisina corrupta y superficial cuando menos. O el *poeta maldito* Charles Baudelaire con sus *Flores del mal*, a quien el sadismo, el abuso de poder, el masoquismo religioso, el libertinaje, la blasfemia y las drogas como material poético, lo llevaron a ser condenado.

Asimismo, la recurrencia de historias que calan en lo más sórdido de los seres humanos, con profundas implicaciones morales, sociales y políticas, y con exigencias de lenguaje congruentes a una forma de entender y hacer la literatura, la encontramos, desde distintos registros, en escritores de la talla de Franz Kafka y Fiódor Dostoyevski, por citar dos claros ejemplos.

En el siglo XX, más cercano en el tiempo al movimiento narrativo del *dirty realism* estadounidense, que también fuera cuestionado, tenemos en poesía a la denominada Generación Beat, y el escandaloso juicio a Allen Ginsberg por *Howl (Aullido)*, acusado de obsceno; a lo que el poeta Lawrence Ferlinghetti —su casa editorial City Lights asumió la publicación de los Beat— respondió: “Lo obsceno no es el poeta, sino lo que este observa”.¹²

Si nos trasladamos a la literatura cubana encontramos voces áridas como la de Virgilio Piñera y *La isla en peso*, donde la ironía incisiva del verso nos devuelve en plano secuencia el toque de solar, lo sexual, lo religioso, barrios pobres, gente atrapada en sus propias *circunstancias, malditas, del agua por todas partes*.

Cada hombre comiendo fragmentos de la isla,
cada hombre devorando los frutos, las piedras y el excremento nutritor.
Cada hombre mordiendo el sitio dejado por su sombra,
cada hombre lanzando dentelladas en el vacío donde el sol se acostumbra,
cada hombre, abriendo su boca como una cisterna, embalsa el agua
del mar, pero como el caballo del barón de Munchausen,
la arroja patéticamente por su cuarto trasero,
cada hombre en el rencoroso trabajo de recortar
los bordes de la isla más bella del mundo,
cada hombre tratando de echar a andar a la bestia cruzada de cocuyos.¹³

¹² Edelmis Anoceto, “Prólogo”, en *Aullido*.

¹³ Virgilio Piñera, *La isla en peso*, p. 34.

Con el análisis de *lo antivalioso como fuente de lo estético* en el *Ciclo de Centro Habana* nuestro propósito es cuestionar esas posturas anquilosadas que todavía subsisten respecto a *qué es arte*; y que, a veces, ni siquiera llegan a cuestionar *cuándo es arte*, o *para qué sirve*,¹⁴ y si acaso lo hacen desde una mirada reduccionista. Así sucedió en el contexto institucional cubano con las obras de PJG, hasta que, finalmente, se aceptó su calidad literaria en ciertos ámbitos y, luego de su difusión internacional, se empezó a publicar en la isla, con un notable desfasaje.¹⁵

A ese respecto, la escritora cubana Marilyn Bobes,¹⁶ Premio Nacional de Periodismo Cultural José Antonio Fernández de Castro 2007, quien para los años en que se publica *Trilogía Sucia de La Habana* era jefa de Redacción de Narrativa en Ediciones Unión,¹⁷ comenta su primer encuentro en 1999 con el libro y los comentarios con los que le llega.

Sabía que este escritor gozaba de gran reconocimiento en Europa y había oído hablar, mal, debo confesarlo, de su *Trilogía Sucia de La Habana*, publicada recién ahora, después de casi veinte años en nuestro país. A ese libro se le tachaba en Cuba cuando menos de vulgar y ninguna de las personas con las que hablé de él le concedía algún mérito. Pero como editora, me preocupaba el hecho de que un escritor cubano que vive y trabaja en La Habana fuera tan conocido en el extranjero y tan desconocido en su propio país.¹⁸

Consideramos que posturas demasiado puristas respecto al hecho artístico y literario obstaculizan el acercamiento y la comprensión de determinadas propuestas, a veces más cáusticas, que implican otras formas de emocionarnos, relaciones complejas de la realidad. Obras que, además, abren un camino que desbordan los recurrentes espacios de las artes plásticas o de la visualidad, que comprometen diversas aristas de la vida, desde disímiles registros, también desde la literatura.

De ahí la necesaria pluralidad, libre de prejuicios, no solo creativa, sino también investigativa, respecto a obras como las que conforman el CCH. Tributar así a los modos muchos de pensar/nos con esa vital dosis de imaginación para construir un espacio

¹⁴ Cfr. J. R. Fabelo, "Por una estética apegada a la vida", *Revista de Filosofía*, N° 66, 2010-3, pp. 89-100.

¹⁵ *Trilogía sucia de La Habana* debió esperar 20 años para ser publicada en Cuba.

¹⁶ Periodista, poeta, crítica y narradora cubana.

¹⁷ Editorial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac).

¹⁸ Marilyn Bobes, "Pedro Juan Gutiérrez: una literatura sin maquillaje", en *IPS Cuba*.

autónomo de intención estética y abrir desde ahí la lectura a reflexiones, sensaciones, emociones de otro matiz, pues no hay dudas de que moverse en los márgenes permite mostrar conflictos del ser humano que no pueden verse de otro modo.

De esas reflexiones derivaron una serie de interrogantes *leit motiv* para el análisis de las obras: en el plano de la expresión ¿qué recursos narratológicos emplea?, ¿cuál nivel de lenguaje?, ¿qué ritmo? Desde el punto de vista estético ¿qué sensaciones o emociones puede provocar?, ¿hacia cuáles experiencias involucra al lector?, ¿qué subyace en ello?

Preguntas que sirvieron de guía para establecer en correspondencia con estas cuestiones el *problema de investigación*: ¿por qué la censura institucional en el ámbito cubano a la literatura que propone el CCH, de PJG?

Son diversos los criterios suscitados respecto al CCH. Tanteamos algunas clasificaciones como estética de la perversión, la suciedad y la podredumbre, estética de la miseria, de la basura, etc. Sin embargo, consideramos que lo que deviene *justificación de esta investigación* es que resulta pertinente una posición axiológica más general que posibilite abordar cada uno de los aspectos mencionados en su integración como fuente de lo estético, pues, en definitiva, forman parte de un todo en la propuesta escritural de PJG y en la eficacia de esa experiencia estética y en el cuestionamiento que tácitamente contiene al propio hecho estético.

Por lo que establecemos como *objetivo general*: Analizar *lo antivalioso como fuente de lo estético* en el *Ciclo de Centro Habana* y sus posibilidades para recrear aquellos aspectos de la realidad, comportamientos y relaciones sociales hacia los cuales nos redirecciona su literatura.

A partir de dicho objetivo general nos propusimos los siguientes *objetivos específicos*: 1. Fundamentar teóricamente la necesidad de apertura crítica artística-literaria para abordar *lo antivalioso como fuente de lo estético*; 2. Argumentar las razones sociales y literarias del *Ciclo de Centro Habana*; 3. Analizar el caso concreto de *lo antivalioso como fuente de lo estético* a través de aspectos puntuales en el *Ciclo de Centro Habana*.

Subrayar que el análisis del CCH no conlleva una lectura moralista ni política ni ideológica de la obra, si bien, es obvio, que PJG nos conduce a través de sus obras a pensar esos espacios, lo social, lo moral, lo cultural, lo político, pero desde un ámbito de mucha más fuerza para la reflexión como es la literatura. Ello lo logra, precisamente, porque no se

trata de un manual o programa político, ni periodismo social, ni un libro de enseñanza, sino que esa fuerza descansa en la eficacia que pueda tener *lo antivalioso como fuente de lo estético* para construir una experiencia de reflexión desde la literatura.

El análisis lo desarrollamos sobre la base de la siguiente *hipótesis de trabajo*: el CCH nos redirecciona a pensar en determinadas categorías que operan a la hora de legitimar ciertas propuestas artísticas, así como determinadas problemáticas de nuestras sociedades, comportamientos y relaciones sociales en contextos de crisis, a través de este tipo de estética. Además, de la complejidad que implica la apropiación desde un punto de vista creativo de lo negativo que atraviesa la cotidianidad de muchas personas, con posibilidades otras para construir un espacio de reflexión a contracorriente de narrativas hegemónicas de lo que debemos mirar desde la literatura y del modo en que supuestamente debemos hacerlo.

En consonancia con los objetivos trazados establecimos la correspondiente *estructura de la tesis*: introducción, capítulos 1, 2 y 3, conclusiones y bibliografía.

El capítulo 1, “Lo antivalioso como fuente de lo estético, aspectos teóricos a considerar”, despliega fundamentos, con base en el criterio de diversos especialistas que han profundizado en la compleja relación axiología-estética-arte, y que nos permiten extender el horizonte interpretativo.

Desarrolla el análisis artístico-literario con punto de partida en la teoría pluridimensional de los valores, base conceptual imprescindible para ejercer la crítica, pues, sin perder de perspectiva la estrecha interrelación y el carácter situacional y cambiante de las múltiples dimensiones que intervienen en el proceso valorativo, nos permite la distinción entre las dimensiones —la erosión de unas en otras— que intervienen en el proceso artístico, para captar matices e incongruencias que surgen en ese complejo devenir. La ineludible comprensión del arte no como un estado, sino como un proceso de carácter relacional, que exige superar la mirada de la obra o del artista como hechos aislados, a saber, rebasar el qué o el quién, y que la reflexión contenga el cómo, quiénes, cuándo, dónde; que son preguntas que nos ponen en relación con nosotros y nuestros contextos. Una mirada que al unísono nos haga pensar en la eficacia del arte como mecanismo movilizador de reflexión en quienes la reciben y desde un papel activo participan del proceso artístico. Así como la cuestión política, y las oscilaciones entre intereses artísticos y extrartísticos,

imprescindibles a considerar. Interpela, también, aspectos como el supuesto deber ser y la función social del arte.

El capítulo 2, “El *Ciclo de Centro Habana*, sus razones sociales y literarias”, muestra los antecedentes sociohistóricos a partir del triunfo de la Revolución cubana —márgenes en los que nace la promoción literaria a la que pertenece PJG— hasta llegar a los años noventa en los que empieza a publicar, con necesarias referencias respecto a la implementación de la política cultural, las dinámicas institucionales y los matices a lo largo de esos años. El salto cualitativo se produce en la última década del siglo XX, que será diametralmente diferente por disímiles cambios tanto en el panorama internacional, como en el cubano, cuyos aspectos puntuales iremos desarrollando en el capítulo.

PJG, como parte de un *corpus* de escritores que emerge en esta década, reacciona contra la narrativa institucional, desgastada e inverosímil en muchos aspectos, mirará su época, los nuevos sucesos que marcan su propia vida, desde un registro específico que le permite abordar problemáticas que impactan la sociedad cubana de ese período. En el CCH se apropia de elementos de la cotidianidad en un contexto de crisis extrema para configurar un tipo de literatura disruptiva, en temáticas y modos de decir. En el capítulo se expone el horizonte artístico y literario en el que se insertan las cinco obras que conforman la saga, estableciendo vasos comunicantes tanto con precedentes, tal es el influjo del realismo sucio estadounidense, como con propuestas estéticas similares en Latinoamérica y en Cuba, con acotaciones respecto a las variaciones entre estas.

El capítulo 3, “El *Ciclo de Centro Habana* como manifestación concreta de lo antivalioso como fuente de lo estético”, particulariza, como síntesis de los capítulos anteriores, el tratamiento de *lo antivalioso como fuente de lo estético* en el *Ciclo de Centro Habana* a partir del análisis de elementos puntuales que nos conducen, desde la eficacia del arte, a pensar aspectos de la realidad, comportamientos y relaciones sociales que re/crea este tipo de literatura de un modo particular, aquel que interesa al escritor cubano para habilitar la reflexión, que compromete la propia manera que elige para hacerlo, que es ya una provocación, en una concepción integradora y coherente con su propuesta escritural.

Como cierre del capítulo 3 apelamos a consideraciones del propio Pedro Juan Gutiérrez, compartidas específicamente para esta investigación, respecto al CCH, las cuales presentamos en juegos de entrecruzamientos. Además, en coherencia con nuestro

posicionamiento —en explícita reacción a la censura institucional, y desde la necesaria apertura imaginativa e investigativa para abordar el arte y la literatura—, titulamos estas especies de tesis *Decálogo del imperfecto cuentista según PJG*.

Insoslayable a los referidos fines investigativos y a la estructura concebida resultó fundamental establecer, en primera instancia, determinados aspectos teóricos que nos permitieran desplazar los márgenes respecto a las posibilidades de construir una experiencia estética, para lo cual nos apoyamos en criterios de varios especialistas: el profesor cubano y especialista en Axiología, José Ramón Fabelo Corzo; el lingüista y semiólogo ruso, fundador de la Culturología, Yuri Lotman; el crítico literario y de la cultura, el británico Terry Eagleton; los filósofos franceses Gilles Deleuze y Merleau Ponty, entre otros muchos. Estos autores desarticulan la lógica de lo que sería lo valioso en términos artísticos y literarios, desde diversas aristas.

Asimismo, como estrategia discursiva y motivadora polémica, recurrimos a diversos debates, tanto explícitos como algunos conectados por nosotros a partir de ideas manifestadas en situaciones espaciotemporales dispares. Especie de diálogo telescópico entre intelectuales y escritores que evidencian puntos de vista confrontados respecto al supuesto deber ser y a la función social del arte. Criterios que cuando se aplican con rigidez imponen límites a las posibilidades de cómo hacer arte o literatura y sobre qué aspectos es permisible reflexionar desde el arte y la literatura. Que, además, por la persistencia en el tiempo, evidencian la actualidad y complejidad del tema.

En ese sentido, disímiles fueron los debates analizados, desde la archiconocida polémica en la Grecia antigua, debido a posicionamientos divergentes, por ejemplo, entre Platón y Aristóteles a cómo entender el papel de los poetas. Hasta otros más contemporáneos, a los que añadimos nuestros propios cuestionamientos, como los que hacemos al escritor peruano, Premio Nobel de Literatura, Mario Vargas Llosa; por mencionar alguno.

En cuanto a la *metodología empleada* para abordar nuestro objeto de investigación: desarrollamos una *investigación cualitativa que asume el paradigma interpretativo*. El proceso investigativo fue desarrollado, en un primer momento, mediante la búsqueda y análisis de textos teóricos que abordan la problemática relación axiología-estética-arte, la

cuestión política, la regimentación de la mirada, así como el deber ser y la función social del arte.

En un segundo momento, a partir de la revisión de la bibliografía pasiva existente respecto a la literatura de Pedro Juan Gutiérrez; y, al unísono, de un exhaustivo análisis de las cinco obras que conforman el *Ciclo de Centro Habana*; así como otras obras artísticas y literarias que permitieron establecer vasos comunicantes en la interpretación. Finalmente, desarrollamos en síntesis el análisis de *lo antivalioso como fuente de lo estético* en el caso concreto del *Ciclo de Centro Habana*.

Capítulo 1 Lo antivalioso como fuente de lo estético, aspectos teóricos a considerar

Ciertamente es mayor el reto artístico entre más apegados estamos a lo cotidiano, en especial si se muestra lo antivalioso de la realidad. La dificultad radica, precisamente, en el contrasentido de usar lo antivalioso desde un punto de vista imaginativo que permita disfrutar la experiencia estética, por lo que de reflexión y potencia habilita desde otro sitio: el arte y la literatura. En ese sentido, argumenta el profesor de Filosofía Arnold Berleant que debido a que las experiencias sensoriales que compartimos los seres humanos no siempre son gratificantes y, de hecho, no siempre positivas, tenemos bases empíricas para reconocer y evaluar toda la gama de valores estéticos y, además, la diversidad de la experiencia normativa.

Este autor estadounidense, en su libro *Sensibilidad y sentido*, subraya el papel de “[...] la estética como un estándar para evaluar aspectos del mundo que experimentamos, reconociendo no solo el carácter descriptivo de la estética, sino también su capacidad para servir como base para el juicio crítico”.¹⁹ La estética como un dominio importante y distintivo de la experiencia humana, que desborda esos espacios decimonónicos de las bellas artes y de la belleza de la naturaleza, con alcance en diversos ámbitos de la vida de los seres humanos. Berleant dedica una sección a la estética negativa de la vida cotidiana, allí refiere:

Puede parecer extraño hablar de lo negativo en una disciplina tan íntimamente asociada a los valores atesorados del arte y de la belleza. Pero los valores estéticos ya no se limitan al museo y al recorrido escénico, donde se los honra, pero se los mantiene aislados e inocuos.

¹⁹ Arnold Berleant, *Sensibilidad y sentido*, p 20.

Se han vuelto cada vez más prominentes en los conflictos con los valores, la moralidad, la religión, la economía, el medio ambiente y la vida social. Y también hemos llegado a reconocer que los valores estéticos viven debajo de la superficie de la percepción consciente en la vida cotidiana.²⁰

Esa necesaria apertura interpretativa de extender el horizonte estético a la interrelación de lo humano con la multiplicidad de lo sensible resulta fundamental y ha sido enfatizada por varios autores en sus análisis. Por ejemplo, la investigadora y profesora cubana Mayra Sánchez Medina²¹ en su tesis doctoral *La estetización del mundo actual y sus implicaciones estético filosóficas*, desarticula varias ideas que aún perviven en la valoración de muchos decisores institucionales respecto al arte y a la literatura.

Nos hacemos partícipe del debate que esta autora entabla frente a ciertos criterios del filósofo hispanomexicano Adolfo Sánchez Vázquez. Acotar primero que este autor evidencia en su producción teórica el carácter dinámico y cambiante que opera también en los procesos investigativos. Así tenemos que, de *Las ideas estéticas de Marx* a *Invitación a la estética*, dos de sus libros importantes, hay un desplazamiento notable de un primer Sánchez Vázquez más preocupado en la producción de la obra de arte desde la perspectiva del artista como un modo de realización personal; a un segundo Sánchez Vázquez más interesado por la recepción y la dimensión social de la obra de arte. Es decir, como subraya José Ramón Fabelo Corzo, se produce en este autor “[...] un corrimiento del énfasis desde la necesidad de expresión del artista hacia la función social de la obra artística [...]”,²² que ubica el análisis desde un carácter relacional ineludible, y en el que empieza a tomar en consideración las muchas aristas que atraviesan lo estético y lo artístico, también lo institucional ejercido desde diversos ámbitos, religión, política, mercado, etc.

En la tesis doctoral de Mayra Sánchez resulta sustancial el cuestionamiento que hace la autora a un aspecto particular que plantea Sánchez Vázquez, “el objeto de por sí y por tanto sus elementos formales, si no se les humaniza, es decir, si no se les carga de contenido espiritual, no ascienden hacia lo bello [...]”,²³ en cuya afirmación Mayra

²⁰ *Ibidem.*, p. 159.

²¹ Doctora en Ciencias Filosóficas. Especialista en Estética.

²² J. R. Fabelo Corzo, “El arte como afirmación de lo humano. Aportes de Adolfo Sánchez Vázquez al estudio de los valores estéticos”, en *Adolfo Sánchez Vázquez, filosofía estética y política para lectura marxista de nuestro tiempo*, p. 345.

²³ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*. pp. 91-92.

Sánchez descubre la fisura y afirma: “El planteamiento puede ser suscrito en tanto está descartando lo estético como propiedad del objeto independiente del sujeto, pero, el matiz sospechoso está en que declara lo estético como ascensión, y no como enclave natural de la existencia cotidiana”,²⁴ a lo que la autora añade determinados elementos para enfatizar otras limitaciones.

Como vemos, se reconoce el papel de la forma, pero está haciendo depender la naturaleza estética de la relación, de una cierta *espiritualidad* que no se esclarece debidamente y nos sugiere el deseo expreso de reconocer como estéticas solo aquellas que se elevan por encima de lo cotidiano y vulgar.

El intento de cualificar las relaciones estéticas únicamente a través de los valores de belleza, fealdad, comicidad, etc., amén de la propia variabilidad que ellos presuponen, significa también un modo de encerrarlas en criterios estrechos e impositivos.²⁵

Ahondar en las posibilidades de apropiación estética en el arte desde lo cotidiano es sustancial para nuestros fines investigativos. *Abre el corredor cultural* —si nos apropiamos de un término cardinal del profesor e investigador cubano Gilberto Valdés Gutiérrez—²⁶ para la propia creación y para la crítica. Valdés Gutiérrez insiste en la prioridad de actualizar las interpretaciones respecto a este mundo multi/trans/cultural en el que vivimos, más allá de cánones establecidos como inamovibles desde un espacio de poder, en un contexto específico y respondiendo a intereses de clase particulares. Relatos que fueron vendidos como relatos unívocos desde una pretensión de universalidad claramente discriminadora. La urgencia, además, de superar cualquier aura decimonónica espiritualista desinteresada. En ese sentido, Valdés Gutiérrez desmonta *el arte por el arte* kantiano, sin eludir la ética y el rigor teórico. En su propuesta conceptual hay una tácita intención descolonizadora, pues como subraya:

[...] necesitamos construir una ética de la articulación cultural, no declarativamente, sino como aprendizaje y desarrollo de la capacidad dialógica, profundo respeto por lo(a)s

²⁴ Mayra Sánchez Medina, *La estetización del mundo actual y sus implicaciones estético filosóficas* (tesis en opción al grado científico de Doctora en Ciencias Filosóficas), Facultad de Filosofía e Historia, Universidad de La Habana, 2004, p. 96.

²⁵ *Ibidem*, pp. 96-97.

²⁶ Doctor en Ciencias Filosóficas, Investigador Titular, Jefe del Grupo de Investigación América Latina: Filosofía Social y Axiología (GALFISA), del Instituto de Filosofía de Cuba.

otro(a)s, disposición a construir juntos desde saberes, cosmologías, subjetividades y experiencias de creación distintas, potenciar identidades y subjetividades. Tal ética ha de moverse dentro de las coordenadas de un paradigma de racionalidad crítica, organizada mediante el diálogo de los sujetos implicados y orientada a descubrir el significado auténtico de la cultura y las relaciones humanas.²⁷

Por ello es que la crítica artística-literaria requiere de una serie de herramientas teóricas en la argumentación y en la praxis interpretativa que posibiliten ese mirar a contrapelo y tomar en cuenta para el análisis las muchas dimensiones que atraviesan los fenómenos del arte y de la literatura.

1.1 Por una base pluridimensional de los valores en el análisis del arte y de la literatura

Insoslayable, entonces, determinar los cimientos axiológicos sobre los que nos moveremos: ¿qué dimensiones son esas que atraviesan los fenómenos artísticos y literarios? Damos respuesta a ello a través de la propuesta interpretativa de José Ramón Fabelo Corzo, *la teoría pluridimensional de los valores* —piedra angular—, que desarrolla en el libro *Los valores y sus desafíos actuales: la dimensión objetiva como parte constitutiva de la realidad social, dada por la relación funcional de significación del objeto o fenómeno dado; la dimensión subjetiva que se refiere a la forma en que la significación social se refleja en la conciencia individual o colectiva; y la dimensión instituida que remite a la necesidad de toda sociedad de organizarse y de establecer oficialmente los valores funcionales a esa organización, según los grupos dominantes.*²⁸

Fabelo Corzo, sin eludir la complejidad del tema de los valores, permite superar el relativismo radical que nos inmovilizaría, pues en su concepción establece una base teórica que posibilita considerar las múltiples dimensiones que intervienen en los procesos valorativos —sin pretender, como insiste el autor, en convertirlo en un sistema cerrado, todo lo contrario— y con ello nos da herramientas para desmontar los diversos intereses y elementos que dinamizan dichos procesos valorativos. Con énfasis, asimismo, en que no se trata de un movimiento unidireccional y unívoco, transcendente o eterno. Al contrario, es

²⁷ Gilberto Valdés Gutiérrez, “Cultura y diversidad: las trampas del imaginario estético occidental”, en *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*, pp. 71-99.

²⁸ Cfr. J. R. Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, pp. 55-57.

preciso asumir los valores desde su pluridimensionalidad, interrelación, y entender el carácter situacional y cambiante de estos.

[...] en cualquier ámbito social [...] es posible encontrar, además del sistema objetivo de valores, una diversidad de sistemas subjetivos y un sistema socialmente instituido. [...], pero no se trata aquí de una relación de causalidad unidireccional. En realidad, todas estas diferentes dimensiones de los valores interactúan entre sí en múltiples sentidos.²⁹

En lo concerniente al ámbito del arte, aplicable a lo literario en el caso que nos compete, puntualiza el autor lo siguiente:

[...] debemos reconocer también, al menos, tres dimensiones del valor artístico: las que condicionalmente hemos calificado como objetiva, subjetiva e instituida.

Lo que de hecho resulta improcedente a fin de comprender el arte en toda su complejidad es tomar una de estas dimensiones y elevarla a la categoría de absoluto [...]. El valor del arte se manifiesta y realiza simultáneamente en las tres dimensiones, las que guardan entre sí una relación de complementariedad. Sin embargo, la necesidad de su distinción salta a la vista cuando constatamos los posibles (y reales) desajustes que pueden existir entre ellas, cuando nos encontramos con estímulos institucionales a productos carentes de capacidad enriquecedora o, viceversa, con frenos institucionales a obras potencialmente valiosas, o con valoraciones subjetivas que tienen en más alta estima a elaboraciones pseudoartísticas en detrimento del reconocimiento y aceptación de otras de mucho mayor calidad.³⁰

En fin, son muchos los intereses que entran en juego —religiosos, políticos, de mercado, etc.—; que inciden en que la obra, inserta en un contexto específico, pueda generar recepciones distintas. En el campo artístico y literario son frecuentes las tensiones con lo instituido, en tanto hay disímiles intereses extraartísticos en pugna, por ejemplo, ha sido recurrente a lo largo de la historia la deslegitimación desde las estructuras de poder de ciertas obras, debido a la no adecuación con la narrativa representacional oficial que maneja el proyecto político hegemónico. El propio caso de la obra de PJG evidencia estas tensiones con lo institucional, tal y como detallaremos más adelante. Lo irrevocable, por tanto, en

²⁹ *Ibidem.*, p. 58.

³⁰ J. R. Fabelo Corzo, “Lo concreto y lo complejo en la interpretación del valor del arte”, *Revista Cubana de Ciencias Sociales*, no. 47, 2017, pp. 99-112.

entender que al afrontar el análisis estético es obligado, además, lidiar con determinadas cuestiones políticas y con esas continuas oscilaciones entre lo artístico y lo extrartístico.

En ese sentido, José Ramón Fabelo Corzo no evade el desafío y establece una base conceptual, de suma utilidad, sobre la cual movernos. Destaca la necesidad de una base axiológica que permita superar relativismos e irradiar una ética interpretativa que permita la reflexión crítica, ineludible y necesaria al arte y a la vida. Asimismo, aguza la mirada crítica y en su interpelación a ciertos autores desarrolla fértiles debates —en algunos de los cuales nos apoyaremos más adelante—, los que, por supuesto, en coherencia con su propia propuesta tridimensional de los valores, son debates abiertos, susceptibles a cuestionamientos y reajustes particulares. Su producción teórica axiológica —con fundamento último en la vida— ensancha el horizonte interpretativo para afrontar el análisis de imaginarios otros.

1.2 La cuestión política en la reflexión crítica artística-literaria

El crítico literario británico Terry Eagleton, en el libro *Una introducción a la teoría literaria*, sentencia: “[...] podemos abandonar de una vez por todas la ilusión de que la categoría ‘literatura’ es ‘objetiva’, en el sentido de ser algo inmutable, dado para toda la eternidad”.³¹ No obstante, el propio Eagleton agrega más adelante:

[...] tampoco puede decirse que la literatura no pasa de ser lo que la gente caprichosamente decide llamar. Dichos juicios de valor no tienen nada de caprichosos. Tienen raíces en hondas estructuras de persuasión [...]. Así, [...] los juicios de valor que la constituyen son históricamente variables, hay que añadir que los propios juicios de valor se relacionan estrechamente con las ideologías sociales. En última instancia, no se refieren exclusivamente al gusto personal, sino también a lo que dan por hecho ciertos grupos sociales y mediante lo cual tienen poder sobre otros y lo conservan.³²

Es decir, subraya la cuestión política: cómo se despliegan mecanismos instrumentales en función de proyectos de legitimación que instauran en el ámbito cultural la hegemonía de determinadas narrativas, en detrimento de otras, y en correspondencia con cierta adecuación representacional que responde a intereses específicos, ya sea un modelo

³¹ Terry, Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 25.

³² *Ibidem.* p. 34.

de unidad nacional, etc. Resulta necesario, entonces, desarticular la lógica de poder a la cual responden las dinámicas institucionales y las políticas culturales. Los modos en que conciben y proyectan su accionar en la sociedad en determinados contextos, con lo cual direccionan la legitimación de la producción artística y la jerarquización de dicha producción. Proceso que responde siempre a condiciones sociohistóricas particulares. Por ello resulta pertinente el análisis que realizamos en el capítulo 2 de los antecedentes sociohistóricos a partir del triunfo de la Revolución cubana hasta llegar a los difíciles años noventa en Cuba, para entender las razones sociales y literarias del CCH, así como las tensiones y dificultades con la legitimación institucional en ese país.

Por otra parte, es preciso tener en cuenta que no es posible una interpretación crítica absoluta, hay un devenir incesante que nos pone en diálogo con lo histórico y lo cultural desde el presente. Perenne actualización de los discursos del arte para nuevas lecturas, y que no se reducen al momento en que se produjeron esos discursos, es un acaecer desde muchos y hacia muchos tiempos. En ese proceso, además, hay una tensión histórica entre lo normativo y lo variable, en la que el arte se mueve al límite de lo permisible. El artista constantemente hace tambalear la norma y, precisamente, en ese cuestionamiento transgresor del límite, el arte es potencia creadora que permite una relación distinta con la realidad, una crítica de esta. Complementarias al respecto resultan varias de las tesis³³ que desarrolla Fabelo Corzo en diálogo con determinados postulados del crítico literario y teórico checo Jan Mukarovsky.

Si bien Mukarovsky plantea la imposibilidad de establecer límites estrictos, tanto en lo que compete a la función, la norma, como al valor estético, pues refiere forman parte de un proceso que está en correspondencia con disímiles factores del contexto económico y social específico; no obstante, hace estabilizar estos conceptos en la conciencia colectiva. Es decir, decanta la balanza hacia la dimensión subjetiva. La determinación subjetivista desde lo colectivo tan marcada en Mukarovsky es un punto contra el que Fabelo Corzo reacciona, sobre todo en lo concerniente al arte: “Si es valioso lo que es aceptado colectivamente y es esto último lo que se convierte en norma, ¿cómo explicar entonces las constantes salidas de las normas prevalecientes que la historia del arte nos muestra,

³³ J. R. Fabelo Corzo, “Nuevas tesis sobre los valores estéticos”, en *La estética, el arte y su reencuentro con la Academia*, pp. 17-82.

promoviendo a la larga nuevos valores artísticos?”.³⁴ En ese sentido, Mukarovsky termina siendo reduccionista respecto a las posibilidades reflexivas que habilita el arte y la literatura en ese movimiento continuo del arte para interpelar y expresar la existencia, en un radio plural de múltiples confluencias y relaciones.

Le cuestiona Fabelo Corzo al teórico checo, además, que introduzca en la concepción de la norma un trasfondo violatorio para poder explicar la transgresión artística.

Este planteamiento, además de contradictorio, desvirtúa el sentido de existencia de toda norma social, consistente precisamente en ser un regulador y orientador de la actividad humana y no un incentivador de su violación como norma. La norma estética, al igual que cualquier otra, también existe para que sea cumplida y, como tal, intenta desempeñar una auténtica función delimitadora de lo estético con respecto a lo extra-estético y, sobre todo, de lo artístico con respecto a lo que no lo es. Pero esto no niega, sino que presupone, la posibilidad de un arte cambiante y abierto. Esta variabilidad es posible no solo como resultado de la trasgresión de la norma [...], sino también en los marcos de la norma misma, siempre y cuando esta última sea lo suficientemente flexible como para admitir dentro de sí las innovaciones artísticas.³⁵

Si bien la creación al igual que la crítica estética permiten esa libertad y exigen de una postura singular, no pueden, sin embargo, eludir el rigor teórico. Es decir, cuando enfrentamos el análisis, por ejemplo, de las obras del CCH de PJG, no nos movemos caóticamente ni a ciegas, sino que hay ya juegos de lenguaje, estructuras gramaticales, lingüísticas, compositivas, que nos permiten el análisis. Por ejemplo, sabemos determinar quién nos cuenta la historia según la persona gramatical que emplee, su ubicación espacial respecto a lo que cuenta según el punto de vista temporal y lo que esa ubicación le permite saber y decir al narrador. Igualmente, el registro de acuerdo con las palabras que use y el ritmo por la dinámica compositiva, si emplea oraciones cortas, desprovistas de subordinadas, marca un tempo narrativo y nos involucra en cierta dinámica. Si apela a grandes digresiones bajan los niveles de narratividad; o en dependencia de que recurra a resumen o escena para hacer avanzar o detener la historia; en fin, son muchos los elementos teóricos a considerar.

³⁴ *Ibidem.*, p. 46.

³⁵ *Ibidem.*, pp. 46-47.

No obstante, la norma no impide la deconstrucción, desarmar cualquier identidad fija toda vez que nos hayamos ubicado, tanto en la creación como en la investigación, dentro del devenir artístico. Una norma demasiado purista o beata impediría introducir nuevos juegos, emplear por ejemplo las jergas que expresan realidades y comportamientos de determinados grupos, pero que no están validados como “reglas de lenguaje correctas” por la Real Academia de la Lengua Española, y a veces, ni siquiera por las variantes lingüísticas recogidas del español, por solo ilustrar someramente el punto. Estos elementos serán analizados con mayor detenimiento en los capítulos siguientes, en especial en el capítulo 3 destinado al análisis concreto de las obras de PJG.

En resumen, enfatizamos la necesidad de operar desde la norma, pero con la vital apertura que permita la potencia crítica del arte desde ese movimiento al margen respecto al lugar común. La crítica requiere, por tanto, de la sensibilidad necesaria para la intelección de diversos universos artísticos, aunque estos, tal y como sucede con las obras literarias que conforman el CCH, de PJG, generen fricción y desestabilicen la norma.

Asimismo, resulta fundamental insistir en que la historicidad de la obra no acaba en el momento de su creación, sino que prosigue a lo largo del tiempo, y que está atravesada por esas constantes oscilaciones entre lo artístico y lo extrartístico. Proceso durante el cual se producen continuas tensiones entre lo subjetivo —que tampoco es homogéneo, confluyen disímiles criterios entre los receptores, algunos permeados por la narrativa hegemónica— y la dimensión institucional, que muchas veces impone exclusiones sustentadas en determinadas relaciones de dominación, que es otra de las cuestiones que también examinan las tesis sobre Mukarovsky.

Esta relación de exclusión tenía detrás una concepción cerrada e inflexible del valor artístico, que hacía suponer que este solo era alcanzable cuando se diera cumplimiento a ciertas normativas y procedimientos precisos. Se trataba de una especie de fundamentalismo artístico que no pocas veces era expresión, a su vez, de ciertos fundamentalismos religiosos o políticos, promoviendo una relación de intolerancia hacia lo diferente.³⁶

³⁶ *Ibidem.*, p. 48.

El privilegio del lenguaje artístico y, a la vez, su dificultad, es precisamente escapar de esa hegemonía. Por eso es que la literatura, como señala Maurice Merleau Ponty³⁷ en *Signos* —otro de los textos que iluminan ciertas aristas respecto a la cuestión política—, exige reordenar nuestros significados según lo que nos propone. Hay oculto en el lenguaje literario una corriente subterránea de sentido mediante la que el artista habla a través de diversos elementos, en la que expresa tanto por lo que dice como por lo que no dice. Arduo trabajo de elección de posibilidades ante la pluralidad de lo real y de cómo expresarlo en coherencia con el plano elegido. A través del hecho artístico las leyes del mundo operan de otros modos, aunque simulen que están operando tal cual acontece en la vida cotidiana. El reto radica en cómo superar esas leyes que sujetan la manera de percibir el mundo y las relaciones dentro de este, cómo activar ese dinamismo en la obra de arte.³⁸

El filósofo francés, en el capítulo “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, destaca que el problema de establecer el valor de ciertas estéticas —y su legitimación o no— nos conduce a pensar el fenómeno del lenguaje, del sentido que subyace, que inferimos de este: ¿hacia dónde nos dirige un signo?, ¿quién determinó esa dirección y no otra?, ¿qué subsiste en él sin que se diga?, ¿cuánto hay de significativo en ese silencio? En el caso de la obra literaria nos desplazamos tácitamente a otros niveles de comprensión, a nuevas relaciones de poder (lo que puedo o no decir o hacer, al menos a través del arte). La eficacia está en que no se nos dice qué pensar, no se dice si está bien o mal la actitud de los personajes en el contexto ficcional, no soluciona los problemas de ese contexto, solo nos involucra en el devenir de la obra de arte. El valor reside en la exigencia del propio acto de pensar que se habilita desde los presupuestos del arte, para significar desde otro lugar y entender, de ahí la complejidad interpretativa de la obra, si bien la obra nos redirecciona constantemente a la vida y, en última instancia, a la propia complejidad de esta en el plano de la valoración.

Trabajosa labor la del escritor, y la del crítico, contar en lo que no cuenta, que implica: la elección narrativa que se lo permitirá, el punto de vista espacial, temporal, del nivel de realidad, saber qué dejar fuera, cómo mover al personaje para que nos deje ver cosas que ni siquiera el personaje quiere o puede ver en sí mismo, en su contexto, etc. Un lenguaje en el que no se puede separar la forma del sentido, pues solo desde ciertos

³⁷ Filósofo fenomenólogo francés.

³⁸ Cfr. Maurice Merleau Ponty, “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, en *Signos*, pp. 46-98.

elementos estructurales dota a las cosas de relieve, no como máximas moralistas fijas o espacios de reafirmación de significados que se repiten una y otra vez, sino como posibilidad de verlas más allá de lo perfecto o predecible. Por eso los aspectos de la realidad, las relaciones sociales y los comportamientos que recrean las obras del CCH y el modo en que lo hacen forman parte de un todo en la propuesta escritural de PJG. No hay una sin la otra en la experiencia estética que configura, a través de la cual nos pone en relación con ese contexto que recrea y con nuestra propia existencia.

Otro elemento a destacar respecto a la cuestión política es la centralidad que en las condiciones modernas de producción capitalistas adquiere el mercado, y su repercusión en el mundo del arte. Por ejemplo, las posibilidades de inserción que pueda tener un libro en el ámbito editorial depende de muchos aspectos, que otra vez superan lo literario.

Guy Debord es uno de los autores que examina, en su libro *La civilización del espectáculo*, el subtexto que esconden las relaciones mercantiles, que aparentemente se presentan iguales para todos. Subraya el sentido del espectáculo en la trama social, “el espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación”,³⁹ su papel es determinante en la mediatización de las relaciones sociales. Nos dice Debord: “Es una visión del mundo que se ha objetivado”,⁴⁰ mediante múltiples mecanismos, propaganda, publicidad, información, instaurándose como columna estructural en las condiciones de producción, y engranaje eficaz entre la producción y el consumo. El espectáculo enmascara, mediante una unidad irreal, la división de clases que sustenta la unidad real del modo de producción capitalista. Los invisibilizados que existen, resisten, los que precisan de nuevos lenguajes —también desde el arte y la literatura— que los hablen. Con la premisa de superar la enajenación mediática apelando a la capacidad reflexiva y crítica del arte y la literatura.

Fabelo Corzo, en ensayo motivado por los 50 años de *La sociedad del espectáculo*, pone a dialogar a Guy Debord con un texto que lo antecede de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, a partir del concepto de *estetización de la política*. Establece vasos comunicantes entre ambos autores: “[...] ese proceso de estetización [...] con el tiempo trasciende a la vida política y llega a abarcar a todo el

³⁹ Guy Debord, “Tesis 3”, en *La civilización del espectáculo*, p. 8.

⁴⁰ “Tesis 5”, *Ibidem.*, p. 9.

conjunto de relaciones sociales”,⁴¹ *estetización de la vida*, es decir, “los avances tecnológicos han generado una capacidad virtualmente infinita para el uso y la manipulación de productos imaginarios que mediatizan cada vez más nuestra relación con el mundo”,⁴² en un panorama mundial en el que va *in crescendo* la lógica del capital, donde priman el interés productivista, el crecimiento económico, la acumulación de ganancias. En contraparte, el fundamento en la vida, de los seres humanos, de los animales, del planeta pasan a un plano irrelevante.

Bajo estas condiciones, la estetización del mundo, de la vida, se ha convertido en un medio facilitador de las relaciones de dominación, al permitir una permanente invasión del mundo simbólico de la gente con el supremo propósito de hacerla más proclive al sistema que se defiende. Se le vende, entonces, una imagen idealizada de su propia realidad o se le acostumbra a ver los más profundos dramas humanos como un simple juego estético, manipulado, cual si fuera espectáculo artístico.⁴³

No obstante, muchos artistas y escritores habilitan, más o menos intencionadamente, un pensamiento crítico —si bien desde un lugar de entrecruzamientos, en el que confluyen intereses disímiles— contra ese inevitable “influjo inclusivo” más interesado en la rentabilidad del espectáculo. De ahí lo necesario para el acercamiento a estos diversos imaginarios de la exigencia revolucionaria que engarza a Benjamin en coherencia con la propia línea de Debord, quienes asumen una postura política, el desplazamiento de la *estetización de la política* a la *politización del arte*. Fabelo Corzo evidencia “la propia encrucijada axiológica en la que la reproductibilidad técnica vendría a colocar al arte y — más que al arte— a la sociedad contemporánea misma”.⁴⁴ Sin embargo, suscribe que tanto Benjamin como Debord, sin obviar los aspectos negativos de esa creciente espectacularización de la vida, ponen en la balanza la búsqueda de alternativas que generen fricción, que colapsen el espectáculo que se presenta como favorable a la vida, cuando la realidad es otra.

⁴¹ J. R. Fabelo Corzo, “La encrucijada axiológica de la reproductibilidad técnica del arte, tesis VI”, en *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*, p. 237.

⁴² J. R. Fabelo Corzo, “La sociedad del espectáculo de Guy Debord: 50 años después”, en *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*, p. 259.

⁴³ *Ibidem.*, p. 260.

⁴⁴ J. R. Fabelo Corzo, “La encrucijada axiológica de la reproductibilidad técnica del arte”, en *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*, p. 229.

En ese sentido, establecemos un hilo conector desde la literatura. Por un lado, tenemos una propuesta estética como la del *dirty realism* estadounidense —precedente de las obras del CCH— que usa como material las fisuras del sistema capitalista, como *leit motiv* de sus historias para desencantar la sociedad de consumo, el *American Way of Life*. Paradójicamente, en contraparte, veremos presupuestos literarios similares para criticar una *sociedad del no-consumo* como la cubana por la evidente carencia de ofertas en el mercado, pero igualmente lastrada por disímiles problemas que inciden en la sociedad, en la frustración y apatía de seres humanos sin proyectos de vida, con ideales muy lejos de sus posibilidades de realización, cuya única motivación es solucionar y sobrevivir el día a día.

Resulta imperativo ubicarnos en el devenir, nada es estático. Ejercicio crítico respecto a la manera en que articulamos pasado, presente y futuro, como categorías de pensamiento y acción. Es preciso, además, hacernos cargo de la complejidad de la crítica de arte hoy, con las nuevas y múltiples ecologías artísticas —los estatutos instaurados por la historia del arte desde una narrativa elitista hegemónica eurocentrista se desmoronan—; y recuperar el compromiso desde la lucidez de las muchas tensiones y diferencias en el devenir.

En fin, muchos aspectos están en juego en nuestro diálogo con la historia del arte y literaria, que no se pueden eludir y que hacen emerger preguntas que interpelan muchos prejuicios que aún perviven en el ámbito artístico e investigativo: quién legitima lo que es arte, dónde están los márgenes y a quién atribuir mayor autoridad, la heterogénea relación con el tiempo y los discursos del arte, alta o baja cultura, ¿es posible esta distinción?, ¿quién la determina?, etc.

Respecto a varias de las interrogantes anteriores, traemos a colación un interesante diálogo que sostuviera con el escritor chileno Jorge Edwards, el filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky, quien al reflexionar sobre la idea de que vivimos en un mundo marcado por la inflación estética, comenta que hablar de estetización del mundo es algo nuevo y, a la vez, algo que siempre ha estado ahí. Destaca, no obstante, que el cambio profundo que se ha producido es que en la actualidad no existe ningún ámbito de la vida que pueda sustraerse al trabajo de tipo estético en general. En ese sentido, subraya, aparece una nueva dimensión de las expectativas de los individuos, con la contradicción de que el capitalismo, por un lado, degrada el planeta, produce obras comerciales e incita al consumo

exacerbado de estas; y, al unísono, difunde las obras de arte, las creaciones, y transforma a los individuos, que ahora están en constante búsqueda de emociones estéticas (películas, series de televisión, turismo cultural, música, moda, maquillaje, decoración de casas).⁴⁵

La paradoja de un capitalismo obsesionado con la rentabilidad, con el capital, que a su vez para alcanzar esos fines no cesa en buscar imágenes, música, creación, para conquistar nuevos mercados. En el que, no obstante, el consumo de la creación no lo cubre todo, hay un gusto por la realización artística, ese gusto no ha muerto.⁴⁶ Interpelamos a Lipovetsky, y acotamos que faltarían aspectos de tipo equitativo desde lo económico, lo social, a tomar en consideración para que ese potencial se desarrolle en favor de la sociedad toda, por tanto, es insoslayable la mirada crítica respecto al sistema capitalista y a las muchas y notables brechas que este abre.

A modo de síntesis respecto a la cuestión política, con apoyo en la teoría pluridimensional de los valores que habíamos sentado como base, intentamos iluminar, a través de varios autores, la interrelación entre diversas aristas que complejizan el análisis de las obras de arte, pero que es preciso tomar en consideración. Cómo inciden en la legitimación de las expresiones artísticas y literarias —y, por consiguiente, en la censura— esas muchas tensiones que se producen entre lo subjetivo individual y colectivo; la propia significación social de la obra; y lo institucional, ya sea la narrativa gubernamental hegemónica y las políticas culturales que implemente o la dinámica dominante del mercado y los intereses capitalistas de rentabilidad.

Concatenamos, en el siguiente epígrafe, estas ideas con posibilidades otras para construir un espacio de reflexión a contracorriente de narrativas hegemónicas de lo que debemos mirar desde la literatura y del modo en que supuestamente debemos hacerlo.

1.3 Sobre la regimentación de la mirada

Resulta provocador punto de partida para esta sección un análisis como el que realizan los investigadores franceses Gilles Deleuze, filósofo; y Félix Guattari, psicólogo, a la obra de Franz Kafka, en la que nos muestran el esfuerzo, la extraordinaria calidad literaria que compromete trabajar el lenguaje al margen de sí mismo. El esfuerzo de encontrar en ese

⁴⁵ Cfr. “Diálogos sobre estética entre Jorge Edwards y Gilles Lipovetsky”, en *Espacio Fundación Telefónica Madrid*

⁴⁶ *Idem.*

mínimo, en ese devenir minoritario, un patrón otro. Según señalan al inicio del ensayo, “*El castillo* tiene ‘múltiples entradas’, de las que no se conoce las leyes de uso y de distribución”,⁴⁷ lo anterior es común a toda la literatura, problemática expresión de lo real que nos exige saber desde qué perspectiva posicionarnos para el complejo proceso interpretativo de ese universo de sentido que maneja distintos planos, la obra de arte.

Los autores reivindican desde la ironía de llamar a *Kafka*, una *literatura menor*, aquellas obras que se mueven al margen de los grandes ideales respecto a lo que a “la gran literatura” atañe: “lo que equivale a decir que ‘menor’ no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada ‘mayor’ (o establecida)”.⁴⁸ Desde ahí indican un quiebre, una postura herética no solo frente a la literatura, ¿qué es contar?, ¿qué es una novela?, ¿cómo determinar su valor?; sino frente a la realidad misma, ¿quiénes somos los seres humanos?, ¿qué es la vida?, ¿cómo articulamos la relación con la realidad y quién determina esa articulación?

Cuestionamiento de las jerarquías, “[...] literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”,⁴⁹ en la que los rasgos de pobreza de la lengua se encuentran al servicio de una función creadora, es decir, una literatura que ha encontrado “[...] su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto”.⁵⁰ Ese punto de subdesarrollo, ese tercer mundo, ese desierto que Deleuze y Guattari develan en la literatura kafkiana, está diseminado, también, en lo antivalioso como fuente de lo estético en PJG, quien va configurando su universo literario a contracorriente del “gran paradigma literario”, quizás para provocar, para dis/gustar, para molestarnos, para inevitablemente generar alguna reacción.

Salto cualitativo estrechamente ligado a los desplazamientos en los cambios de paradigma, la deslegitimación de los “grandes relatos”, las posibilidades para construir otros en esa perenne búsqueda de nuevos modos de ver, pensar y expresar el arte y la vida en contraposición a narrativas instauradas como “las narrativas” desde espacios hegemónicos.

⁴⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, p. 11.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 31.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 28.

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 31.

Michel Foucault, filósofo, sociólogo y psicólogo francés, fue uno de los intelectuales que centró su producción teórica en la indisoluble relación cultura-saber-poder. Problematizó sobre las relaciones de poder, y con tal propósito analizó el papel instrumental de las instituciones como mecanismos que tienen una función de autoridad y regulación social, de disciplinamiento. En el prefacio de *Las palabras y las cosas*, a raíz de la perspicaz lectura de un cuento de Borges,⁵¹ subraya Foucault la importancia de tomar en consideración las condiciones de posibilidad de una época para el examen de esa compleja y dinámica relación entre comprensión-expresión-realidad, según define, “los códigos fundamentales de una cultura —los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas— fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá”,⁵² a saber, la condición hegemónica que ha tomado una manera de ordenar el mundo. En *El orden del discurso*, a partir del análisis de las limitaciones y posibilidades del discurso, subyace esa constante en Foucault en interrogar y reaccionar ante cuestiones como: ¿por dónde pasa el poder?, ¿cómo se ejerce?, ¿cómo dinamiza nuestras relaciones?, ¿es posible salir de los esquemas que normalizan nuestros comportamientos?, etc.

Para matizar estas cuestiones desde lo axiológico, apelamos a Fabelo Corzo, quien propone un análisis que, sin eludir las relaciones de poder que nos comenta Foucault, insiste en la pluridimensionalidad de los valores. Ese giro posibilita superar la reducción en el análisis a un solo plano o desde una sola dirección. Nos permite entender las posibilidades de realización de los valores en un contexto en el que, por ejemplo, la institucionalización de estos sea compartida por los sujetos o reajustada por estos y, en todo caso, a no obviar la interrelación entre unos y otros. Asimismo, estimula a pensar que, si bien vivimos en sociedad de acuerdo a ciertas normas institucionales inscritas desde una lógica de poder; igualmente, podemos reaccionar ante estas modificándolas, amén de que nuestras subjetividades estén constituidas, siempre de modo histórico, por formas atencionales que tienen que ver con modos de conocimiento, de imaginación, producción de discursos, formas de imágenes, que ya están instauradas en una época de una determinada manera y con las que inevitablemente entramos en diálogo.

⁵¹ Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*, p. 142.

⁵² Michel Foucault, “Prefacio”, en *Las palabras y las cosas*, p. 20.

Precisamente, la potencia de las obras de arte o literarias es que permiten (espacio de poder) extender el horizonte de expresión de nuestra existencia y, por supuesto, de la interpretación y valoración que de esta hacemos, incluso en dirección contraria a lo estipulado institucionalmente hasta ese momento. Posibilitan generar fricción a las estructuras de poder al ejercer pensamiento crítico desde otro espacio.

En literatura, como en cualquier obra de arte, la expresión implica un esfuerzo y la apertura a una realidad otra. El escritor aporta una configuración singular del mundo, habilita vivir y respirar ese mundo. Por tanto, en un contexto sociohistórico distinto, ineludiblemente la expresión cambia. No es lo mismo el contexto quijotesco del siglo XVII de Cervantes que La Habana derruida de los críticos años noventa de PJG, aunque en ambos casos los autores, de ahí la universalidad del arte, nos sumergen en esos espacios y nos hacen pensar los nuestros —compleja interrelación espaciotemporal— de un modo creativo, a través de los cuales la acción expresiva del arte y de la literatura también compromete nuestra expresión, coparticipamos del fenómeno artístico y cerramos el sentido desde nuestra propia singularidad en el mundo.

Por consiguiente, amén del trasfondo de poder y del carácter instrumental y disciplinar de las instituciones de acuerdo con los fines políticos de los grupos hegemónicos, tal y como señala Foucault, abrimos la posibilidad de generar cierta porosidad y de habilitar cambios, pues quedarnos solo con la primera idea nos dejaría en un inmovilismo insano, incluso para articular la institucionalidad y su papel desde otras posibilidades de apertura para el arte y la literatura.

Obligado resulta poner sobre la mesa, entonces, disímiles elementos respecto a los actores culturales que intervienen en los procesos creativos, de acuerdo con las características de cada sociedad y con cierres a escalas específicas: qué se gesta en la institución, cómo se concibe, por qué así y no de otro modo, quiénes participan, qué discurso propone, cómo opera en quiénes lo reciben, qué consecuencias conlleva en las relaciones entre sus actores. Aspectos que tomaremos en consideración en el capítulo 2 para analizar el contexto sociohistórico cubano, desde los precedentes a partir del triunfo de la Revolución cubana (que marcó un antes y un después), como en particular en los años noventa, década a partir de la cual empieza a publicar la promoción a la que pertenece PJG.

Resulta imprescindible pensar de manera crítica las estructuras de poder para poder entender sus modos de construir sentido y regular el comportamiento social al apropiarse de espacios institucionales, como pudieran ser las políticas editoriales y los espacios de promoción del libro y la lectura. Estructuras que, no obstante, pueden ser replanteadas con otras premisas, donde tenga cabida la diversidad, desde una construcción de la memoria histórica otra, un quiénes somos otro.

Decidimos complementar la reflexión respecto a la regimentación de la mirada con dos autores que aportan ángulos importantes al análisis: John Berger, escritor, crítico de arte y pintor británico; y François Hartog, historiador francés. En el caso de Berger, en el ensayo de introducción a la crítica de arte *Modos de ver*, al mostrarnos con eficaz ironía las costuras en la construcción audiovisual, a la par cuestiona la invención de narrativas empoderadas como portadoras de una verdad universal. Cuestiona así la condición hegemónica de una manera de mirar, pues evidencia cómo la historia, desde las condiciones materiales de realización del audiovisual, siempre puede ser contada de otra manera, respondiendo a disímiles intereses, lo que ponemos en paralelo con lo que nos interesa de las obras que conforman el CCH, pues PJG desde la literatura nos acerca a una Habana que está muy lejos de la imagen ideal que vendían los medios de comunicación, en particular la narrativa oficial televisiva en Cuba.

Enfatiza Berger cómo, sobre todo a partir de la década de 1950, el ecosistema audiovisual mediatiza las relaciones que establecemos con la historia, con el arte, quién los cuenta, desde qué lugar, qué orden del mundo propone, preocupantes que hemos ido mostrando desde otros autores y disciplinas. En el caso del artista británico retoma estas preguntas desde la audiovisualización, la que dinamiza irreversiblemente el complejo movimiento de mirar pasado y compromete presente y futuro, de manera disruptiva, interpelando aspectos como autenticidad, originalidad, develando quiebres, omisiones, sospechas, hoy radicalizado con las tecnologías digitales. Destaca Berger que la propia técnica es ya una producción de múltiples relatos a partir de los elementos que se elijan para producir las imágenes y las circunstancias en que estas sean recibidas. Así, el montaje puede captar nuestra atención premeditadamente —con apoyo en el uso de la edición, fotografía, banda sonora, etc.— hacia ciertos detalles con determinados propósitos, religiosos, políticos, mercantiles.

Por su parte, el historiador francés Francois Hartog, en su libro *Regímenes de historicidad, presentismo y experiencias del tiempo*, nos hace reflexionar e interroga categorías como tiempo e historia, que también están en juego en nuestro análisis: qué es lo actual y para quién lo es, cómo contar esa actualidad, desde dónde y para quienes, con qué intereses de fondo. Hartog en su ensayo, al tomar como eje que toda historia es contemporánea, nos coloca desde un (ineludible) presente en perspectiva para hacer y pensar la historia, que ya implica una reducción, limitaciones y posibilidades, desplazamientos, tensiones y quiebres. Evidencia Hartog cómo la historia se ha inscrito en una estructura temporal, cuya naturalización ha sido eficaz no solo para construir determinadas narrativas, sino para que nos relacionemos con ellas de un cierto modo. Interesa a Hartog el presentismo, no como dominio del tiempo presente (no es posible un tiempo omnipresente, único), sino como constante apertura que ilumine la crisis estructural de los órdenes imperantes, la sospecha respecto a la narración instaurada desde estos, la erosión y paradoja entre hoy, ayer y mañana, que no son categorías estáticas. Nos pone de plano a pensar nuestros propios vínculos desde el presente. ¿Cómo habitarlo? ¿Qué destruir, qué conservar, qué reconstruir y cómo? Interrogantes que comprometen el ejercicio crítico respecto a la memoria histórica y a la manera en que articulamos pasado, presente y futuro.⁵³

Irreductiblemente, el impacto del ecosistema audiovisual a partir de los años 50, también dinamiza el contexto cubano y la manera en que se construye la memoria histórica de la nación. En el caso de Cuba la televisión registró los años convulsos que siguieron al triunfo de la Revolución, dando cobertura a los discursos de Fidel Castro Ruz (aún no era presidente), en los que anunciaba al país y al mundo las medidas que en ese contexto complejo se tomaban y que eran punto de giro radical en la construcción de lo nacional, en lo económico, moral, sociocultural, político. En particular en esa primera década del triunfo revolucionario, la televisión va a tributar a la narrativa en el poder y a construir con suma eficacia, gracias a su alcance masivo, un modo hegemónico de lo que “debíamos y teníamos que ver”, y de la proyección internacional de nuestra “heroica” imagen. Esto no niega el carácter testimonial y el valor de esos años iniciales, el genuino fervor revolucionario con que se vivieron por múltiples actores, sobre todo, por las clases más

⁵³ Cfr. Francois Hartog, *Regímenes de historicidad, presentismo y experiencias del tiempo*.

desfavorecidas históricamente. No obstante, también era evidente la direccionalidad idealista, éramos subjetivados con una marcada dirección ideológica nacionalista: formas de hacer, deseos, relaciones con los otros, con el entorno, imaginarios. Relaciones en las que no se admitían tensiones.

Sin embargo, en especial en las décadas de los setenta y ochenta, la propia realización audiovisual empieza a mostrar el desgaste, con un punto de giro con el fracaso de la zafra de los 10 millones en los 70, que el propio líder de la Revolución Fidel Castro tuvo que declarar en uno de sus discursos televisivos; o sucesos como el éxodo del Mariel en los 80. No obstante, en espacios como el noticiero de la televisión cubana persisten en la imagen idealizada, con ello evidencian la inconsistencia del “relato revolucionario”. De tal modo, la construcción del imaginario de la nación, de la memoria histórica, en fin, la construcción de sentido que se había vendido como única para todos los cubanos hacía aguas, arreciado a partir de los años noventa, cuando la intachable historia nacional era cada vez más insostenible (este contexto será detallado en el capítulo siguiente).

1.4 Análisis sobre el deber ser y la función social del arte

Destinamos el último epígrafe del capítulo 1 al análisis de un aspecto que atraviesa tanto la cuestión política como la regimentación de la mirada: el supuesto deber ser y la función social del arte y de la literatura. Recurrimos para ello a varios debates que ilustran como en el ámbito institucional artístico, incluido el académico, aún persisten rezagos —en algunos casos de modo sutil y en otros más explícitamente— respecto al supuesto deber ser del arte y a qué legitimar como arte o literatura. Con frecuencia estos supuestos se aplican mediante rígidos parámetros.

Hoy experimentamos la continua retroalimentación de unas artes con otras, donde los roles, además, se intercambian constantemente, el público deviene artista, el artista curador o público, etc. La pluralidad artística y literaria es un hecho. Esto exige como investigadores o críticos movernos dentro de esa pluralidad y desde un enfoque que comprometa esas actividades con sus disímiles actitudes e intenciones. De ahí la insistencia en la teoría pluridimensional de los valores que nos permite el análisis, de forma situada, tomando en cuenta el entrecruzamiento complejo de las distintas dimensiones en las múltiples expresiones que coexisten.

Por tanto, hablar en la actualidad de mundos del arte implica cuestionar los espacios de poder desde los que las políticas culturales y la institucionalidad han sido establecidas de manera unívoca, poniendo todo el peso en lo institucional. Si entendemos el arte desde esas diversas dimensiones (objetivas, subjetivas, instituidas) que atraviesan la actividad artística, en correspondencia, las instituciones culturales para ser operativas no debieran tener un carácter unidireccional, sino emanar de las dinámicas sociales, no al margen, sino a partir de la puesta en valor de nuevos imaginarios y en esa interrelación múltiple.

El camino sería un trabajo institucional en diálogo permanente con la sociedad, donde la propia colectividad tenga presencia, lo conforme. Que no se trate de responder a autoridades políticas, sino que comprenda la actividad colectiva en toda la complejidad que implica, tomando en consideración los múltiples actores que intervienen en ella y los intereses de esos actores. Por consiguiente, las instituciones culturales deberían habilitar políticas flexibles, susceptibles a cambios, cuyos parámetros directrices no sean solo económicos o marcados por el gobierno. No deben concebirse como algo estático, sino asumir riesgos, ser capaces de reajustarse a los problemas que surgen, a las iniciativas, a los nuevos actores que se incorporen, para no terminar anquilosadas y para que no devengan obstáculo al propio desarrollo de la actividad artística.

La importancia de ir con cautela ante prejuicios o miradas excluyentes, y los intereses que los soportan. La crítica y la investigación deben ser capaces de interpelar sin temor la diversidad de registros que evidenciamos hoy en muchas expresiones artísticas y literarias, en las que lo irónico, mordaz, irreverente, pueden ser, sin duda, muy eficaces para reflexionar. Y, en ese sentido, no desde el maniqueísmo de “enseñar” lo que sería bueno o no, es que lo antivalioso como fuente de lo estético podría considerarse una praxis que puede acompañarnos en el ejercicio de pensar la sociedad. Por eso, apostamos por una estética como la del CCH, debido a las posibilidades críticas que desde la creación ofrece para recrear determinadas relaciones y comportamientos en contextos muy específicos.

Una teoría estética, erigida hoy con sentido crítico, tiene que ser capaz de develar los cambios de mirada actuales, las variaciones de los imaginarios, [...]. Hay cambios de sensibilidad que han llegado para quedarse, no solo porque parece difícil que puedan desaparecer en los marcos de cualquier sociedad futura, sino también porque no es deseable que ello ocurra. Son los cambios que apuntan a un real crecimiento de la imaginación,

asociados al reconocimiento del valor de lo cotidiano, de lo popular, de lo diferente, de lo plural.⁵⁴

La tensión de posturas respecto a la función social del arte no es algo nuevo, ha estado presente desde la Grecia clásica, donde podemos asistir a la confrontación Platón-Aristóteles, cuya estela ha seguido a través de la historia, y que aún es constatable en determinados ámbitos en los que se toma partido por uno u otro filósofo según la concepción que se asuma.

En el caso de Platón, en *La República*, con raíz en su Teoría de las ideas,⁵⁵ destierra a los poetas de la ciudad. Condena a la poesía, y a las artes en general, por su mezquina condición de imitación de imitaciones, es decir, para él representan una doble degradación respecto a la Idea, a la verdad. Rompen con el orden del copiado, y resultan deplorablemente subversivas. Enfatiza Platón los efectos morales que provoca la poesía por su recreación de modelos detestables, perversa educadora de la juventud, como la denomina, y rival de la filosofía. En sus argumentos de condena a los poetas, Platón asevera:

[Lo que hacen es] [...] componer solo obras sin valor, si se las coteja con la verdad; y también se le parece en su relación estrecha con una parte del alma que no es la mejor; y, por lo tanto, tenemos fundados motivos para rehusarle la entrada en un Estado que debe ser gobernado por leyes sabias, puesto que remueve y despierta la parte mala del alma, y al fortificarla destruye el imperio de la razón, tal como sucedería en un Estado en que a los más malos se les revistiese de toda la autoridad, traicionando al Estado y haciendo perecer a todos los ciudadanos de más valía.⁵⁶

Por su parte, Aristóteles en *Poética*, aunque al igual que Platón entiende las artes como imitación, a diferencia de este no ve en sus efectos algo deleznable, por el contrario, opina que la representación puede servir para que las emociones resulten purificadas a través de ella. Si bien su interpretación sobre la literatura es desigual, pues no aplica los mismos valores a la tragedia que a la comedia. El siguiente fragmento de *Poética* evidencia

⁵⁴ J. R. Fabelo Corzo, "Por una estética apegada a la vida", *Revista de Filosofía*, N° 66, 2010-3, pp. 89-100.

⁵⁵ Platón manifiesta que todo lo que percibimos en la experiencia cotidiana son apariencias o imitación de un mundo ideal (mito de la caverna); la verdadera realidad está en el reino de las ideas puras, del cual proceden las apariencias o copias de esa realidad.

⁵⁶ Platón, "Libro X", en *La República*, p. 250.

la estima que como arte otorga a la tragedia y a sus efectos terapéuticos, función social que le asigna:

Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones.⁵⁷

La discusión respecto a la función social del arte o en la aplicación de determinados juicios de valor como gran arte o alta cultura —que hacen recaer en un tipo de arte y no en otro su valor social— lo rastreamos desde los griegos, sirvan a modo de antesala Platón-Aristóteles para evidenciar la erosión que han provocado en el pensamiento estético a lo largo la historia.

Más cercano en el tiempo, encontramos, por ejemplo, la polémica pública entablada por el escritor peruano Mario Vargas Llosa⁵⁸ a propósito de la publicación de su libro, en el 2012, *La civilización del espectáculo*. En el diálogo, que sostuviera en esa ocasión con Lipovetsky, el peruano expresó lo siguiente:

La desaparición o el desplome de la alta cultura ha significado [...] el triunfo de una gran confusión. Con la alta cultura se han desplomado ciertos valores estéticos, sobre los que no existe ya un canon [...]. Por una parte, se puede decir eso es extraordinario porque significa que [...] tenemos en el campo de la cultura una libertad que es infinita; pero [...] también podemos ser víctimas de los peores embaucos [...], porque como no tenemos el canon que antes existía, que nos permitía diferenciar lo excelente de lo regular y de lo execrable, hoy día todo puede ser excelente o execrable, al gusto del cliente.⁵⁹

En la cita Vargas Llosa menciona cuestiones primordiales. Por un lado, coincidimos con él en la necesidad de un aparato categorial, una ética y teoría críticas que rijan el análisis para que el arte no se convierta en una cosa amorfa sobre el que no se pueda establecer punto alguno. Sin embargo, aquí discrepamos con el escritor peruano, es preciso

⁵⁷ Aristóteles, “Capítulo VI”, en *Poética*, p. 21.

⁵⁸ Premio Cervantes, 1994; Premio Nobel de Literatura, 2010.

⁵⁹ Mario Vargas Llosa y Gilles Lipovetsky, “Diálogo a propósito de la publicación de *La civilización del espectáculo*”, en *Alfaguara Argentina*.

ensanchar el diapasón creativo e interpretativo. Resulta hoy inexcusable entender que no existe un canon, sino varios. Y que esa “alta cultura” a la que él se refiere contiene un profundo sesgo político y colonizador. Ha sido impuesta, y muchas veces se continúa implementando en las instituciones y políticas culturales desde intereses occidentales de dominación, desde los que se hizo pasar la parte por el todo, con esa pretensión de universalidad en la que operaban categorías de sometimiento y disminución del Otro. Naturalizando ciertas jerarquías impuestas desde un eje hegemónico, patriarcalista, eurocentrista, etc., y a partir de ahí dando “un orden” desde el que se ejercía la colonialidad del ser, del saber, del valer y del hacer, de todo aquello que quedara “fuera” del centro, con lo cual nuestras tierras de América quedaban muy mal paradas; y muchas veces reproducían esos modelos a su interior.

En ese sentido, transversal a nuestra propuesta sería la asunción de una opción estética decolonial, en tanto, tal y como refiere el profesor e investigador colombiano Pedro Pablo Gómez:⁶⁰

[...] no postula una estética, sino estéticas, en plural; en una perspectiva en la que la estética occidental tiene su lugar, pero no como la única y hegemónica, en un espacio donde las estéticas conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global. Por lo tanto, la opción estética decolonial no es una esfera reducida al arte y a su pequeño apartado en el mundo de lo sensible, como una disciplina particular; forma parte de la opción decolonial en general que involucra todos los campos de la experiencia humana: [...].⁶¹

Por consiguiente, si bien el relato occidental Historia del Arte y de la Literatura ha tributado con obras de indiscutible valor artístico, al unísono, como cualquier relato es inevitablemente excluyente; pues ha relegado y dejado fuera la expresión creativa de múltiples comunidades, personas, cuyas obras han sido consideradas “menores” por no responder a la narrativa hegemónica y a los intereses de élite. Desde esos presupuestos cuestionamos los comentarios de Vargas Llosa, cuya mirada sobre lo que la “alta cultura”

⁶⁰ Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos.

⁶¹ Angélica González Vásquez, Gabriel Ferreira Zacarias y Pedro Pablo Gómez, “Estética(s) Decolonial(es): entrevista a Pedro Pablo Gómez”, en *Estudios Artísticos, revista de investigación creadora*, p. 127.

es, así como su valor por encima de otras estéticas, es una postura sospechosamente colonizadora. Criterios similares encontramos en otros escritores latinoamericanos, considerados voces autorizadas en el ámbito literario, que es lo preocupante. Por ejemplo, el chileno Jorge Edwards al ahondar respecto a la sacralización o desacralización del arte a partir de un artículo que él había escrito sobre Philip Roth,⁶² expresa:

[...] a mí me parece que el gran arte [...] toca elementos misteriosos, no necesariamente religiosos, pero sí elementos de un gran misterio. Y a mí, por ejemplo, me parece que la antigua literatura norteamericana [...] es magnífica porque tiene a personajes como Melville, Emily Dickinson [...] y después termina en personajes como Faulkner, que son personajes que tienen una relación con el misterio en la vida. Y, en cambio, que los actuales son menudos, son detallistas, Philip Roth describe una masturbación suya en más o menos 40 páginas [...], no es ser proustiano, porque Proust podía describir una situación en 40 páginas, pero eran 40 páginas digresivas en que entraba todo el mundo de la cultura [...]; entonces yo creo que hay una disminución seria del arte y, al mismo tiempo, hay una contaminación del capitalismo por ideas estéticas, que son comerciales en el fondo, pero que es bueno que ocurra esa contaminación, a mi juicio.⁶³

En la cita es evidente que, aunque Edwards no quiere ser categórico y reconoce la pluralidad de estéticas y la validez de ello, sin embargo, coincide con el escritor peruano al enfatizar “el gran arte”, dígase aquel que toca “elementos misteriosos de la vida”. En el caso de Vargas Llosa, más radical, pues asigna únicamente a esa “alta cultura” la posibilidad de una genuina reflexión crítica, lo que compromete un deber ser de la “alta cultura” de la que hace mención y, por supuesto, de los artistas que la producen:

[...] si la cultura es puramente entretenimiento, no importa nada [...], pero si la cultura significa mucho más, entonces sí es preocupante, y yo sí creo que la cultura significa mucho más [...], porque creo que el tipo de sensibilidad, el tipo de imaginación, el tipo de apetitos y deseos que el gran arte produce en un individuo, arma y equipa a ese individuo para vivir mucho mejor [...], para ser mucho más lúcido de lo que anda bien y lo que anda mal [...].

⁶² Prolífico escritor estadounidense de origen judío, que empieza a publicar en la década del sesenta aproximadamente y cuenta con un gran número de libros hasta el siglo XXI.

⁶³ Jorge Edwards y Gilles Lipovetsky, “Diálogo sobre la estética actual”, en *Espacio Fundación Telefónica Madrid*.

Uno de los fenómenos justamente para mí más inquietantes de la sociedad contemporánea es esa desmovilización de los intelectuales, de los artistas, frente a los temas cívicos, el desprecio absoluto a la vida política considerada como una actividad sucia [...], a la que hay que darle la espalda [...], cómo puede a la larga sobrevivir una sociedad democrática sin una participación, y sin una participación de la gente más pensante, de la gente más sensible, de la gente más creativa, de la gente con mayor imaginación. [...] el preocuparse por el desplome de la alta cultura no es solamente, digamos, una pérdida para esa minoría, para esa élite que disfrutaba de esos placeres [...] del intelecto y de la sensibilidad, sino que el conjunto de la sociedad sufre y puede padecer los grandes estragos que de ello puedan resultar.⁶⁴

Para interpelar a Vargas Llosa —con quien concordamos sobre la reflexión crítica que el arte puede generar — añadiríamos que todo arte en cuanto tal cumplirá ese rol pensante (crítico de su tiempo) de modo tácito, inclusive cuando asuma la apatía como actitud estética, que ya es una postura política. Lo que no nos queda claro del escritor peruano es a quienes se refiere cuando habla de la gente más pensante, creativa, de mayor imaginación, en quienes hace recaer no solo el deber, sino el privilegio de pensar para expresar el vertiginoso mundo multi/trans/cultural en que vivimos, en el que los rígidos márgenes de nación con los movimientos migratorios crecientes de personas que buscan mejorar sus vidas y se establecen fuera de su país natal, dinamizan el panorama cultural de las naciones en las que se establecen. Vargas Llosa parece creer que solo unos pocos elegidos pueden construir pensamiento crítico desde el arte, los demás debemos escuchar.

En otro ángulo, dudamos que “el compromiso cívico del artista” determine la calidad de la obra. Tampoco que pueda asegurar el efecto que en sus receptores tendrá, ni siquiera el de la “alta cultura”, pues no garantiza ningún mejoramiento, ni resuelve los problemas económicos y sociales que padecen muchos seres humanos. La obra de arte, cuando más, activa la emoción estética ante el mundo, la extiende al horizonte social, ideológico, afectivo, moral, pragmático. No se puede perder de perspectiva que la eficacia de la puesta en marcha a nivel individual y colectivo que significa el arte, pasa por el matiz de cada quien y de sus circunstancias, por lo que no se le puede exigir a la obra convertir en mejor persona a nadie, ni solucionarle los problemas, eso es algo que excede a la obra de

⁶⁴ Mario Vargas Llosa y Gilles Lipovetsky, “Diálogo a propósito de la publicación de *La civilización del espectáculo*”, en *Alfaguara Argentina*.

arte. Ni siquiera interesa si ha hecho mejor persona al propio artista. El interés y valía del arte no se reduce a esas lecturas psicoanalíticas, sociales y pedagógicas, que tantas veces han atentado contra la propia realización y con la proyección social que el arte pueda tener.

El deber ser o la función social del arte están más allá de cualquier beatitud o exigencia moralizante, pues como señala Yuri Mijáilovich Lotman:

[...] el arte posee una elevadísima fuerza moral. A menudo entendemos la fuerza moral del arte de una manera muy superficial. Una idea común es la de que una persona leyó un libro bueno, y se volvió bueno; leyó un libro en el que el protagonista procede mal, y se volvió malo. [...] la fuerza del arte está en otra cosa: nos da una opción donde la vida no la da. Y por eso recibimos una opción en la esfera del arte, trasladándola a la vida. [...]. El arte no es un libro de enseñanza ni es una guía moral.⁶⁵

Elegimos, a modo provocador —como cierre de estas reflexiones—, otro interesante debate (en este caso ficcional) que se establece en *El hombre que amaba a los perros*, del escritor cubano Leonardo Padura. En esta novela se entabla cierta controversia entre dos hombres célebres de la historia universal devenidos personajes de ficción: Trotski (Liev Davidóvich) y André Breton. Ellos precisamente conversan sobre el deber ser del arte en la Unión Soviética estalinista, y en función de esa exigencia lo permisible o no a la creación.

Su gran controversia con Liev Davidóvich giró entonces en torno a un concepto que ambos consideraban básico establecer claramente, y sobre el cual la posición del exiliado era terminante y no negociable: ‘Todo está permitido en el arte’. Al escucharlo Breton había sonreído y mostrado su acuerdo, pero solo si se añadía una precisión esencial: “Todo, menos que atente contra la revolución proletaria’ [...].

[...]. Entonces, buscando reforzar sus argumentos, Liev Davidóvich le recordó al surrealista los destinos de Maiakovski y Gorki, los silencios forzosos de Ajmátova, Ósip Mandelstam y Babel, las degradaciones de Romain Rolland y de varios exsurrealistas fieles al estalinismo, e insistió en que no se debía admitir ninguna restricción, nada que pudiera generar que se aceptasen las desnaturalizaciones que una dictadura podía imponer al creador con el pretexto de la necesidad histórica o política: el arte tenía que atenerse a sus propias

⁶⁵ Yuri Mijáilovich Lotman, “Sobre la naturaleza del arte”, en *E-zine de Pensamiento Cultural Europeo, Criterios*, pp. 350-351.

exigencias y solo a ellas. [...]. 'Para el arte la libertad es sagrada, su única salvación. Para el arte todo tiene que ser todo', concluyó.⁶⁶

Lo que se dilucida aquí supera el argumento de ficción, una época o un país, pues esos márgenes de permisibilidad han sido motivo de divergencias en múltiples ocasiones. Los modos de entender y aplicar esos márgenes han generado no pocas incomprensiones en términos artísticos, cuyo resultado ha sido la prohibición de determinadas obras por no ajustarse a las demandas de los espacios de poder en cuanto al carácter formador o educativo que se les pide. Mecanismos coercitivos implementados, con frecuencia, desde posturas que obvian, además, la capacidad de reflexión que el lector pueda tener, los limitan a escuchar como hace Vargas Llosa.

La dictadura representacional y la implementación de políticas culturales con radical verticalidad y estrecho alcance atenta contra la potencia de acción y pensamiento que el arte tiene desde su singular ámbito. Esas posturas dictatoriales nos incapacitan para establecer un diálogo con las diversas prácticas culturales, retroalimentarnos y constituirnos en ese acaecer plural. Subestiman desde su ubicación paternalista, incluso, la mirada crítica de los sujetos no solo ante el arte, sino también frente a su propia realidad. Además, y esto es cardinal, niegan el imprescindible disenso en el camino procesual de pensar y expresar nuestra existencia de modo creativo y resolutivo.

Todos estos aspectos teóricos desarrollados nos arman de herramientas de análisis que nos permitirán, entonces, ir con suspicacia evaluando las distintas dimensiones, la pluridimensionalidad que exige el examen de lo antivalioso como fuente de lo estético, los presupuestos estructurales, lo político, las presiones históricas, las tensiones de los artistas con la política cultural y las instituciones, la reacción artística e intelectual, etc. en un contexto como el que nos compete para el estudio de las obras que conforman el CCH, de PPG.

Capítulo 2 El Ciclo de Centro Habana, sus razones sociales y literarias

2.1 Antecedentes sociohistóricos a partir del triunfo de la Revolución cubana

El 1.º de enero de 1959 el triunfo de la Revolución cubana —liderada por Fidel Castro Ruz, Camilo Cienfuegos y Ernesto *Che* Guevara al frente del Ejército Rebelde— marca un punto

⁶⁶ Leonardo Padura, *El hombre que amaba a los perros*, pp. 350-351.

de giro radical en todas las esferas de la vida nacional, y fueron muchas las expectativas que se generaron en torno a la repercusión del proceso revolucionario en el ámbito cultural. El escritor cubano Roberto Zurbano capta de manera sucinta la vorágine del momento.

Una leve mirada a la producción cultural de los primeros años revolucionarios nos confirma [...] que en ese espacio de la cultura de la época confluyen, plural y abiertamente, objetos y sucesos tales como el suplemento cultural *Lunes de Revolución*, las fundaciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el Conjunto *Folklórico* Nacional, la Imprenta Nacional junto a la Ley de Reforma Agraria, la Campaña de Alfabetización, la lucha contra la discriminación racial y de la mujer, los discursos políticos del momento —sobre todo los de Fidel, el Che y Carlos Rafael Rodríguez—, las polémicas literarias, estéticas y sobre la política cultural durante los primeros años, la Victoria de Girón y muchos otros grandes y pequeños sucesos que, desde la diversidad, enriquecieron una realidad que superó toda imaginación y teorías [...].⁶⁷

En esos años iniciales, y con el propósito “de llevar a cabo una política cultural amplia y profunda destinada a todas las capas sociales de la población y, de manera especial, a los sectores populares”,⁶⁸ el Gobierno funda el Consejo Nacional de Cultura (CNC) en enero de 1961, como parte de la nueva configuración de instituciones dentro del proceso revolucionario, el cual sería el encargado de centralizar la orientación de la política cultural y de velar para que se implementase del modo concebido.

Varios intelectuales manifiestan su escepticismo, se respira un ambiente ideológico tenso en la isla y se activa la alerta respecto al problema de la libertad para la creación. La reacción gubernamental no se hace esperar y, ante el evidente clima de intranquilidad, Fidel Castro se reúne con los intelectuales cubanos en junio de ese mismo año. Como colofón de esos intercambios pronuncia un discurso que se recoge con el título *Palabras a los intelectuales*. Allí, refiere sobre el CNC:

¿Por qué mirar a ese Consejo con reservas? ¿Por qué mirar a esa autoridad como una supuesta autoridad que va precisamente a hacer lo contrario, a limitar nuestras condiciones, a asfixiar nuestro espíritu creador? [...] quienes puedan apreciar la necesidad de toda la gestión y de

⁶⁷ Roberto Zurbano, “Literatura cubana y postmodernidad: otra vuelta de tuerca”, en *Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad*, p. 19.

⁶⁸ “Consejo Nacional de Cultura”, en *EcuRed*.

todo el trabajo que tiene que hacer el Consejo, no lo mirarían jamás con reserva, porque el Consejo tiene también una obligación con el pueblo y tiene una obligación con la Revolución y con el Gobierno Revolucionario, que es cumplir los objetivos para los cuales fue creado, y tiene tanto interés en el éxito de su trabajo como cada artista lo tiene en el éxito del suyo.⁶⁹

El documento, que hasta hoy se considera base de la política cultural cubana, instauraba los estatutos fundamentales que regirían la actividad artística en el marco de la nueva sociedad socialista, y cuyo núcleo declaraba: “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho”.⁷⁰ El CNC, pensado como vehículo para el desarrollo cultural y la inclusión, sin embargo, establecía obvios límites a lo que se incluiría o no, a partir de una narrativa uniforme de carácter nacionalista. De este modo, desde su posición hegemónica como institución avalada por el Estado revolucionario, contaba con el poder para legitimar o censurar la creación artístico-literaria, y la producción cultural en general, en función de determinados principios ideológicos.

En Cuba la asunción de una postura institucional fundamentalista se hizo evidente en la praxis, y se acentuó en años posteriores, sobre todo, porque muchos de los miembros del CNC solo concibieron su misión revolucionaria en calidad de policías, a partir del supuesto deber ser del revolucionario y de la producción cultural al servicio de la Revolución. El estrecho criterio de varios dirigentes del CNC sobre lo que estaba *dentro o fuera de la Revolución* arremetió contra legítimos representantes de la cultura cubana, así como contra ciertos presupuestos estéticos que no se consideraron éticamente correctos dentro del imaginario histórico de nación que se construía.

Se desataron numerosas polémicas culturales, se discutió de todo. Si la pintura abstracta era portadora o no de una ideología burguesa. Se cuestionó la difusión en los cines de películas consideradas inapropiadas para el consumo del pueblo por no contribuir de manera adecuada a la educación de este. Dentro de los filmes en debate estaban hoy

⁶⁹ Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales”, en *Cultura Cubana Siglo XX*, Sonia Almazán y Mariana Serra, p. 10. Intervención a modo de resumen y conclusión de las reuniones efectuadas los días 23, 26 y 30 de junio de 1961 en La Habana, Salón de Actos de la Biblioteca Nacional José Martí.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 13.

clásicos del cine como *La dulce vida*, de Federico Fellini; *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel.⁷¹ En el periódico *Hoy*⁷² se publicó la carta de un lector que refería:

Me refiero a ese nuevo tipo de películas que se exhiben en nuestras salas cinematográficas, en las que se muestra la corrupción o la inmoralidad de algunos países o clases sociales, pero donde nunca se resuelve nada. [...] ¿Es positivo ofrecerle a nuestro pueblo películas con ese tipo de argumentos derrotistas, confusos e inmorales (...)?⁷³

La respuesta que se dio al lector, por risible e increíble que nos parezca, fue la siguiente:

No hemos visto las películas que relaciona, así que no podemos dar una opinión acerca de ellas, aunque por los diversos comentarios que hemos oído a trabajadores que fueron a verlas no nos parecen recomendables para nuestro pueblo, en general, ni, en particular, para la juventud.⁷⁴

Respuesta que nos recuerda mucho la declaración contra los poetas de Platón y la expulsión de estos de su idealizada República. En ese ambiente de clara neurosis, Alfredo Guevara, fundador del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) y en ese entonces presidente del ICAIC, se sintió precisado a contestar los ataques en carta pública.

El hombre pleno solo puede serlo en el conocimiento, en su acceso a las fuentes de información, y en el combate frente a la ideología y a la práctica reaccionaria. Cuanto le hace más informado y profundo, serio, coherente en sus juicios, cuanto asegura una más compleja y edificada actitud crítica, hace del hombre, un hombre verdadero. Creo que este es el objetivo del socialismo, del comunismo: restituir al hombre su condición de tal, y desencadenar las fuerzas que el hombre, en plenitud, guarda y desarrolla.⁷⁵

⁷¹ Cineastas en cuyas propuestas podemos constatar también un marcado interés por el antivalor como presupuesto estético de sus universos fílmicos.

⁷² Órgano del Partido Socialista Popular (1938-1965).

⁷³ Graziella Pogolotti, *Polémicas culturales de los 60*, p. 145.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ *Ibidem*. pp. 201-202.

La década siguiente, los setenta, adquiere matices alarmantes. En la declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura⁷⁶ se refleja esa atmósfera cultural de asfixia. De este Congreso emerge Luis Pavón como presidente del CNC, cuyo mandato se conoce como pavonato. Bajo su dirección el CNC asume el rol de Santa Inquisición. Durante ese quinquenio (gris) de pavonato se recrudece la política cultural coercitiva. Se niega el derecho a la producción artística a reflexionar de modo crítico sobre determinados fenómenos de la realidad cubana, a expresar ideas diferentes o de diferentes maneras. Recorro a Ambrosio Fornet para referir brevemente el contexto histórico, que nos permite también entender otro tipo de problemáticas sociales que inciden en ese clima de cierre.

El país atravesaba entonces un período de tensiones acumuladas, entre las que sobresalían la muerte del Che, la intervención soviética en Checoslovaquia —que el gobierno cubano aprobó, aunque con mucha reticencia—, la llamada Ofensiva Revolucionaria de 1968 —un proceso tal vez prematuro, tal vez incluso innecesario de expropiación de los pequeños comercios y negocios privados— y la frustrada [...] Zafra de los Diez Millones, que pese a ser “la más grande de nuestra historia” —como proclamaron los periódicos— dejó al país exhausto. Sometida al bloqueo económico imperialista, necesitada de un mercado estable para sus productos [...], Cuba tuvo que definir radicalmente sus alianzas. Hubo un acercamiento mayor a la Unión Soviética y a los países socialistas europeos. En 1972 el país ingresaría al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), lo que vincularía estructuralmente nuestra economía a la del campo socialista.⁷⁷

En este contexto, el extremismo en lo que a política cultural respecta se constata en varios de los acuerdos del Congreso, por ejemplo, respecto al arte y a la literatura, se dictaminó: “El arte es un arma de la Revolución [...] un producto de la moral combativa de nuestro pueblo [...] un instrumento contra la penetración del enemigo”.⁷⁸ En reacción, Arturo Arango, importante escritor cubano, argumentaba:

[...] a la vez que se le asignaban al arte y a la literatura tareas relacionadas con la educación de las masas y el combate contra el enemigo, se les despojaba de la posibilidad de analizar

⁷⁶ Celebrado en los salones del hotel Habana Libre entre el 23 y el 30 de abril de 1971.

⁷⁷ Ambrosio Fornet, “El quinquenio gris: revisitando el término”, en *Narrar la nación*, pp. 393-394.

⁷⁸ Sergio Chaple, “Transformaciones en el proceso literario debidas al hecho revolucionario. La vida literaria en el lapso historiado” en *Historia de la Literatura Cubana*, t. 3, p. 8.

críticamente la realidad: se renunciaba a que la Revolución contara con la fuerza analítica, pensante, creativa, de la intelectualidad.⁷⁹

Otro de los criterios emitidos en el Congreso planteaba la necesidad de *limpiar* nuestra cultura de contrarrevolucionarios, extravagantes y reblandecidos: “Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales en expresión del arte revolucionario”.⁸⁰ Víctimas de esta supuesta limpieza fueron importantes figuras de la cultura cubana, Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Antón Arrufat, Lydia Cabrera, Severo Sarduy, Lino Novás Calvo, Calvert Casey, Virgilio Piñera, José Lezama Lima y otros miembros del grupo Orígenes, por solo mencionar algunos.

Cabe destacar la relevancia que dio el Congreso, desde su propio nombre, a la articulación de la cultura con la educación como un principio de regulación social. El Estado cubano complementó esa intención política mediante varios mecanismos, algunos de los cuales ya venían implementándose, como las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), medida educativa disciplinaria. A las UMAP se envió a todos aquellos cuyas ideas no se adecuaban al sistema representacional *dentro de la Revolución*.

Esa intencionada unificación del gusto y de la educación ética llevó a la deslegitimación tanto de la producción, distribución, como del consumo de ciertas estéticas y prácticas culturales que no fueron consideradas representativas del ser cubano que se pretendía desde un reducido carácter nacionalista. Por ejemplo, estaba prohibido escuchar Los Beatles o Los Rolling Stones, o llevar el pelo largo o los pantalones apretados. Los jóvenes que gustaban de este tipo de música y de esos “cánones esnobistas” se veían obligados a esconder los discos en las cubiertas de otros para no ser reprimidos. No se podía ser explícitamente practicante de alguna religión, ya fuera de raíz africana o cristiana, éramos marxistas-leninistas sí o sí. Por supuesto, las personas no abandonaron su fe, lo que se veían obligadas a llevarlas de manera solapada para no tener repercusiones en sus centros de trabajo ni tener limitaciones profesionales. Una política cultural que era una oda a la doble moral: todos pensábamos lo mismo, hablábamos y vestíamos igual, estábamos

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 8.

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 7.

“de acuerdo”, y cualquier elemento disonante era cuestionado ideológicamente, y no solo cuestionado, también con repercusiones en la vida de las personas. Dos de los exponentes más importantes de la Nueva Trova, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés fueron censurados debido a los textos críticos de sus canciones por dirigentes de ciertos espacios mediáticos como el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), donde se les prohibió la entrada.

Es vital, además, hablar sobre la incidencia del realismo socialista, pues el CNC, apoyado por algunas cátedras universitarias y por otros organismos e instituciones, lo asumió como la estética de la Revolución, tal y como había ocurrido en la URSS. Se enfatizó la importancia de enaltecer el proletariado y sus luchas cotidianas. Se exigió, por ejemplo, en literatura la creación de “héroes positivos”, plagados de didactismo. Se debía mostrar una sociedad sin contradicciones, que complementara la puesta en escena de los hitos de nuestra historia que se enseñaban en las escuelas, los museos o galerías, en los que se presentaban héroes sin matices, celebraciones de efemérides que cada año perdían color por el maniqueísmo con que se repetían, lo cual conspiró contra la propia verosimilitud histórica de la nación.

Por supuesto, las repercusiones de esta perspectiva dogmática para decidir lo que es o no la cultura válida, generó exclusiones imperdonables. Todas las incongruencias referidas resultaban un sesgo, ¡y profundo!, al activismo que con el triunfo revolucionario se generó en disímiles sectores que habían sido marginados por tantos años por los gobiernos anteriores. No se puede negar la repercusión de la Revolución cubana, con la que hubo una movilización social y cultural que permitió no solo el acceso en varios ámbitos, sino la participación activa de grupos sociales e individuos antes relegados por los grupos de poder, y que reconfiguró la vida cotidiana de esas personas. Sin embargo, a la par del proyecto democratizador y participativo que pretendía la Revolución, ponían en riesgo la coherencia de ese proyecto debido a la unilateralidad en la interpretación e implementación de políticas que no tomaban en cuenta la diversidad cultural y la pluralidad de intereses de todo tipo.

A pesar de la grisura del quinquenio, hay quienes hablan de un decenio negro —y algunos lo extienden a toda la década de los ochenta—, en Cuba hubo instituciones que, aunque supeditadas al CNC, demostraron las potencialidades para pensar la política cultural y la articulación entre sus múltiples actores de otro modo. Instituciones que mantuvieron

una constante resistencia frente a muchos aspectos de la política implementada, tales fueron los casos de la Casa de las Américas, con la suerte de la dirección de Haydée Santamaría desde su fundación, cuya visión fue luz para tantos escritores y artistas no solo de Cuba, sino del área latinoamericana. La Casa fue un genuino espacio de encuentro para el pensamiento crítico, la innovación creativa, la amistad y la diferencia.

Otras instituciones que también se mantuvieron a contracorriente fueron el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, con importantes figuras como Tomás Gutiérrez Alea (Titón), Alfredo Guevara, Santiago Álvarez; así como grupos, individuos, que se movían al margen institucional y que sostuvieron una actitud crítica en permanente pugna para revertir y pensar las posibilidades culturales desde la reflexión y libertad de ser diversos.

2.2 Los años noventa en Cuba

Con la sesión de clausura de la Asamblea Nacional del Poder Popular, el 30 de noviembre de 1976, concluye el pavonato —agonizante desde 1975— al crearse el Ministerio de Cultura de Cuba, sustituto del Consejo Nacional de Cultura, lo que paulatinamente, con suma discreción en los ochenta y mayor fuerza hacia los noventa —década en la que cambia diametralmente el panorama internacional, con gran impacto en el país— empieza a significar cierta apertura en la política cultural cubana.

No obstante, la radioactividad radicalizada en el quinquenio gris por el CNC, se ha mantenido, con altas y bajas, hasta hoy. El miedo al disenso, al pensamiento crítico, ha continuado poniendo cotas a la diversidad en determinadas instituciones, por ejemplo, el ámbito editorial; o se evidencia en ciertos decisores en los que recae la responsabilidad de cómo aplicar la política cultural y a quienes legitimar o no.

De cualquier modo, el desgaste del discurso impositivo del CNC sumado a otros aspectos históricos en varias partes del mundo y también en Cuba —los movimientos contraculturales en fuerte lucha por los derechos de los negros, las mujeres, los homosexuales, la libertad de expresión, etc.—, habilitaron en ese contexto de resonancias de los años noventa, la emergencia de diversos grupos en la producción cultural cubana, en particular la literaria.

Estas nuevas generaciones de escritores muestran mayor irreverencia hacia la institucionalidad, con intereses distintos, el rock, la ciencia ficción, la violencia, la marginalidad, el feminismo, la homosexualidad. En común: un modo otro de entender lo que era ser revolucionario y las posibilidades del escritor de expresar su compromiso social, divorciados de toda la beatería hipócrita de la producción precedente que para entrar en la cuerda institucional había renunciado a mirar con sagacidad el sistema socialista en construcción, y se quedaban en el plano idílico.

Para esta nueva promoción de escritores lo interesante era lo reactivo, no reordenar el mundo de un único modo, sino la posibilidad de la refundación de una política en la que tuviera cabida la confluencia de lo diferente y el análisis del ecosistema desde sus reajustes, inestabilidades, disenso, mucho más fértil para la creación.

Además, empezaban a nuclearse en torno a ciertos intelectuales y en determinados espacios ciudadanos. Poco a poco, comenzaban a ganar terreno buscando vías alternativas de promoción e intercambio de textos, en lecturas en talleres, tertulias en café, así como con premios en algún que otro concurso que les permitió, aunque con tiradas pequeñas y un tanto deslucidas, publicar a través de Centros Provinciales del Libro y de la Lectura. Por ejemplo, la editorial Extramuros⁸¹ contaba con los premios Pinos Nuevo y David, que constituyó el debut de algunos de estos escritores que emergían con nuevos intereses creativos.

Por esos años, además, el panorama político en el ámbito internacional tuvo un giro radical que también puso bocarriba la isla. Primero fue la caída del muro de Berlín en 1989 y, posteriormente, la disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), en 1991, con ello del llamado campo socialista.⁸² Asimismo, se acentuaron múltiples restricciones debido a la política de bloqueo económico, comercial y financiero⁸³ impuesto por el Gobierno de Estados Unidos y reforzado sustancialmente en los noventa—,⁸⁴ con un

⁸¹ Editorial del Centro Provincial del Libro y la Lectura de La Habana.

⁸² A partir de esos sucesos, en Cuba una atroz crisis económica marcó el pulso vital del país.

⁸³ A más 60 años de su implementación —fue decretado el 7 de febrero de 1962 por el entonces presidente de Estados Unidos John F. Kennedy— el bloqueo económico, comercial y financiero de EE. UU. contra Cuba constituye el mayor obstáculo para el desarrollo del país, con efectos nefastos para la economía y la sociedad en general.

⁸⁴ Con el objetivo de derrocar la Revolución cubana en el contexto de la desaparición del campo socialista, en los años noventa el Gobierno estadounidense implementa dos leyes para arrear el bloqueo y con ello provocar la asfixia económica de la isla: la Ley Torricelli, firmada por George Bush (padre) el 23 de octubre de 1992; y la Ley Helms Burton, firmada por William Clinton el 12 de marzo de 1996.

impacto notable en nuestra economía, dependiente de las relaciones que teníamos hasta ese momento con la URSS. El corte en el suministro de petróleo, la disminución de las exportaciones de azúcar, níquel, etc., los efectos eran imposibles de ocultar. El presidente Fidel Castro decretaba que el país entraba en un *Período Especial*.

El Período Especial en Tiempo de Paz en Cuba fue un período prolongado de crisis económica que comenzó en 1991 principalmente debido a la disolución de la Unión Soviética y, por extensión, del campo socialista y del CAME. [...] se definió principalmente por reducciones extremas de alimentos, racionados a precios subsidiados por el Estado, la grave escasez de recursos energéticos [...] y la contracción de una economía demasiado dependiente de las importaciones soviéticas. [...]. El período transformó radicalmente la sociedad y la economía cubanas [...].⁸⁵

El país se vio obligado a reajustes radicales para oxigenar la economía, con cambios también en lo social, jurídico, lo que trajo varios pros y contras. Las nuevas generaciones de artistas y escritores, alejadas del fervor de los años iniciales de la Revolución y minadas por el desencanto en esta etapa de crisis extrema, buscan nuevas vías para expresar sus inconformidades frente a la situación generada. De manera descarnada muestran en sus obras la dura situación que vive el país. Les importa contar esas experiencias sin demasiados moralismos, sencillamente mover a sus personajes, muy cercana a la de ellos mismos, en esas circunstancias de supervivencia. Amir Valle en el interesante ensayo *Brevísimas demencias*, estudio sobre las promociones narrativas cubanas por etapas, nos da una sucinta panorámica de la década de los noventa:

En lo social resulta básico la salida paulatina del auge del Período Especial con toda la experiencia humana de esos años; las medidas económicas, sociales y políticas posteriores (la despenalización del dólar, el fomento del turismo, la aprobación de la inversión extranjera); las presiones norteamericanas y de la derecha internacional sobre Cuba como último bastión del socialismo en el mundo y los cuestionamientos sobre la personalidad de Fidel; la repercusión internacional de traiciones de figuras vinculadas al Gobierno; los sucesos de agosto de 1994 que provocaron la llamada crisis de los balseros; el brote de corrupción en todos los niveles sociales, denunciados por Raúl y Fidel en numerosas ocasiones; la

⁸⁵ “Período Especial (1990-1999)”, en *Ecured*.

prostitución generalizada; el surgimiento y fortalecimiento de grupos de disidencia interna, y otros aspectos.⁸⁶

En Cuba, la eclosión de un *corpus* narrativo al que interesa contar las muchas problemáticas generadas —prostitución, violencia callejera, drogadicción, alcoholismo, negocios ilegales, migraciones, separaciones familiares, etc.— por el estado de terapia intensiva en que había caído el país, es notable por esos años. Este movimiento, los Novísimos,⁸⁷ se apropiará de elementos cotidianos del difícil contexto, no solo para reaccionar ante la literatura *sinflictiva*⁸⁸ de los setenta y ochenta, como hemos referido; sino, además, para proponer un *modelo de revolucionario* de acuerdo con las nuevas circunstancias históricas.

Así los refiere Salvador Redonet: “[...] un espectro —hasta donde se podía— estilístico de esta generación, en cuyos relatos aparecen recurrentemente los contextos infernales de la época y hasta la voz del mismísimo Demonio [...]”.⁸⁹ Y, en este contexto, entra una voz literaria como la de Pedro Juan Gutiérrez, con una producción contundente, que, sin embargo, por las censuras y reticencias institucionales aún existentes, y por la aplicación de un paradigma representacional rígido de lo que es hacer literatura, fue rechazada en el ámbito editorial nacional, donde no aceptaron publicarlo.

Fue gracias a la editorial española Anagrama que *Trilogía sucia de La Habana* es lanzada al mercado editorial europeo, siendo la obra que le abre las puertas a PJG, insertándolo en la compleja industria cultural en la que oscilan, igualmente, múltiples intereses extraartísticos de fondo, políticos, mercantiles, que atraviesan la producción literaria y son utilizados desde el espectáculo para vender. No obstante, la calidad literaria

⁸⁶ Amir Valle Ojeda, *Brevísimas demencias*, p. 76.

⁸⁷ Será Salvador Redonet quien acuñe este término —que la crítica literaria comenzó a usar— para referirse a los escritores nacidos a partir de 1958 y hasta 1972. En algunos casos por razones de continuidad estilística y de tendencias se extendería dicha nominación hasta los nacidos en 1975. Una promoción literaria que, por lo general, comenzará a ser publicada a partir de 1989. Aunque PJG nació un poco antes (1950) del período estipulado por Redonet, consideramos que entraría dentro de esta promoción, toda vez que confluye generacionalmente y es publicado a partir de los años noventa.

⁸⁸ El concepto hace referencia a un tipo de literatura que proliferó en el denominado *quinquenio gris* (o decenio negro, según algunos autores), etapa en la que la política cultural cubana se acercó excesivamente a los moldes establecidos por el llamado realismo socialista en la URSS y otros países del campo socialista. Estuvo signada por la carencia de conflicto argumental: orientada hacia el enaltecimiento del proletariado y sus luchas cotidianas; con personajes caricaturescos, estereotipados y plagados de didactismo; en una sociedad sin contradicciones.

⁸⁹ Salvador Redonet, *El ánfora del diablo, novísimos cuentistas cubanos*, p. 8.

de PJG merece un aparte en el análisis. Evidente el oficio de escritor en el trabajo de los diálogos, la caracterización de los personajes, el tono, el ritmo de las historias, la construcción de los espacios. En un texto literario a caballo entre la crónica y el testimonio, que rápidamente nos desplaza al ámbito citadino de Centro Habana, sus calles, su gente, colocando el foco desde la perspectiva de la decadencia que mina esa realidad, los cambios en la dinámica del entramado social en reacción a la profunda crisis económica, el impacto en los comportamientos individuales y grupales, el detonante de hechos históricos como la crisis de los balseros, una oleada migratoria que trajo separaciones, angustia, muertes...

Le interesa a PJG (por supuesto, no abarca ni todos los comportamientos ni todo el contexto cubano) (re)crear el impacto de esa situación de crisis intensa en la sociedad cubana, específicamente en La Habana, en particular Centro Habana, espacio eje de sus obras. Una literatura que se nutre de lo antivalioso como fuente de lo estético, que implica fricción contra la regimentación de la mirada. La necesidad de juegos de lenguaje otros para expresar de manera verosímil esas realidades, relaciones sociales, modos de hablar, comportamientos. Pensarnos desde la “incomodidad” de un canon diferente, que también es parte de ese cuestionamiento de un “único modo correcto de decir”, y que tiene nexos con otras narrativas y expresiones artísticas disímiles en ese contexto cubano, así como vasos comunicantes, desde sus singularidades, con expresiones de otros escritores y artistas en Latinoamérica, como veremos en el siguiente epígrafe.

2.3 Panorama artístico y literario en el que se inserta el Ciclo de Centro Habana

El *Ciclo de Centro Habana* es el nombre de la saga conformada por cinco obras —*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)— que PJG comienza a escribir en los años noventa, y en la que usa como material narrativo las difíciles circunstancias que signaron esa década. Cuando sale *Trilogía sucia de La Habana* al mercado, la editorial Anagrama como estrategia de *marketing* establece un paralelismo entre la estética de PJG y la del denominado *dirty realism*,⁹⁰ a través de epítetos aplicados al autor cubano, tales como *el Bukowski caribeño*.

⁹⁰ Realismo sucio.

Respecto al *realismo sucio*⁹¹ estadounidense debemos acotar que es una literatura que narra la decadencia cotidiana y las frustraciones de personajes, cuyas vidas insípidas y desesperanzadas los coloca versus el llamado sueño americano. Las historias, por lo general, son contadas sin artificios de lenguaje grandilocuentes, sino de una manera clara y directa y con un trabajo minimalista en el resumen, las escenas, la concepción de los diálogos, no obstante cargados de significación. Por supuesto, no podemos entender el movimiento como un modo homogéneo de hacer literatura, pues los escritores considerados iniciadores del *dirty realism* tienen marcadas diferencias en el estilo, si bien comparten esa crítica al *American Way of Life*⁹² y al impacto que ese ideal de vida tiene en la insatisfacción, frustración, enajenación de las personas, lo cual subyace en esas historias.

El *dirty realism* surge en los Estados Unidos en los años setenta y alcanza las décadas finales del siglo XX. Entre sus exponentes se encuentran escritores de la calidad de Charles Bukowski, Raymond Carver, Henry Miller, entre otros autores, algunos no considerados parte del movimiento por ser anteriores, pero que por su literatura perfectamente pudieran ser considerados precursores, como es el caso de J. D. Salinger, con esa extraordinaria novela *El guardián entre el centeno*; o Truman Capote, con la escalofriante *A sangre fría*.

Podemos constatar cierta recurrencia de elementos narrativos que resultaron eficaces a este tipo de literatura para configurar sus universos literarios. Por ejemplo, es usual el empleo de narradores intradieгéticos, muchos de ellos *alter ego*, lo que permite una ubicación espacial del narrador muy cercano al contexto. Implica, a su vez, dominio por parte del narrador protagonista de la situación que narra, de la que forma parte y que lo arrastra en el devenir; es decir, no hay tiempo para juicios o dilaciones, lo cual también

⁹¹ No es interés de la tesis centrarnos en el análisis exhaustivo de este movimiento literario, sino ofrecer un panorama y establecer ciertos paralelismos literarios con la obra de PJG pertinentes para abordar lo antivalioso como fuente de lo estético en el CCH.

⁹² El estilo de vida americano es un concepto que empieza a manejarse a partir de finalizada la Segunda Guerra Mundial. Propone (desde un discurso triunfalista) que cualquier individuo puede mejorar su nivel de vida si se empeña en ello, con voluntad y trabajo duro; el desarrollo profesional y una determinada solvencia que permita la adquisición de determinados bienes —la publicidad se volvió un elemento fundamental de la sociedad de consumo—, un automóvil, una casa, un televisor, determinada ropa, serían símbolos de ese éxito y garantizarían la felicidad del individuo. No obstante, en la práctica muchos individuos y grupos sociales fueron (y son) marginados, la sociedad generaba múltiples insatisfacciones en aquellos que no lograban cubrir las demandas que imponía el mercado, tampoco se tomaban en cuenta las cuestiones éticas en un mundo donde lo que importaba era el dinero, en fin, que el vendido *American Way of Life* desencadenó cuestionamientos de todo tipo, desde distintos ámbitos.

establece un tempo narrativo, con oraciones cortas, dinámicas. Atrapar esos contextos exige mover a los personajes, muchos de ellos adolescentes, con precisión; decir en las entrelíneas lo que ni siquiera los propios personajes pueden definir en palabras; usar un tipo de lenguaje que permite no solo ubicar al personaje, sino, además, entender y matizar el contexto: hostil, en ocasiones raya con el absurdo, con la distopía.

Asimismo, usan con frecuencia narradores antihéroes, protagonistas por antonomasia en estas propuestas, condenados al fracaso en una realidad en la que no ven posibilidades de escape o algún atisbo de futuro, solo existe el presente anodino y repetitivo, mediocre, insano. El antihéroe ha perdido toda confianza en el sistema en el que vive, por tanto, no desea hacer mal a nadie, pero tampoco le interesa ser un ejemplo, solo deja fluir su existencia sin grandes pretensiones, rompiendo las reglas si es necesario para subsistir, teniendo por paradigma esa subsistencia que dicta sus comportamientos y acciones. Asimismo, las relaciones sociales para él están signadas por la apatía, el hastío, y un total escepticismo y cinismo, en ocasiones con elevadas dosis de violencia.

Algunos especialistas señalan el año 1971 como inicio del *dirty realism*, tomando como punto de partida la publicación del cuento *Vecinos (Neighbors)*,⁹³ de Raymond Carver, que es un claro ejemplo de lo que veníamos refiriendo de manera general. En esta historia, desde una depurada técnica del *iceberg* —de la que Carver fue cultor de excelencia en sus cuentos—, el narrador es equiscent. Emplea una tercera persona colocada desde el foco de los protagonistas, un matrimonio; y va mostrando de manera gradual la tremenda frustración de la pareja que no alcanza el ideal americano instaurado de lo que es tener éxito: qué se debe tener para ello, cuáles serían los paradigmas, sueños y deseos contruidos a partir de ese imaginario inscrito por la lógica del mercado y la sociedad de consumo.

Los protagonistas de esta historia desean la vida de sus vecinos (de ahí el título) los Stone, quienes ante un viaje de esparcimiento que harán, les piden que cuiden de su casa y de su mascota. Esta ligera intromisión solicitada por sus vecinos va adquiriendo otros matices y la pareja comienza a coquetear con una vida que no les pertenece, con bienes que no son los suyos ni parecen estar a su alcance. Esta ligera —y transitoria— muda despertará en ellos fantasías de todo tipo; pero con la certeza de fondo de que es un mundo ilusorio, que los dejará en el mismo vacío existencial con que iniciaron.

⁹³ Este cuento aparece en su primer libro de cuentos *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*

El apartamento de los Stone le pareció más fresco que el suyo, y más oscuro. [...]. Se echó en la cama y se quedó allí mirando el techo. [...]. Trató de recordar qué día era. Trató de recordar cuándo volverían los Stone, y a continuación se preguntó si realmente iban a volver. No podía recordar sus caras, ni cómo hablaban o vestían. Suspiró, se dejó caer de la cama con esfuerzo y fue hasta el tocador y se inclinó para mirarse en el espejo.

Abrió el armario ropero y eligió una camisa hawaiana. Por fin encontró unas bermudas, perfectamente planchadas y colgadas sobre unos pantalones de sarga castaños. Se quitó la ropa y se puso la camisa y las bermudas. Volvió a mirarse en el espejo. Fue a la sala de estar y se sirvió una bebida y volvió al dormitorio bebiéndosela a sorbitos. Se puso una camisa azul, un traje oscuro, una corbata azul y blanca y unos mocasines negros. El vaso estaba vacío y fue a servirse otro trago.⁹⁴

La narración apenas muestra a los personajes en esa realidad insulsa, carente de grandes epopeyas o hechos heroicos, en la trivialidad de sus vidas. La necesidad de encajar en un canon de éxito los impele a circunstancias desequilibrantes, insólitas, extrañas para ellos mismos. Al unísono, esas situaciones devienen engañosas dosis de vida, más allá de lo predecible y monótono. Elementos estos que se repiten en muchos de los cuentos de Carver, y que nos acercan a la vulnerabilidad con que los personajes intentan construir sentido, con frecuencia, desde la vida de otros.

En el caso de Charles Bukowski, encontramos una novela como *Ham on rye* (1982), cuyo título en algunas traducciones aparece como *La senda del perdedor*. Bukowski pertenece a una generación atravesada por las Primera y Segunda Guerras Mundiales, con el olor a pólvora en sus espaldas y oleadas de inmigrantes que se establecen en los Estados Unidos escapando del bélico contexto europeo y sus efectos.

En la novela, con guiños autobiográficos, narra la historia en un barrio de Nueva York a la que migra su familia de ascendencia alemana. Vemos crecer a Henri Chinaski (usa un *alter ego* con el nombre y apellido con que menos se le conoce en el mundo editorial) en un barrio en el que se repiten ciertos elementos que vemos en los cuentos de Carver, aunque con una poética más *pulp*, que desde los propios términos, las expresiones que emplea, nos hace sentir la agresividad del medio en el que transcurre la infancia y

⁹⁴ Raymond Carver, "Vecinos", en *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, p. 23.

adolescencia del protagonista, la escuela, la familia, los vecinos. Con escenas entre padre e hijo de una inquietante violencia.

Le oí coger la badana de afilar. Todavía me dolía la pierna derecha. No servía de nada, habiendo sufrido la badana antes muchas veces. El mundo entero estaba allí fuera indiferente a todo, pero no servía de nada. Había millones de personas ahí fuera, perros, gatos, pájaros, edificios, calles, pero no importaba. Sólo estaba mi padre y la badana de afilar, el baño y yo. Usaba aquella badana para afilar la navaja de afeitar, y por las mañanas temprano yo le odiaba con su cara blanca de espuma, de pie delante del espejo afeitándose. Entonces me pegó el primer golpe. El sonido de la badana era plano y fuerte, el sonido era casi tan malo como el dolor del golpe. La badana cayó otra vez. Era como si mi padre fuera una máquina golpeando con aquella badana. Tenía el sentimiento de estar en una tumba. La badana cayó otra vez y yo pensé que aquella seguramente era la última. Pero no lo era. Cayó otra vez. Yo no le odiaba. Simplemente, no podía creérmelo, quería librarme de él. No podía llorar. Me sentía demasiado mal para llorar, demasiado confundido. La badana cayó otra vez, luego se detuvo. Yo me puse de pie y esperé. Le oí colgar la badana.⁹⁵

Podemos constatar el influjo del *dirty realism*, sobre todo para finales de los años ochenta e inicios de los noventa, en muchos escritores latinoamericanos, quienes desarrollan en su literatura presupuestos similares a esa estética para abordar problemáticas más locales, en sociedades en crisis afectadas por la suma precariedad, la violencia, con énfasis también en muchos casos en la infancia y adolescencia.

Así, en *Borracho estaba, pero me acuerdo*, del escritor boliviano Víctor Hugo Vizcarra, el registro testimonial nos acerca al personaje desde su niñez, y su relación con los padres, la familia y los amigos, el entorno social. En una narración sin diálogos, sino que es una especie de crónica donde vemos el Alto de La Paz, a través de los ojos del *alter ego* que emplea. El personaje nos da acceso no solo a un modo de hablar de ciertos sectores sociales en un país como Bolivia, sino que lo circunscribe a determinadas barriadas, y dentro de estas al modo de construir y habitar la realidad de esas personas, mendigos, prostitutas, etc. Muchos ni siquiera superan los 18 años de edad. Su proceso vital de llegar a la adultez, si lo logran, es una concatenación de hechos complicados de juzgar pues

⁹⁵ Charles Bukowski, *La senda del perdedor*, p. 110.

evidencian un mal social de fondo, robos, violaciones, drogas, riñas públicas, noches sin tener donde pernoctar, esa es la cotidianidad de esos jóvenes.

Las cantinas o tragneríos que frecuenta la muchachada, los bohemios, noctámbulos, artilleros (artistas) y marginados, están en zonas muy populosas y no se parecen en nada a los bares donde va la llamada gente decente, en estas cantinas se ven batallas campales, robos, violaciones, pero también romances apasionados. [...] el Oriental [...] funciona a puerta cerrada desde la medianoche y aquí se puede comprar y fumar sobrecitos de “base”. No hay temor de que llegue la cana a fregar y eso que este boliche es conocido. Entre los clientes habituales está el Coco Suárez, declarado por los tribunales un adicto crónico, el Coquito asegura que cuando se muera los médicos se van a pelear por comprar sus pulmones, en ellos hay muestras de todas las drogas conocidas: desde el cristal y la base, hasta el hachís, el LSD, el peyote [...] y la marihuana. [...] Pamela, la Angélica, y la China Ojara, vienen a ganarse el pan de cada día, como meseras, aparte de esa otra cosa que las hace vivir. En este boliche los jóvenes se duermen, ya sea por inexperiencia o por no estar acostumbrados a los tragos cortos, entonces corren peligro de que algunas de estas “chicas” los hagan quedar hasta la madrugada y se los morfen sexualmente.⁹⁶

En esta literatura miramos lo humano desde lugares muy específicos que nos hace pensar en lo que tenemos en común, y en las diferencias. En un contexto bien complejo, de desigualdades y problemas sociales que afectan la vida de tantos niños y adolescentes, a quienes el sistema coloca en un callejón sin salida (salvo raras excepciones), producto del contexto hostil en el que viven. Este tipo de material, lo antivalioso como fuente de lo estético, permite discursar a los autores sobre sus realidades particulares desde lo literario, sin caer en el didactismo o lo panfletario. Pues, como refiere el escritor, periodista y pedagogo peruano Víctor Montoya:

La literatura no es un problema de profecía en este contexto [...], sino que corresponde a la necesidad existencial de querer expresar lo que ellos viven y sienten en el mundo en el cual se mueven cada día. De manera que la literatura que se está haciendo en El Alto es interesante porque está, primero, contextualizada en El Alto, en las zonas marginales mismas de El Alto, y pienso que, de alguna manera, lo interpretan tanto en el manejo del lenguaje como en el manejo de la temática [...]. Entonces, una forma de rescatar no solo el contexto en el que viven, sino también lo que en lingüística se llama sociolecto, los ubica a

⁹⁶ Víctor Hugo Viscarra, *Borracho estaba, pero me acuerdo*, p. 20.

estos escritores y escritoras en el contexto de las masas populares, que no son las élites, porque nosotros estamos acostumbrados a la literatura hecha por las élites, por las clases medias, por los pequeños burgueses que se convierten en escritores, [...]. De alguna manera, a la gente joven y la gente como nosotros, nos interesa mucho más la forma de vida de esa parte oscura [...].⁹⁷

Muchas de las narrativas literarias latinoamericanas de finales del siglo XX, bastante cáusticas, se mueven de modo similar, es decir, desde la periferia, allí meten la nariz, aunque no huele bien. Historias contadas desde puntos de vista peculiares. Tenemos, por poner otro ejemplo, una novela como *Mala Onda*, de Alberto Fuguet. El narrador protagonista Matías Vicuña nos acerca a un Chile visceral, con el tono íntimo del diario de un adolescente (otra vez un adolescente) que entra en contradicciones con la clase a la que pertenece, aquella a favor del Gobierno de Pinochet por las comodidades que esto les significa, los miedos al cambio de esa clase. En un contexto muy puntual, el plebiscito de septiembre de 1980 y el voto por el Sí, vemos a través de los ojos de Matías lo tensa de la situación.

—¿Cómo está todo? —me pregunta mi padre que, se nota, se acercó porque desde aquí hay mejor vista hacia el rincón donde está mi madre. —Los pacos están apaleando a los del No”. [...] Tiene una huella de polvo blanco bajo la nariz. [...] Mi madre (...) dice: —Bueno, por qué no comemos. Es bufé. A la americana. *Self service*. Cada uno saque lo que quiera. [...]. El tío Sergio se acerca y mira con atención las carnes y jamones y ensaladas y langostas y frutas y alcachofas rellenas. —Y después dicen que en Chile no hay qué comer —comenta. El resto de los concurrentes ríe de buena gana ante el humor y la rapidez del embajador. Yo lo pienso un segundo. Pero no hay nada que pensar, siento. Es lo que debo decir. Y lo digo: —Por qué no se da una vuelta por las poblaciones y deja de hablar huevadas. Mi tío queda lívido. Nadie dice nada. Yo ni siquiera trato de respirar. Pero no pestañeo. —Sergio, perdona —interviene mi madre—, pero este niño está borracho y no tiene ningún derecho... —¿Quién está borracho, madre?⁹⁸

En este tipo de literatura notamos la recurrencia de esa cuidada dosis de ironía, que resulta tan eficaz a la narración. Por ejemplo, en *La virgen de los sicarios*, del colombiano

⁹⁷ Juan Jacobo Tancara Chambe, “La literatura, márgenes sociales y procesos de cambio en Bolivia, entrevista con el escritor Víctor Montoya”, en *América Latina en movimiento*.

⁹⁸ Alberto Fuguet, *Mala onda*, pp. 403-404.

Fernando Vallejo, vemos la ciudad de Medellín a través de un narrador *alter ego*; este escritor maduro establece una relación con un casi niño que es un asesino, un sicario. Resulta bien mordaz el tono de este narrador personaje cuando “explica” a los narratarios, pues da la impresión de una entretenida crónica de domingo para que veas un “sitio turístico”, y desde esa tensión nos afecta y hace reaccionar.

[...] para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba, pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. [...]. Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota.⁹⁹

Llevada la historia a una escala que coquetea con la distopía. Asustan esas realidades porque se mueven al límite y no estamos seguros dónde empieza a moverse el nivel de realidad o si es nuestra realidad la que se mueve a ese nivel. El material narrativo con el que configura el universo literario determina que sean textos desprovistos de discursos grandilocuentes, que se cuiden de no “embellecer” la manera de hablar de esos personajes, lo cual atentaría obviamente contra la verosimilitud del contexto que se presenta. Por otra parte, cualquier juicio que el lector pueda hacer será siempre a partir de sí mismo y no de lecciones del narrador.

Además de estos ejemplos referidos en la literatura latinoamericana, podemos establecer paralelismos desde otras expresiones artísticas. Por ejemplo, en el cine encontramos realizadores como el colombiano Víctor Gaviria, con una producción audiovisual a la que interesa problematizar sobre situaciones y comportamientos que

⁹⁹ Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*, p. 140.

involucran a niñas, niños y adolescentes en Colombia, tal es el caso de los largometrajes, también de los noventa, *Rodrigo D: No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998).

La propuesta de Gaviria nos desarma como espectadores: quisiéramos no saber que existen esas realidades, pero están ahí. Muchos viran el rostro a esta cara de la moneda que no gusta. Es “más agradable” consumir en arte situaciones que no nos depriman o no nos resulten densas, pero para nada interesa a esta estética agrandar o gustar, ese no es el sentido. Evidencia Gaviria, asimismo, un trabajo de campo exhaustivo en esas barriadas de Medellín, lo cual complementa y cuida después como director en la articulación audiovisual, la composición de la historia, la edición, fotografía, banda sonora. Visibiliza este cine¹⁰⁰ que la relación de los niños, niñas y adolescentes de las comunas de Medellín está determinada por un contexto que les deja muy pocas opciones. Nos sobrecoge pensar si nos hubiera tocado nacer ahí al verlos en su día a día. La prostitución infantil, el abuso laboral, sexual; la lucha por dominar el territorio en los adolescentes que con la mayor naturalidad manejan un arma y están dispuestos a usarla si es necesario.

Las familias que componen los barrios de las comunas y no fueron recibidos por la ciudad, puesto que ellos no tenían sino una cultura de pobres, campesina, lejos de la luminosa cultura americana, que parece ser la cultura de la ciudad...

Esta marginalidad los hizo ilegales, y cuando no hay ley uno debe estar imponiéndola y defendiéndola, negociándola, e inventándola, torciendo a cada instante las reglas para que por fin exista de cualquier manera. Y cuando se vive en un territorio sin ley, no puede haber otra cosa cotidiana, sino la guerra.¹⁰¹

Muy similar a la propuesta colombiana es el largometraje brasileño *Ciudad de Dios* (2002), dirigida por Fernando Meirelles y Kátia Lund, basada en la novela de Paulo Lins. En este filme, también en una mezcla entre el documental y la ficción, se relata la realidad en una favela de Río de Janeiro: la lucha entre pandillas, el tráfico de drogas, la corrupción policial, la posibilidad de morir de un balazo de esos adolescentes y con mínimas opciones de escape. En fin, son muchos los puntos de encuentro de estas estéticas.

¹⁰⁰ Mucho del cual ha sido presentado en las distintas ediciones del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, de La Habana.

¹⁰¹ Víctor Gaviria, *Rodrigo D No Futuro*, documental. Texto final del documental conformado con fragmentos del rodaje (1986-1990) de la película.

Si nos desplazamos a Cuba, es cierto que en nuestro caso hay marcadas diferencias con ese contexto latinoamericano en cuanto al tipo de problemáticas y la escala. Es inusual encontrar en las calles habaneras esas luchas entre pandillas de niños o jóvenes con armas de fuego o la red organizada de carteles de drogas o tráfico de personas. No obstante, la dura situación económica de Cuba, acentuada en la década de los noventa, deviene *leit motiv* para el Séptimo Arte, y algunos directores se interesan por (re)crear y documentar (también con difuminación de los géneros audiovisuales) el difícil contexto y el impacto en distintas generaciones de cubanos, con expresiones de violencia infantil, de género, alcoholismo, drogadicción e ilegalidades de diverso tipo. En ese sentido, el factor común con las estéticas latinoamericanas mencionadas sería la situación límite, en especial económica, y la repercusión de la crisis en la vida de los seres humanos.

Por ejemplo, podemos mencionar una obra de difícil clasificación, *Suite Habana*, del director cinematográfico Fernando Pérez, quien —como Gaviria o Meirelles y Lund— coquetea en su obra entre la ficción y el documental. En el caso de Fernando también combina el trabajo de campo con su personal mirada desde el cine, con una marcada poética en la fotografía, la banda sonora. Devela una lírica de La Habana que conmueve, como en esa escena donde el agua desenfrenada de lluvia y de mar, en medio de una tormenta, a ratos depura y a ratos lastima. En *Suite Habana* vemos despertar (Fernando dio seguimiento al día a día de varias familias) a los personajes en esa cotidianidad de carencias de todo tipo, en una perenne lucha por lo básico. Intentan, no obstante, construir sentido en medio de la precariedad; algunos lográndolo más que otros. Los sueños de esas personas son situados y tienen alcance para ellos, como el de ese abuelo que no quiere faltar a su nieto síndrome down porque teme por su subsistencia. Sin duda, impactante resulta la anciana que ha perdido toda ilusión, quien prepara cucuruchos de maní en las noches y los vende durante el día, nos confiesa que ya no tiene sueños. Devela este realizador una Habana triste y desconsolada a través de su gente, el espacio es ya un personaje, tal y como sucede con el Centro Habana de PJG, si bien en otro tono.

[...] La Habana es un punto de referencia para muchos; un misterio para otros y un sueño lleno de contradicciones y contrastes para quienes la aman o la critican. Pero La Habana no es solo un espacio, una sonoridad, una luz. La Habana es su gente. Y *Suite Habana* es un día simple en la vida de diez habaneros comunes. No hay entrevistas, ni diálogos ni narración:

solo imágenes, sonidos y música para expresar cinematográficamente el día a día de una realidad peculiar y única. Cada uno de los personajes representa la curiosa diversidad de los grupos sociales que se mueven en la ciudad. [...]; la ciudad como reflejo del paso del tiempo a través de la arquitectura, de las transformaciones sociales, políticas y ambientales. La ciudad como memoria del pasado, donde el cine y la literatura recrean y representan sus historias; [...].¹⁰²

También por los noventa encontramos en música esos acentos de una Habana agónica, en modos de decir distintos, pero en los que coexiste esa mirada desencantada ante la crisis que atraviesa todos los órdenes del país y que entra en tensión con la narrativa institucional. Por ejemplo, un exponente de la trova como Carlos Varela en el año 95 saca el disco *Como los peces*, con temas que difícilmente se divulgaban en los medios de comunicación, “La política no cabe en la azucarera”, “Foto de familia” o “Leñador sin bosque”. No obstante, los jóvenes buscaban sus propios mecanismos para pasarse estas canciones unos a otros, repletaban los conciertos del cantautor, porque sentían estos temas como una especie de crónica generacional.

Un amigo se compró un Chevrolet del 59
No le quiso cambiar algunas piezas y ahora no se mueve
Hace mucho calor en la vieja Habana
La gente espera algo, pero aquí no pasa nada
Un tipo gritó sálvese quien pueda
Cada día que pasa sube más la marea
Felipito se fue a los Estados Unidos
Allí pasa frío y aquí estaba aburrido
Pero entiéndelo brother, tómalo como quieras
La política no cabe en la azucarera.¹⁰³

O en un registro más crudo, callejero, en coherencia con el género que defendían (el rap) y totalmente al margen de la institución, aparecen *Los aldeanos*, con quienes se identificaron muchos jóvenes a inicios de los años 2 mil. Había pocos espacios donde consumir este tipo de música, a la que cada vez cerraban más puertas. Esa censura incidió

¹⁰² Casa de las Américas, *Suite Habana*. A propósito de la presentación de la película en el ciclo Cartografía de la Memoria, en *CasAmérica*.

¹⁰³ Carlos Varela, “La política no cabe en la azucarera”, del disco *Como los peces* (1995).

en el atractivo que generó, pues se entendió, amén de que gustara más o menos el género, como un espacio de libertad. Varios exponentes, como *Los aldeanos*, del rap y del hip hop fueron cancelados desde la institución, por el uso del lenguaje, las críticas directas al sistema, al burocratismo, a la corrupción, por ofrecer una imagen nada idílica de la sociedad cubana.

Yo, yo... otra mañana, el sol entra por tu ventana
Un despertar idéntico al de ayer
El deber te llama, saltas de la cama y sabes lo que sigue
Un pan vacío, algún líquido frío, pues a tu edad ya leche no recibes
Te despidas y marchas a la escuela contrariado
Con la mochila del curso pasado, y del antespasado, incluso el anterior
Pues comprenderás papá es obrero, vives en un país bloqueado etc. etc. etc.
[...]
La presión hace que tu profe la paciencia pierda
Pues cada vez le exigen más y el sueldo es una mierda
La verdad, no jugarás, hoy rezarás, no hay educación física
Tus tenis no aguantan un turno más, tú el horario del receso esperas
Para comerte lo que el niño ricachón mimado de al lado no quiera
Anhelas todo lo suyo, la necesidad contigo fue puntual y ocupó el puesto del orgullo
Destruyó y dejó tu inocencia vacía
Solo quedan ansias, sueños rotos y a otro pides prestada la infancia
Larga distancia hacia la felicidad, camino abrupto
Niño con problemas de adultos
Y una pregunta que no sabes responder
Niñito cubano qué piensas hacer.¹⁰⁴

Los aldeanos ponen en juego el deber ser cubano en un entramado social bien complejo. Se burlan de la demagogia, radiofónica y televisiva, de una sociedad intachable que resiste heroicamente hasta donde sea necesario. Tiran abajo la doble moral y evidencian la cada vez más notoria diferencia de clases; el desgaste en el discurso del país bloqueado que ya no alcanza a la gente, todo de un modo bastante directo, pues tal como refiere el ensayista, crítico e investigador cubano Roberto Zurbano:

¹⁰⁴ Los aldeanos, “Niñito cubano”, del disco *El atropello*.

De ahí nace un lenguaje, una mentalidad un poco como el *punk*, [...], que dice si no me ponen en la radio yo puedo decir malas palabras, yo puedo hablar mal del rey, del papa, del presidente, del ministro, de esto, de lo otro [...]. Hay como una filosofía *punk* radical, ultraradical, que puede llegar, digamos, a una mentalidad irresponsable, por no decir reaccionaria. Es irresponsable porque en algún momento ese lenguaje crítico, radical, se convierte en un lenguaje antisistémico.¹⁰⁵

Para complementar este paneo en el ámbito cubano —de finales de los noventa e inicios de los 2 mil—, de conexiones varias desde diversas manifestaciones artísticas (por supuesto, referido de modo sucinto y con ejemplos puntuales), elegimos dentro de las artes plásticas uno de los artistas que ha interpelado la construcción uniforme de la narrativa histórica oficial en Cuba, es el caso de José Ángel Toirac. Este artista, con atrevida ironía, en su propuesta desacraliza al líder de la Revolución cubana Fidel Castro y lo (re)inventa en diálogo polémico con logos de marcas registradas como la Marlboro, la Coca Cola o la Nike; o mediante una imagen del Comandante en Jefe similar a la de cualquier *celebrity* del mundo publicista de la sociedad de consumo. El tono irreverente que emplea subraya que todo es susceptible de análisis, crítica, y con ello dinamiza e interroga la puesta en escena de la historia, la construcción de la memoria histórica y de los líderes desde los medios de comunicación. Por supuesto, estas piezas fueron motivo de gran controversia a nivel institucional. Finalmente, en el año 2019 (tuvo una espera parecida a la de *Trilogía sucia de La Habana*), un año después que se otorgará a José Ángel Toirac el Premio Nacional de Artes Plásticas 2018, se prepara la exposición *Ars Longa*, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes, edificio Arte Cubano, conformada por muchas de esas obras.

Toirac analiza e indaga en su obra, a través del uso de documentos históricos publicados en la prensa oficial, o de imágenes reales, el proceso de manipulación de la historia de la Revolución, llevado a cabo por las autoridades de Cuba, y la manera en que la historia y la memoria colectivas se construyen y falsifican. Sus referencias sistemáticas a imágenes vinculadas con la historia, la cultura, la mitología y la religión cubanas, constituyen recursos intertextuales para desacralizar, desentrañar y manipular irónicamente la carga ideológica de estas imágenes.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Mayckell Pedrero, “Revolution”, en <https://youtu.be/VOzsaSmv6M4>.

¹⁰⁶ François Vallée, “José Ángel Toirac: ‘El dinero está sobrevalorado’”, en *Hypermedia Magazine*.

En lo que respecta a conexiones con obras de la literatura cubana encontramos diversos matices epocales, estilos y ángulos por parte de la promoción literaria contemporánea a PJG. Tenemos el caso de Anna Lidia Vega, quien en *Billetes falsos* cuenta desde la perspectiva de una narradora-protagonista. El cuento inicia cuando la mujer ve un fajo de dólares en billetes de a cien que caen al piso y, a pesar de que no tiene ni para comprarse un vestido, decide gritarle al tipo que se le cayó y devolvérselo. Entonces empieza la historia cuando el hombre le hace una proposición:

Es que no sé cómo pedírtelo. Te daré cuarenta dólares. Te prometo que no te voy a tocar, ni tú tendrás que tocarme. Me lo haré todo solo. Yo iba para la playa a buscar una muchacha para eso. Cualquiera lo hace por cinco dólares. Pero como tú me ayudaste, te daré cuarenta. Ella lo observaba comprendiendo lentamente. Cuarenta dólares es bastante dinero. Además de comprar lo más necesario para la casa, podría hacerse de un vestido nuevo. No le costaría nada y le resolvería un problema al infeliz ése.¹⁰⁷

Ena Lucía Portela es otra de las escritoras que apela a lo antivalioso de esa realidad situada para configurar un universo literario que exige ciertos presupuestos para captar el ambiente. En su caso, en una novela como *Cien botellas en una pared*, elige una voz femenina, Zeta, personaje tragicómico, que a veces nos resulta grotesco o absurdo o cobarde; y en otras ocasiones nos parece coherente, sensible, valiente (esas oscilaciones también las encontramos en Pedro Juan el narrador *alter ego* del CCH, y en ello nos detendremos en el capítulo 3). De cualquier modo, empatizamos rápidamente con Zeta y a través de esos contrastes que le dan fuerza como personaje, a la par, accedemos a un contexto que a ratos puede superar los límites de credibilidad del lector, pero que desde la sostenibilidad de esa realidad al límite es que se nos vuelve perfectamente verosímil.

Por esas fechas la cosa económica no marchaba del todo bien. A decir verdad, no marchaba: se había paralizado. No sé si vivíamos al borde del colapso o ya dentro de él. Yo había perdido mi trabajito de redactora en aquella oscura revista sobre temas agropecuarios (ya no había temas agropecuarios ni papel para imprimir la revista) y no me salía nada por el lado de la mecánica. Tremendo escache. El día anterior (y el otro y el otro y el otro...) me había acostado en blanco. Un vaso de agua con azúcar, un cacho de pan que parecía fabricado con

¹⁰⁷ Anna Lidia Vega Serova, *Billetes falsos*.

arena o estropajo de aluminio y hasta ahí las clases. Ni arroz ni merluza ni ilusiones. Qué desgracia.¹⁰⁸

O, por poner un último ejemplo, Jorge Alberto Aguiar Díaz (JAAD), quien en su libro de cuentos *Adiós a las almas*, con el que ganara el premio Pinos Nuevos 2002, apela desde el narrador *alter ego* JAAD —Jódido Aunque A veces Descojonado— a la psicología del antihéroe para mirar un contexto que lo ha dejado en una mezcla de emociones que nada tiene ver con la edificación de un futuro promisorio. El denominador común de estas estéticas, entonces, moverse al margen, mostrar el espacio capitalino a través de la desesperanza, la apatía y el hastío de sus personajes.

[...] rompió a llover apenas terminamos de hacer el amor, y nos quedamos en el suelo, oyendo a Carlos Varela y viendo desde un quinto piso cómo La Habana se ahogaba con tanta lluvia, ojalá que llueva durante cuatro años, como en Macondo, le dije, hace falta mucha agua para limpiar esta ciudad, la mierda de esta ciudad.¹⁰⁹

Obras que, sin duda, nos ponen en relación a través de sus propuestas estéticas con determinadas situaciones y comportamientos en realidades de crisis bien complejas. Nos obligan a ver (a lidiar con) esas realidades, pues no querer verlas no es sinónimo de que no estén ahí, sino solo de una total ignorancia al respecto. Esta literatura nos redirecciona, por tanto, si bien en contextos particulares, a pensar lo humano con esas múltiples tensiones en que la vida nos puede colocar en su devenir.

2.4 Coordinadas de Centro Habana

Para cerrar el capítulo, y por la importancia del espacio capitalino en el CCH, dedicamos un breve epígrafe a Centro Habana, hilo conector en el que se desarrollan las historias y que, precisamente, da título a la saga. Este espacio, protagónico en la mayoría de las obras, resulta eje en torno al cual giran los demás ámbitos ciudadanos y los personajes. Se trata de un municipio que se ubica en el corazón de la capital cubana y que tiene características que PJG sabe aprovechar muy bien en el universo de ficción, por lo cual consideramos

¹⁰⁸ Ena Lucía Portela, *Cien botellas en una pared*, p. 76.

¹⁰⁹ Jorge Alberto Aguiar, *Adiós a las almas*, p. 68.

necesario detenernos en estas, antes de pasar al análisis concreto de las obras en el capítulo siguiente.

Centro Habana es un territorio con una densidad poblacional elevada y, además, al ser un municipio central de la capital, tiene un constante flujo de personas que se desplazan a través de este de un sitio a otro. Ritmo vertiginoso, mucha algarabía en las calles, música y baile, mesas de dominó en alguna que otra esquina o a la entrada de cualquier solar. La gente que habla alto y con marcada gesticulación, risas, sensualidad. El calor hace que la gente vista muy ligero y esté fuera de las casas, en los portales o balcones aprovechando algo de frescor. Gran número de negocios de todo tipo, ahí *venden hasta caja de muerto*, un dicho muy cubano para referir que se consigue cualquier producto, muchas veces en el mercado negro, teniendo en cuenta que las tiendas estatales están desabastecidas.

Por otra parte, con una arquitectura muy particular. Distingue por su eclecticismo. Vetustos e imponentes edificios ostentan cierta prestancia, con grandes columnas que los sostienen y que hacen un peculiar corredor a sus pies, extensos portales por los que la gente transita y se protege del sol. El escritor cubano Alejo Carpentier motivado por ello caracterizó a La Habana como *La ciudad de las columnas*, epíteto con la que se le nombra hasta hoy.

La vieja ciudad, antaño llamada de intramuros, ciudad en sombra, hecha para la explotación de las sombras, sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que fue germinando, creciendo, hacia el oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando en La Habana ese estilo sin estilo que a la larga, por proceso de simbiosis, se amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. Porque, poco a poco, de lo abigarrado, de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue a La Habana de otras ciudades del continente.¹¹⁰

Durante la crisis de los noventa *ese estilo sin estilo que*, en palabras de Carpentier, *en su eclecticismo deviene estilo*, comienza a descascararse y el encanto raro a entremezclarse con las crecientes ruinas aquí y allá. Edificios sin mantenimiento por parte

¹¹⁰ Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, pp. 13-14.

del Estado, ni posibilidades de hacerlo por parte de sus inquilinos, empiezan a mostrar notable resquebrajamiento debido al paso del tiempo. Muchos inmuebles próximos al malecón habanero, erosionados por el salitre del mar, evidencian síntomas de cansancio en grietas en sus paredes, balcones caídos. Algunos colapsados totalmente, con el inevitable desplazamiento de las personas a albergues, y otros tercamente apuntalados para continuar resistiendo. Fachadas deslucidas por la falta de pintura, elevadores sin funcionar, roturas en las conexiones de agua que imposibilitan el abasto a los apartamentos y obligan a las personas a llenar recipientes en los bajos de los edificios y subirlos por escaleras también desgastadas. Familias hacinadas, dos y tres generaciones conviviendo con mínimas condiciones de salubridad y alimentación.

La nocturnidad ofrece matices que alcanzan el alba, alcohólicos, drogadictos, prostitutas que acechan a cualquier turista por unos pocos pesos para comer algo, o en el “mejor” de los casos para casarse y salir del país. Muchos tienen sexo en los propios portales o escaleras pues no hay sitios para que las parejas tengan intimidad, y muchos orinan o duermen en estos. Gente cometiendo cualquier tipo de ilegalidad para buscar dinero y comprar en el mercado negro productos que de otro modo no consiguen. Gente subsistiendo como puede, desde un doctor, un ingeniero, un maestro, un estafador, un carterista, un proxeneta, todos igualados en la lucha del día a día.

En fin, un contexto nada complaciente ni idílico de la Cuba revolucionaria. Circunstancias que servirán de material a PJG para configurar lo antivalioso como fuente de lo estético en el CCH: “[...] la existencia miserable de seres sin proyecto, o sin destino, cuyos únicos resortes son, sin duda, las ambiciones inmediatas de la supervivencia [...]”,¹¹¹ tal y como refiere Francisco López Sacha, importante escritor y crítico literario cubano.

El narrador-protagonista, Pedro Juan¹¹² (*alter ego*), vive en la azotea de uno de estos edificios cerca del malecón, lo que le da una perspectiva de la ciudad, sobre todo de este municipio central y de su agonizante latir.

[...] un apartamento en la azotea de un viejo edificio de ocho pisos en Centro Habana. [...].
Al norte el Caribe azul, imprevisible, como si el agua fuera de oro y cielo. Al sur y al este la

¹¹¹ F. López Sacha, *ob. cit.*, pp. 144-150.

¹¹² A partir de aquí usaré Pedro Juan para distinguir al narrador-personaje de PJG cuando me refiero al escritor.

ciudad vieja, arrasada por el tiempo, el salitre y los vientos y el maltrato. Al oeste la ciudad moderna, los edificios altos. Cada lugar con su gente, sus ruidos y su música. Me gustaba beber el ron en el crepúsculo dorado y mirar por las ventanas o quedarme un buen rato en la terraza, mirando la entrada del puerto, con esos viejos castillos medievales, de piedra desnuda, que en la luz suave de la tarde parecen aún más hermosos y eternos. Todo eso me estimulaba a pensar con alguna lucidez. Pensaba por qué mi vida era así. Intentaba entender algo. Me gusta sobrevolar, observar de lejos a Pedro Juan.¹¹³

Esa privilegiada vista de la ciudad es tamizada por el agua de mar, de lluvia, de llanto, elemento que encontramos en varios escritores de la isla (algunos de los ejemplos ya mostrados lo evidencian). Recurrente simbolismo de lamento y a la vez de ira, de desolación y calma, de purificación que asfixia, como en ese oxímoron que da título a la novela del escritor cubano Roberto Méndez, *el Fuego de Ruán llueve sobre La Habana*. ¿Cómo resurgir de entre los escombros cual ave fénix luego de la tormenta ...?

A media mañana comienza a soplar un viento fuerte. Enseguida se nubla. El mar se riza. En menos de media hora todo cambia. Un oleaje estrepitoso salta sobre el muro del Malecón y pulveriza salitre sobre la ciudad. Cierro las ventanas. Aquí en la azotea sopla duro. Tengo que amarrar las ventanas por dentro. Asegurarlas bien. La lluvia y el viento aumentan. Comienza a entrar agua por las ventanas y corre por el piso hasta el rincón donde pinto. Rápidamente recojo todos mis tarcos de pintura y los coloco sobre la cama. Dejo que el agua siga corriendo. Ya la secaré cuando escampe. El viento arrecia desde el norte. Mi puerta da al este. Me asomo y ahí está la tormenta sobre el mar y la ciudad. El faro del Morro casi no se ve en medio de la tromba. Todo se ha tornado gris y desciende la temperatura.¹¹⁴

En torno a Pedro Juan orbitan los demás personajes, comparten destino; y a través de él nos movemos a diversos sitios de La Habana. Solo en una de las novelas, la segunda, *El Rey de La Habana*, aunque mantiene el contexto, abandona el *alter ego* para contar y elige dos adolescentes como protagonistas de la historia, que está contada en tercera persona.

¹¹³ P. J. Gutiérrez, “El recuerdo de la ternura”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 18.

¹¹⁴ P. J. Gutiérrez, *Animal tropical*, p. 28.

En las siguientes novelas de la saga retoma a Pedro Juan. En *Animal tropical* y *El insaciable hombre araña*, desarrolla parte de las historias fuera de Cuba, pues Pedro Juan es invitado a Europa por una novia sueca, Agneta, lo que le permite el contraste, en muchos sentidos, entre Europa y la Isla, con cierta dosis de ironía y algo de nostalgia. Y para el último libro del CCH, *Carne de perro*, Pedro Juan hace una especie de retiro hacia la periferia de la capital, Guanabo, lugar de playas al este de La Habana. Cada una de estas novelas con determinados giros contextuales (la década avanza) y, también, en el personaje de acuerdo a la situación del país, la edad de Pedro Juan, las relaciones afectivas con amigos, familiares, mujeres.

PJG en los años en que comienza a escribir el CCH, 1994, atravesaba, según ha comentado, por una difícil situación personal que se sumaba a la colectiva ya referida. Esa experiencia personal también la usa, con toda intención persuasiva, en un universo en el que se difuminan los bordes entre la literatura y lo autorreferencial, tan común a la creación posmoderna en general, sin perder de perspectiva que siempre es un espacio de simulación deliberadamente construido, *un juego*, según palabras del autor.

De cualquier modo, esa Centro Habana profunda y sucia exigirá a PJG de determinados presupuestos estéticos funcionales a su apuesta escritural, y definir hasta dónde y desde dónde moverá la narración, pues como él mismo refiriera en una entrevista: “Cuando tú decides utilizar un determinado nivel de lenguaje [...] eso está determinando lo que tú puedes y no puedes decir”.¹¹⁵

Jorge Herralde,¹¹⁶ en editorial Anagrama, lanzará *Trilogía sucia de La Habana* al mercado editorial del siguiente modo: “Escrita con un ritmo implacable, a medio camino entre la exuberancia tropical y la negra desolación de un Bukowski, [...]”,¹¹⁷ así vendió su obra, y no solo logró vender en España, sino atraer a distintas casas editoriales, cuyos intereses, sin duda, pudieron ser varios —no siempre literarios—, al igual que los distintos enfoques que encontramos, algunos desde una mirada sospechosamente colonialista.

¹¹⁵ Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, diálogo con Pedro Juan Gutiérrez y Raúl Verduzco, 19 de noviembre de 2014.

¹¹⁶ Editor. Es fundador y director de la editorial Anagrama, cuyos primeros títulos aparecieron en 1969. Está considerado entre los mejores editores literarios del mundo hispano y ha recibido diversos galardones por su actividad editorial.

¹¹⁷ Ficha técnica de *Trilogía sucia de La Habana*, en *Todo sobre Pedro Juan*.

El éxito de las [...] obras de Pedro Juan Gutiérrez en Europa se explica en parte por ser provocativas por sus excesos de sexo y de suciedad, y porque además se insertan perfectamente en el contexto de la llamada 'literatura postmoderna' [...]. El éxito comercial de la representación de las minorías, de la pobreza y del sexo en Europa tiene que ver, según él, con la transgresión de normas en todos los niveles, impensable en las sociedades europeas de hoy. El agotamiento de las culturas europeas encontraría así su 'otro' en la representación realista de sociedades en crisis, como la cubana.¹¹⁸

O podemos leer el siguiente comentario del escritor chileno Roberto Bolaño, ciertamente radical en el paralelismo que establece con otros países latinoamericanos, pues no toma en cuenta circunstancias particulares de Cuba que ya hemos señalado.

En los cuentos de Gutiérrez, aparte del sexo y de las drogas y del ansia por sobrevivir, la otra protagonista es La Habana. Una Habana lamentable, en estado comatoso, en donde hablar de revolución ya ni siquiera funciona como un chiste. En realidad, más que comatosa, La Habana de Gutiérrez está anémica y afiebrada. [...] la fragilidad de los habaneros [...] en poco se diferencia de la fragilidad de los ciudadanos de cualquier otra ciudad grande de Latinoamérica. Los cuentos de Gutiérrez, en este sentido, se insertan en medio del caos de la Historia.¹¹⁹

Especialmente en Cuba *Trilogía sucia...*, aunque rápidamente captó la atención de los lectores —entre los que circuló clandestinamente una edición artesanal hecha por los vendedores de libros viejos y de uso—, fue objeto de lecturas y críticas de todo tipo a nivel institucional: sociales, políticas, ideológicas. El segundo de los libros del CCH, *El Rey de La Habana*, sale al mercado editorial español un año después, en 1999. Las tres novelas restantes que conforman el CCH, *Animal tropical*, *El insaciable hombre araña* y *Carne de perro*, se publican a inicios de los años 2 mil.

En la actualidad, todas las obras del CCH, aunque con cierto desfasaje respecto a su lanzamiento en el mercado internacional, han sido publicadas en Cuba, si bien con tiradas muy reducidas y muy poca difusión en los medios de comunicación. En *Animal Tropical*,

¹¹⁸ Anke Binkenmaier, "Más allá del realismo sucio, El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez", *Cuban Studies* no. 32, pp. 37-55.

¹¹⁹ Roberto Bolaño, "El Bukowski de La Habana", en *Biblioteca Nacional Digital*.

en un diálogo entre Pedro Juan y Gloria, una mulata jinetera que vive en su edificio y tiene un romance con él, de manera sutil y burlona lo refiere a través de Gloria.

—Ya, ya. Corta y muévete que voy a bajar a ver qué pasa en la calle.

—¡Chismoso! Se ve que eres periodista.

—Escritor.

—¡Escritor! Los escritores deben tener cultura y ser educados, y hablar bien, creo yo. Tú eres más animal que un negro carabalí.

—Ya, Gloria, ya.

—Además, ¿dónde están tus libros? Yo no he visto ninguno todavía.

—Se publican en...

—Sí, se publican en España. Siempre metes el cuento ese. ¿Y aquí? ¿En qué librería están? Tú lo que eres tremendo mentiroso y te haces el escritor pa'darte cachet.

—Deja esa candanga ya, pelandruja, que vuelves loco a cualquiera.¹²⁰

Para comprender por qué la censura institucional en el ámbito cubano destinamos el capítulo 3 —una vez sentadas las bases teóricas y contextuales— al análisis concreto de la literatura que propone el CCH, los aspectos de la realidad, los comportamientos y las relaciones sociales a los que nos redirecciona; con el propósito, además, de establecer parámetros de valoración en coherencia con nuestro interés de interpelar lo que la literatura es y lo que le está permitido decir.

Capítulo 3 El Ciclo de Centro Habana como manifestación concreta de lo antivalioso como fuente de lo estético

3.1 El antihéroe, lo que nos permite ver

Elegir el punto de vista espacial adecuado resulta fundamental para la congruencia de cualquier narración. Ubicar al narrador en el justo lugar respecto a lo que sucede —el espacio de lo narrado— permite manejar más o menos información de un determinado modo sin que el lector se sienta escamoteado y fluya (se involucre) con la historia.

Lo primero que debemos hacer es dejar de un lado el empleo común de la frase “punto de vista” como sinónimo de “opinión”, [...]. La visión del mundo de un autor como es y como

¹²⁰ P. J. Gutiérrez, *Animal tropical*, p. 44.

debiera ser se revela, en última instancia, a través del uso de la técnica del punto de vista y no viceversa: identificar la opinión del autor no significa determinar el punto de vista de la obra. Más que asociar el punto de vista con una opinión o creencia, se debe comenzar con el sinónimo más literal: “punto de ventaja”. *¿Quién está dónde para mirar la escena?*¹²¹

La literatura *presenta* una realidad, pero no siempre de la misma manera. ¿Quién habla? ¿A quién? ¿A qué distancia de la acción? ¿En qué forma? ¿Con cuáles limitaciones?, entre otros, son aspectos que el escritor debe concebir para persuadir y que el lector no se sienta engañado.

En el caso del cuento, además —más cercano a la forma narrativa que asume PJG en sus obras—, hay que considerar que como género tiene sus exigencias, pues es una forma tan sintética que rara vez se permite desarrollar más de una conciencia, ni extensos análisis o digresiones que disminuyan el ritmo o el nivel de narratividad.

Como ya hemos puntualizado, PJG, en el CCH, se apropia de lo cotidiano en un contexto específico —que compromete aspectos de esa realidad, situaciones, comportamientos, relaciones sociales, decisiones institucionales— de una sociedad en crisis, la del Período Especial en Tiempos de Paz, de los años noventa en Cuba. Asimismo, en ese complejo panorama el plano de la realidad que elige (no puede, por supuesto, abarcarlo todo) le exige determinados presupuestos estéticos. Se trata de un proceso de selección, composición y estrategias narrativas articuladas intencionadamente en su propuesta escritural, donde se difuminan los márgenes entre lo testimonial, la crónica, la ficción, lo cual es parte de su acertado punto de vista para persuadirnos.

En el epígrafe 3 del capítulo anterior habíamos referido como en el caso de las estéticas que comparten ciertos paralelismos con el *dirty realism* estadounidense —y como ocurría también en este— resulta recurrente el uso de un narrador *alter ego*. Este punto de vista permite un tono testimonial entre la crónica y lo ficticio, que da eficacia a ese narrador intradieгético que cuenta su historia, que sabe de lo que habla y persuade precisamente por eso. Así sucede con Pedro Juan: “[...] ya dije que la crisis estaba comenzando y la hambruna se agudizaba, pero uno siempre ve la paja en el ojo ajeno y dice: ‘Todos están pasando mucha hambre y adelgazando por día’. Y es difícil decirlo como es: ‘Tenemos

¹²¹ Janet Burroway, “Punto de vista, primera parte”, en *Los desafíos de la ficción*, p. 151.

mucha hambre y adelgazamos por día”¹²². Ese narrador, en especial en esa muda de lo singular a lo plural, nos permite movernos en primera persona junto al personaje, y entrar en la dinámica en la que el protagonista interactúa con los demás personajes y las situaciones del contexto.

El narrador es portavoz de ese contexto, no es ajeno a este, es arrastrado por sus circunstancias y se mueve sin tiempo a divagar o juzgar demasiado. Acaece dentro de la supervivencia general de los personajes. Vidas triviales, signadas por la precariedad y la lucha diaria por lo más nimio. Esa situación de miseria extrema les genera impotencia y los mantiene en un estado de irritabilidad —tal como veíamos en la narrativa de Bukowski, y esa escalofriante escena de violencia entre el padre y Henri Chinaski—¹²³ que detona en cualquier detalle de la vida cotidiana, como sucede a Pedro Juan con su hijo Pedrojoán. El personaje-narrador dialoga consigo mismo, desde esa emoción conflictiva ante situaciones que no puede resolver, sabiendo que necesita reconciliarse consigo sí o sí, a pesar de todo, si no quiere perecer en el intento.

Pedrojoán también le costaba vivir solo conmigo. Discutíamos, teníamos buenas broncas. En la última pelea yo, para no golpearle, desvié toda la violencia agazapada dentro de mí sobre mis gafas de astigmatismo: me las quité y las aplasté con una sola mano. Aún no comprendo cómo no me destrocé con los lentes rotos. El resultado fue que estuve mucho tiempo con dolores de cabeza y la sensación de somnolencia. En Cuba no había entonces ni tornillo para las armaduras. Al fin conseguí otras gafas. Desde entonces me prometí reconciliarme conmigo mismo y pacificarme. ‘Pedro, o te odias o te amas a ti mismo. Resuelve eso y de paso irás solucionando tu guerrita particular con el resto del mundo’.¹²⁴

Además, este *alter ego* tiene la particularidad de ser un *antihéroe*. Es diferente del héroe literario, acostumbrado a las grandes epopeyas, a quien sus acciones conllevan un alto costo que asume el héroe como parte de su destino y garantía de gloria. En el caso del antihéroe, no hay ninguna intención de trascendencia, no le importa ser recordado por nadie y, ni siquiera, piensa en el sacrificio para el bienestar de los otros, solo en sobrevivir. Lo impele el simple hecho de superar sus problemas cotidianos, sin tantos miramientos

¹²² P. J. Gutiérrez, “Yo claustrofóbico”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 56.

¹²³ Cfr. Ch. Bukowski, *Ob. Cit.*, p. 110. Analizado en el capítulo 2.

¹²⁴ P. J. Gutiérrez, “En busca de la paz interior”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 59.

morales y haciendo lo que haga falta, sin la mínima intención de defender ideal alguno, tal como el resto de los mortales, aunque lo que haga para ello pueda ser considerado “heroico” en determinado momento. Esta tónica está dada por lo antivalioso de la realidad que le toca vivir y constituye al personaje, implica una manera de actuar, de relacionarse, de pensar.

—Nos hicieron concentrarnos en el resto. Y olvidarnos de nosotros mismos.

—Por eso estás tan amargado.

—Y tan confundido. Y tan defraudado de todo. Al menos no me suicidé, que ya es bastante. Ahora me salva el cinismo. Cada día soy más cínico y más escéptico. Lo único que quiero es apartarme. Que sigan tirándose piedras entre ellos. Que sigan con el odio y el rencor de por vida. Pero a mí que no me jodan más, que no me golpeen más en nombre de esto y de aquello. Yo lo que necesito es cuatro dólares en el bolsillo y un poco de amor y compasión en mi corazón.¹²⁵

No interesa a PJG ser didáctico, esto se percibe en la relación con otros personajes, la convulsa realidad (literaria) también lo exige. Pedro Juan aprende otros modos de organizar y jerarquizar espacios en correspondencia con su situación inmediata. Toma conciencia de las circunstancias concretas en que vive la gente, que no está preocupada por teorizar, sino por cerrar sentido a una escala que le permita la sobrevivencia durante el efímero tiempo que tenemos los seres humanos.

Unos pocos años atrás, y durante mucho tiempo, mi vida estuvo atada a sistemas, conceptos, prejuicios, ideas preconcebidas, decisiones ajenas. Aquello era demasiado autoritario y vertical. Así no podía madurar. Vivía en una jaula, como un bebé al que protegen y aíslan para que jamás endurezca sus músculos y desarrolle su cerebro. Todo se desmoronó delante de mí. Dentro de mí. Con mucho estruendo. Y estuve al borde del suicidio. O de la locura. Debía cambiar algo en mi interior. De lo contrario podía terminar loco o cadáver. Y yo quería vivir. Simplemente vivir. Sin agobios. Quizás con algún día feliz. Y reducir las angustias. Eso es imprescindible: reducir las angustias. Quizás es sólo un asunto de cambiar el punto de vista. Hay que estar plenamente presente donde uno se encuentra, y no escapar siempre.¹²⁶

¹²⁵ P. J. Gutiérrez, *Animal tropical*, p. 201.

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 18.

Con cierta dosis de ironía y hastío ataca su arrogancia intelectual, quiere y toma un rumbo otro, desde ahí la crítica también a una manera de hacer periodismo o de escribir literatura. Lo dice de modo directo en una de las historias cuando está en un solar teniendo sexo con una mulata cuyo marido está preso y vive en un cuartucho que apenas se sostiene, a ratos jinetea¹²⁷ algún turista para buscar unos pesos y criar al hijo.

A ella le gustaban los negros bien negros, para sentirse superior. Siempre me lo decía: 'Son groseros, pero les digo ¡negro, échate pa' allá!, y yo estoy por arriba porque yo soy clarita como la canela'. En realidad, era aún más clara que la canela y todo lo valoraba así: los más negros abajo, los más claros arriba. Yo intenté explicarle, pero no quería cambiar de opinión. Me decía que no era así. Bueno, me daba igual. Que se quedara con sus ideas. Yo me había pasado la vida con un jodido trabajo de periodista, suponiendo de antemano que era el dueño de la verdad, intentando cambiarle las ideas a la gente, y ya no podía seguir así. En más de veinte años de periodista nunca pude escribir respetando a los lectores. Al menos un mínimo respeto por la inteligencia de los demás. No. Siempre tuve que escribir como si me leyera gente tonta, a la que había que inyectarle las ideas sistemáticamente en el cerebro. Y estaba abandonando todo eso. Mandando al carajo la prosa elegante, eludiendo todo lo que pudiera parecer ofensivo a la moral y a las buenas costumbres.¹²⁸

La elección de este *alter ego antihéroe* permite a Pedro Juan no solo contarnos de primera mano, con conocimiento de causa, sino, además, posicionar el foco en lo que a Pedro Juan interesa: buscar un peso, algo de comer y tirar el cable a tierra como se pueda, oyendo música, bailando, tomando ron, teniendo sexo, no hay espacio para reflexiones prolongadas sobre el porvenir o el propósito de la vida, ni reflexiones sobre lo que es moralmente correcto o no. El mayor propósito de los personajes del CCH es sobrevivir y evadir la situación que genera tanto desgaste físico y psicológico.

Desde los primeros cuentos de *Trilogía sucia de La Habana*, Pedro Juan se nos presenta sin medias tintas, se expresa y mueve tal cual siente. Reaccionamos ante él: o nos cae bien o nos molesta, incluso podemos oscilar entre una y otra emoción —como sucede con Zeta en *Cien botellas en una pared*—¹²⁹ en la medida que dejamos de estar a la defensiva. A ratos nos parece una persona inteligente, sensible; y a ratos un ser

¹²⁷ Término usado en Cuba para referir la práctica de la prostitución, a las mujeres se les llama jineteras.

¹²⁸ P. J. Gutiérrez, "Abandonando las buenas costumbres", en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 81.

¹²⁹ Cfr. Ena Lucía Portela, *Cien botellas en una pared*. Analizado en el capítulo 2.

despreciable, cínico y vulgar, y de cierto modo ese péndulo es parte de la época, en la que es imposible permanecer intachable. Pedro Juan se rebela contra esa “intachabilidad”.

Si tienes ideas propias —aunque sólo sean unas pocas ideas propias— tienes que comprender que encontrarás continuamente malas caras, gente que tratará de irte a la contra, de disminuirte, de «hacerte comprender» que no dices nada, o que debes eludir a aquel tipo porque es un loco, o un maricón, o un gusano, un vago, el otro será pajero y mirahuecos, el otro es ladrón, el otro santero, espiritista, mariguanero, la otra es chusma, indecente, puta, tortillera, mal educada. Ellos reducen el mundo a unas pocas personas híbridas, monótonas, aburridas y «perfectas». Y así quieren convertirte en un excluyente y un mierda. Te meten de cabeza en su secta particular para ignorar y suprimir a todos los demás.¹³⁰

Desde su literatura nos hace cuestionar nuestra propia escala, nuestro lugar en el mundo para comportarnos y para juzgar el comportamiento de otros, la complejidad que ello implica por las muchas dimensiones que atraviesan el proceso. En consecuencia, posturas demasiado radicales impedirían dialogar con la dimensión humana de continuos entrecruzamientos, reajustes. El análisis, por supuesto, implica lidiar con las oscilaciones, no somos autómatas, y con la necesidad (al menos) de pensar críticamente el mundo, y a nosotros en él.

A Pedro Juan le creemos desde el minuto cero. No hay largas descripciones. Las escenas y los diálogos, trabajados con claro oficio, cargan con la mayor responsabilidad de que veamos y seamos nosotros quienes juzguemos los hechos. Arduo de lograr en escritura por los distintos matices que van configurando el contexto que narra. También hay mucho que no se cuenta, solo se muestra la punta del *iceberg*, pero intuimos lo sumergido, como en Raymond Carver.¹³¹ Todo buen cuento narra dos historias, dijera Ricardo Piglia,¹³² la evidente y la elíptica, que termina siendo la de mayor carga y redimensionando totalmente la otra, la que se ve. En el CCH no hay mucho que contar en términos explícitos de esas personas cuyas vidas rutinarias si acaso les permiten trabajar para apenas subsistir y pagar lo básico, con toda la frustración que esto les genera, haciendo catarsis en cada pequeño

¹³⁰ P. J. Gutiérrez, “El recuerdo de la ternura”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 20.

¹³¹ Analizado en el capítulo 2.

¹³² Escritor y crítico literario argentino.

detalle, detonando violencia aquí y allá ante eventos triviales que les recuerdan sus vidas miserables.

Vamos caracterizando a un personaje que vive, en abanico de sensaciones, entre el arte, la literatura, el barrio, el negocio, todo mezclado, como un mojito cubano. Las circunstancias matizan ineludiblemente las acciones. Pedro Juan, como muchos de sus amigos y conocidos del barrio, vive en el desencanto. Escucha a Louis Armstrong para relajarse, en un edificio cayéndose de Centro Habana. Toca música haciendo la pala¹³³ a un amigo, toma té o lee poemas de Ginsberg, se emborracha, caga, come, acciones que intercala en la narración, y que no es para nada gratuito. En el día a día no hay ningún evento extraordinario, todo se iguala en el tedio cotidiano. La precariedad de la vida lo coloca ante la precariedad de la existencia, por tanto, la manera en que los cuerpos dialogan con el tiempo es inevitablemente inmediato, conseguir pan, cuatro pesos, poner música, tomar ron, tener sexo, olvidarse de los problemas.

Ya me estaba acostumbrando a muchas cosas nuevas en mi vida. Me estaba acostumbrando a la miseria. A tomarlo todo como viniera. Me entrenaba en abandonar el rigor, o no sobreviviría. Siempre viví carente de algo. Desasosegado, queriendo todo a la vez, luchando rigurosamente por algo más. Estaba aprendiendo a no tenerlo todo a la vez. A vivir casi sin nada. De lo contrario seguiría con mi visión trágica de la vida. Por eso ahora la miseria no me hacía mucho daño.¹³⁴

Por todas partes, fisuras: total falta de confianza, hastío, tanto respecto al discurso interno gubernamental, insuficiente para resolver los innumerables problemas económicos y sociales del país; como del exterior, la derecha recalcitrante de los Estados Unidos, que aprovecha la coyuntura de una isla desanclada a la deriva, para hacer política. En el medio de ese contexto, la indetenible migración de miles de miles de cubanos ante la crisis, no como la lucha por un futuro mejor ni defensa de ideología alguna, sino como la búsqueda de una solución inmediata para ellos y sus familiares.

Pedro Juan es un antihéroe en toda regla, se considera un perdedor (como Henri Chinaski el *alter ego* de Bukowski), pero no le interesa, no se desgasta en pensarlo porque no hay tiempo para eso: “Yo me estaba endureciendo. Tenía tres opciones: o me endurecía,

¹³³ Expresión cubana para referir que una persona acompaña a otra en una actividad cualquiera.

¹³⁴ P. J. Gutiérrez, “Cosas nuevas en mi vida”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 12.

o me volvía loco, o me suicidaba. Así que era fácil decidir: tenía que endurecerme”.¹³⁵ Además, la política institucional lo ha *siquitrillado*. Es un periodista marginado por no adecuarse a la narrativa purista de la institución, así lo refiere:

A mí me botaron del periodismo porque cada día era más visceral. Y no gustaban los tipos viscerales. Bueno, la historia fue larga, pero a fin de cuentas lo que me dijeron fue: «Necesitamos gente prudente y sensata. Con mucho tino. Nada de tipos viscerales, porque el país vive un momento muy delicado y fundamental en su historia». ¹³⁶

Su historia de vida muestra esa radioactividad de la política inquisitorial de los años setenta,¹³⁷ latiente aún en los años noventa en la mentalidad de directivos decisores de la implementación de la política cultural, para quienes las expresiones creativas, del tipo que fueren, no debían mostrar tacha alguna de la Revolución cubana. Ni que decir del periodismo, la prensa cubana oficial, con frecuencia, no va más allá de ser un discurso retórico, de ciencia ficción, que se limita a repetir fórmulas de condecoraciones, estrategias económicas y cumplimientos de planes, que la gente ni lee, pues dista mucho de los problemas existentes en la sociedad y de posibles soluciones a estos.

En Pedro Juan más que la bandera, el himno o el escudo, es la virilidad el mayor estandarte del orgullo nacional, lo acentúa con sarcasmo, lo ayuda a esa reconciliación que busca consigo mismo.

[...] 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 animales. Lo que sucede es que ya en la actualidad no es de buen gusto recordar que somos eso, simples animales. Mamíferos, para ser precisos”.¹³⁸

¹³⁵ P. J. Gutiérrez, “Yo claustrofóbico”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 47.

¹³⁶ P. J. Gutiérrez, “Cosas nuevas en mi vida”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 16.

¹³⁷ Referida en el epígrafe 1 del capítulo 2.

¹³⁸ P. J. Gutiérrez, *Animal tropical*, p. 40.

Esa intención está presente desde los propios títulos de las obras que conforman la saga, *El Rey de La Habana*, *Animal tropical*, *El insaciable hombre araña*. Si de algo hay que enorgullecerse es de la fogosidad sexual del cubano, es parte del cinismo que mueve el personaje y también de sus emociones más genuinas. Es un espacio de libertad: “[...] en aquel momento todavía no sabía bien cómo me podía sacar de arriba toda la mierda. Solo andaba por ahí, caminando por mi pequeña isla, conociendo gente, enamorándome y templando. Templaba mucho: el sexo desenfrenado me ayudaba a escapar de mí mismo”.¹³⁹

Así, en esta narrativa los placeres sexuales y corporales en general, en ese aquí y ahora que viven los personajes, son clave. En PJG lo sexual hay que disfrutarlo sin tapujos, es acto de resistencia ante la doble moral que hace ola. Es un placer, además, que a los pobres nadie les puede quitar. Y el sexo se tiene sí o sí, en medio del derrumbe, del hambre, del hacinamiento, de la insalubridad, o lo que sea. Se matiza de esos elementos, por tanto, se vive como un suero de vida entre tanta miseria, pero sin idealizarlo ni espiritualizarlo demasiado, es coger un aire entre tanta asfixia.

Miriam vivía en una covacha desastrosa, oscura y con mal olor, cerca de allí, en un solar en Trocadero 264. Había gente en la puerta del solar. El cuarto era de tres por cuatro metros. Atrás tenía un espacio mínimo para una cocina de kerosene y yo debía estar encorvado siempre, porque habían construido una tarima de madera, con una escalera, que le restaba la mitad de la altura al lugar. Ahí arriba estaba la cama. Acostó al niño en una esquina y nosotros en el resto de la cama nos desenfrenamos en una pequeña orgía que duró un par de horas. Le gustó que yo la tratara con cariño. Al menos con un poco de cariño, y me repetía que ningún hombre templaba así. “Muchos ni esperan por mí. Terminan ellos y sólo ellos”. En esto estábamos cuando empezaron a caer piedras y polvo del techo. “Oye, ¡esto se va a derrumbar!” “No. No te asustes. Eso es normal”.¹⁴⁰

Apuesta PJG por una estética que nos desencorseta. Embiste contra prejuicios respecto a los temas sobre los que sería correcto hablar y de qué modo, uno y otro integrados en el todo escritural. Nos da libertad y reconcilia con nuestros cuerpos para establecer niveles de comprensión que posibiliten salirnos de un único sentido de lo que somos y de cómo nos relacionamos con el mundo. Lo religioso, lo sexual, a lo que no

¹³⁹ P. J. Gutiérrez, “Yo claustrofóbico”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 48.

¹⁴⁰ P. J. Gutiérrez, “Abandonando las buenas costumbres”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 78.

podemos renunciar y que la literatura de PJG nos devuelve. Nos hace sentirnos vulnerables ante hechos como el hambre, el dolor, la muerte. Sentir miedo ante realidades que dejan entrever ese merodeo.

El cuarto se me hacía demasiado asqueante cuando la fosa se derramaba. El agua negra apestosa invadía el pasillo del solar. Así estaba uno o dos días, hasta que de nuevo la fosa se la tragaba. Las mujeres limpiaban un poco aquello, cagándose en la madre de todo el que se acordaran, empezando por el primer negro que entrara por la puerta en ese momento. El niño de Miriam empezó a tener ataques de asma. Ella decía que era alergia a la mierda de la fosa. Y lo llevó a una santera, pero nunca pregunté qué le dijo la santera ni qué le mandó para curarlo. El muchacho siguió por allí, sin zapatos y medio en cueros, entre la mierda de la fosa, y con el asma por las noches.¹⁴¹

Náusea que está en el ADN de muchas escenas y descripciones en el CCH. Por ejemplo, cuando entramos al edificio donde vive Pedro Juan, amén de los vestigios de esplendor que obstinadamente conserva la arquitectura, en contraste lidiamos con la basura en derredor. Es una narración que activa nuestros sentidos desde esa podredumbre: olores, texturas, y toda esa mugre normalizada por la desidia y la miseria.

Entré al hall de mi viejo edificio. Lo construyeron en 1927, con escaleras de mármol blanco, apartamentos amplios y confortables, ascensor de bronce pulido, fachada como las de Boston, puertas y ventanas de caoba. En fin, impecable, lujoso y caro. Ahora está en ruinas. El ascensor y la escalera huelen a orina y a mierda. En la acera, frente a la puerta, hay un hueco que permanentemente expulsa excrementos a la calle. La gente fuma marihuana y tienen largas sesiones de sexo en la oscuridad de la escalera. Muchos han dividido una y otra vez los apartamentos y ahora viven diez o quince personas donde antes vivían tres. La cisterna siempre está seca. Nadie sabe por qué el agua no llega, y todos cargamos cubos escaleras arriba. Nada excepcional. Lo mismo sucede en todo el barrio. Mugre, cochambre, desidia, abandono.¹⁴²

La náusea tira de nuestra existencia, asusta, como en ese final alucinante de *El Rey de La Habana*, que, aunque de un modo otro, nos recuerda ese proceso de deshumanización que acontece en la literatura kafkiana.

¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 83.

¹⁴² P. J. Gutiérrez, *Animal tropical*, p. 21.

Cuando despertó no sabía si era de día o de noche. Casi no podía abrir los ojos. No lo sabía, pero tenía cuarenta grados de fiebre, y siguió subiendo hasta cuarenta y dos. Vomitó. Las náuseas, el mareo, el dolor de cabeza, el delirio de la fiebre. Todo se unió para aplastarlo como si fuera una cucaracha. Y no pudo ponerse en pie. Por su mente pasaban imágenes locas. Una tras otra. Su madre muriendo, con aquel acero enterrado en el cerebro. Su abuela, tía delante de él. Su hermano, estrellado contra el asfalto. Él con el santico pidiendo limosna. Tenía mucha sed. Quería agua. 'Magda, dame agua. Agua, Magda, agua, Magda, agua, Magda, agua...', pero no podía hablar, solo lo pensaba. Tuvo una muerte terrible. Su agonía duró seis días con sus noches. Hasta que perdió el conocimiento. Al fin murió. Su cuerpo ya se podría por las ulceraciones producidas por las ratas. El cadáver se corrompió en pocas horas. Llegaron las auras tiñosas. Y lo devoraron poco a poco. El festín duró cuatro días. Lo devoraron lentamente. Cuanto más se podría, más les gustaba a aquella carroña. Y nadie supo nada jamás.¹⁴³

El Rey de La Habana es la única novela del CCH donde el narrador no es el *alter ego* Pedro Juan, sino un narrador equisciente en 3 persona, que se mantiene al margen y se limita a narrar lo que acontece en la medida que pasa. En ese sentido, comparte con las otras obras la elección de un punto de vista espacial eficaz para que el narrador no se detenga a emitir juicios morales respecto a lo que cuenta. Se trata de la vida de Rey(naldo), el protagonista de la historia, quien también es un antihéroe; y como contraparte Magda, una adolescente, quien al igual que el protagonista, está sola. Magda es una andrajosa, vende maní y se prostituye para tener qué comer; se convierte en el único vínculo de Rey, quien, aunque no define qué siente hacia ella, le resulta cercana y familiar.

A ninguno le molestaba la suciedad del otro. (...). Ambos olían a grajo en las axilas, a ratas muertas en los pies, y sudaban. Todo eso los excitaba. (...) vivían allí ilegalmente porque el edificio se podía derrumbar en cualquier momento. Por tanto, no tenía agua, gas ni electricidad. No tenían ni una vela. Se hizo de noche y siguieron tirados sobre el jergón, en la oscuridad, medio borrachos, medio embotados por tanto sexo desaforado.¹⁴⁴

Estos personajes adolescentes conectan con gran parte de esa narrativa de la violencia referida en el capítulo 2, tanto en literatura como en cine, en la que los

¹⁴³ P. J. Gutiérrez, *El Rey de La Habana*, p. 346.

¹⁴⁴ *Ibidem.*, p. 82.

protagonistas son niños y niñas, o apenas jóvenes, que se mueven en contextos de violencia doméstica, laboral, sexual; armas, drogas, alcohol. Sin orientación en la vida, asustan por el poder que tienen de hacer daño, a sí mismos y a otros, incluso sin tener plena conciencia de sus acciones. En el caso de *El Rey de La Habana*, Rey(naldo) escapa siendo adolescente del correccional al que llevan con apenas 12 o 13 años, luego de un evento traumático que lo deja huérfano. Rey asume la responsabilidad de la muerte de sus familiares sin haberla tenido. Tiene que agenciárselas, una vez que escapa de la cárcel, para sobrevivir sin tener referentes de ningún tipo, ni amigos ni padres ni maestros, nada. Es apenas un cachorro de lobo buscando alimentos, agua, tratando de satisfacer necesidades básicas. Nos sobrecoge su “bestialidad”, pero es difícil pedirle otra cosa, nos resulta conflictivo juzgarlo en sus circunstancias.

Alguien pudiera decir: esas “cosas” mejor ni leerlas..., pues, sin duda, ciertas ideas —que quizás inquieten o no gusten— comienzan a martillar en la medida que avanzan estas historias: ¿cuándo un ser humano deja de ser considerado como tal? ¿Qué deja de tener como para que le pasemos por el lado con indiferencia o desprecio, no importan las condiciones en que se encuentre? ¿Hubiésemos podido cualquiera de nosotros llegar a esos extremos en iguales circunstancias?

De tal modo nos vamos adentrando en un contexto nada complaciente, en el que la violencia por cotidiana se normaliza, y los personajes la asumen y responden con la misma dosis. Y aunque no cuadren con lo que pensamos sobre cómo deberían comportarse, nos desarman cuando nos muestran las cartas [...].¹⁴⁵

Cartas impecablemente mostradas por PJG, en quien la elección del punto de vista espacial es acertada. Estos antihéroes nos permiten ver con suma eficacia el universo literario en el que se mueven. Son adecuados a ese credo de presionar al hacer literatura, de que pensemos críticamente el arte —en lo que expresa y en el modo, que es también lo que expresa—. Nos provocan a través del arte: juegos de lenguaje que nos interpelan —ya no nosotros a estos— en nuestras reglas, convenciones, afectos, para entender, para pensar, para comportarnos. Punto de vista que es apertura a la vida, a lo humano, con la vital escucha y sensibilidad y humildad para con los otros.

¹⁴⁵ Yanay Prats Herrera, “La ética del antihéroe en Pedro Juan Gutiérrez y Carlos Montenegro”, en *Trabajadores*.

3.2 Modus operandi de los personajes en situaciones límite

Los personajes en el CCH se mueven y nos dan acceso a ciertos puntos climáticos en la historia de Cuba, tal es el caso de la Crisis de los Balsaeros del 94.¹⁴⁶ PJG trabaja con planos narrativos cerrados que nos acercan a través de los socios del barrio de Pedro Juan a detalles, que desde sus distintos encuadres van configurando un panorama complejo de captar y, a la vez, nos percatamos de la situación límite en que viven esos personajes. PJG en el CCH va a trabajar con pocos personajes, incluso dentro de estos va a cerrar el foco y desarrollar en mayor profundidad solo dos o tres. Lo anterior exige por tanto una cuidadosa elección de aquellos personajes y de las situaciones que usará para dar matices al contexto sin detenerse en una caracterización detallada, como suele suceder en las grandes novelas tradicionales.

[...] llegaron dos amigos, muy jóvenes, a preguntarme si sería buena idea tirar una balsa al mar por el cabo de San Antonio y llegar a cabo Catoche, o si es mejor salir por el norte directo a Miami. Eran los días del éxodo, en el verano del 94. Una amiga me había dicho el día antes por teléfono: ‘Se van todos los hombres y los jóvenes. Oh, será un problema para nosotras’. No era así totalmente. Se quedaba mucha gente incapaz de vivir demasiado lejos, a pesar de todo.

Bueno, he navegado un poco el Golfo y sé que es una trampa. Los convencí con el mapa en la mano para que no escaparan a México. Y bajé con ellos a ver su gran balsa para seis personas. Era un tinglado de madera y sogas sobre tres neumáticos de avión. Llevarían linterna, brújula y luces de bengala. Les deseé suerte y salí con mi bicicleta a dar una vuelta.¹⁴⁷

Trilogía sucia de La Habana, conformado a su interior por tres libros de cuentos, *Anclado en tierra de nadie*, *Nada que hacer* y *Sabor a mí*, la escribe PJG en plena Crisis de los Balsaeros. Este fue un momento coyuntural, en el cual el Gobierno cubano autorizó,

¹⁴⁶ En agosto de 1994 el Gobierno de Cuba abrió las fronteras marítimas a todo el que quisiera salir del país, en reacción a políticas estadounidenses que estimulaban las salidas ilegales, y que habían provocado varios disturbios en el país.

¹⁴⁷ P. J. Gutiérrez, “Cosas nuevas en mi vida”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 9.

luego de un evento conocido como el Maleconazo,¹⁴⁸ a todo aquel que deseará salir por mar rumbo a los Estados Unidos. La apertura gubernamental a la salida por mar fue una medida implementada frente a las constantes salidas ilegales de cubanos en balsas hacia la Florida y el secuestro de varias embarcaciones estatales. Este éxodo marítimo fue una vía de escape para muchos a la crítica situación; incentivados, además, por políticas estadounidenses que ofrecían no solo un estatus legal al que llegaba, muchos morían en el mar, sino disímiles prerrogativas, a diferencia del tratamiento con otros emigrantes latinoamericanos. Dichas políticas mostraban, una vez más, las históricas tensiones entre ambos países, con idas y venidas que Pedro Juan comenta con su habitual ironía.

Durante más de treinta años persiguieron y apresaron al que tratara de escapar en balsa hacia Estados Unidos, y, en cambio, los que lograban evadir a los tiburones, al oleaje y a la corriente del golfo, eran héroes por un día en Miami. De pronto los políticos de los dos países deciden hacer las cosas al revés, porque a ellos les conviene.

Y todavía hay gente que aún se asombra del absurdo, del arte abstracto, del surrealismo. Basta con vivir un poco y mirar alrededor. ¿O no?¹⁴⁹

Los personajes de PJG son capaces de lo mejor y lo peor, según las circunstancias. Ese oscilar es más evidente cuando menos fijo parece el suelo, cuando es notorio que el edificio existencial puede colapsar de un momento a otro. En ese continuo equilibristismo los personajes del CCH tienen mucho de grotesco. Son difíciles de clasificar, no son ni buenos ni malos, son seres humanos que nos colocan ante nosotros mismos en nuestra propia posibilidad de subir y caer. Por eso también es perturbador gestionar ciertas ideas de Pedro Juan, de reconciliarnos con el modo en que las dice, como cuando te dicen algo en pleno rostro que no te gusta. Sin embargo, es casi imposible que esas historias dejen indiferente, de algún modo nos hacen reaccionar. Precisamente, la verosimilitud de los personajes del CCH radica en su imperfección. Los vemos en su dimensión humana, con toda la complejidad que implica, en ese permanente intento de construir sentido dentro de un duro

¹⁴⁸ Se dio este nombre a una serie de protestas antigubernamentales realizadas a lo largo del malecón capitalino en el año 1994, a raíz de la detención por parte de las autoridades cubanas de cuatro lanchas que se dirigían hacia la costa de Estados Unidos sin autorización.

¹⁴⁹ P. J. Gutiérrez, “En busca de la paz interior”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 60.

contexto que comparten y que los determina también. Nos vemos entre ellos y es difícil condenar las opciones que eligen, hay mucho de fondo que gestionar para juzgar.

El día que nos saquemos un sorteo y nos den la visa a los cuatro..., ahhhhh, mira, muchacho, voy a meter un fiestón que se va a estremecer La Habana. La música se va a escuchar allá al frente. En Cayo Hueso no, en Miami no, más arriba, en Tampa. ¡En Boca Ratón van a escuchar la música!

Nos quedamos en silencio, hasta que le dije:

—Estas obstinada, Julita. Eso es malo. Te vas a volver loca.

—Claro que estoy obstina. Estoy loca, crazy completa. Igual que todo el mundo. ¿Tú no estás obstinao?¹⁵⁰

No sabemos bien donde ubicar a esos personajes: ¿hacen las cosas de modo correcto?, ¿qué sería “correcto” en su situación? PJG a través de esos amigos nos da apenas pinceladas, elegidas con oficio para comprenderlos, estemos o no de acuerdo con ellos.

Por ejemplo, está el caso de René, fotógrafo, colega de Pedro Juan en el trabajo periodístico, y a quien tronaron¹⁵¹ por haberle descubierto un álbum de fotos de desnudos femeninos. René es uno de los tantos con los que PJG va armando el *puzzle*, aquí y allá, para aproximarnos a un entramado social y a la implementación de parámetros rígidos desde lo institucional. A este personaje la censura respecto al supuesto deber ser del arte revolucionario le cuestiona fotos de desnudos femeninos que hacía. Eso tiene repercusiones en su vida profesional y personal. La esposa lo abandona. Además, a su panorama se suma que el hijo se tira al mar para emigrar a los Estados Unidos. René ha quedado solo, sin trabajo, sin mujer, sin tener noticias de su hijo. La carga que arrastra lo arrastra a él en un ciclo del que no ve salida. Decide ganarse la vida, ya sin motivaciones reales, haciendo fotos de jineteras, un catálogo para yumas que van a la isla y buscan sexo barato, esta es su opción para comprar ron y comida y anesthesiarse cada día.

Los diálogos, de una naturalidad contundente, están cargados de significación y muestran la maestría de Pedro Juan para manejarlos. Hacen avanzar la acción y, a la vez, caracterizan del modo más eficaz.

¹⁵⁰ P. J. Gutiérrez, *Animal tropical*, p. 75.

¹⁵¹ Término empleado en Cuba para referir a aquellas personas que habían sido marginadas profesionalmente por no adecuarse a la representación oficial gubernamental, y eran separadas del trabajo, con repercusiones luego para volver a integrarse en cualquier ámbito institucional.

—No sé dónde estará. Si llegó a Miami, si lo llevaron a la base naval de Guantánamo. O si está en Panamá. No sé nada. Al carajo, Pedro Juan. Al carajo todo el mundo. Cuando estaba aquí se pasaba el día diciéndome que si no fuera por él yo estaría en la calle. ¡A la pinga todo el mundo! Ya me han dado tantas patás por el culo que no quiero saber de nadie.

Se puso a llorar. Sollozaba. Me pareció que estaba enmariguanado.

—Oye, René, yo soy tu amigo. No jodas, compadre. Vamos a buscar un poco de ron por ahí.

—En la cocina queda un poco. Tráelo pa' cá.¹⁵²

PJG no te dice qué entender, simplemente construye la escena y echa a andar a los personajes. En la vida de estos lo que prima es la precariedad, cargar agua, sufrir un apagón nocturno, vivir entre basura y escombros, son gajes del oficio de vivir en un país en terapia intensiva.

Éste es un cacharro más tosco y simple. Muy oscuro porque los vecinos se roban los bombillos y con una peste permanente a orina, porquería y a los vómitos diarios de un borracho del cuarto piso. Uno sube o baja lentamente mirando el paisaje alrededor: cemento, pedazos de escalera, oscuridad, otro pedazo de escalera, las puertas de cada piso, alguien que espera y al fin se decide a seguir por la escalera, porque el ascensor se detiene cuando quiere y donde más le gusta. Muchas veces decide detenerse sin coincidir con las puertas de salida. Frente a uno solo está la pared de cemento áspero del pozo, y la gente grita: “¡Ahhh, sáquenme de aquí, coño, que esto se trabó!”.¹⁵³

Algunos inmuebles colapsan, o están a punto de colapsar, dejando a las personas en la calle o con la necesidad de trasladarse a albergues, igualmente casi inhabitables.

El edificio del frente se caía a pedazos. Durante la tormenta cayeron grandes trozos a la calle. La policía cerró el tráfico y sacaron a las tres familias: un grupo de tres personas, otro de cuatro y otro de dieciocho. Estos últimos eran negros. En el barrio les decían Los Muchos. Un arquitecto les hacía preguntas y anotaba en un papel. Los bomberos no tenían nada que hacer, [...]. Todos los vecinos chismeaban: “¿Dónde los van a meter? Dicen que los albergues están repletos. Los Muchos están embarcaos porque no caben en ningún lugar”.

¹⁵² P. J. Gutiérrez, “El recuerdo de la ternura”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 25.

¹⁵³ P. J. Gutiérrez, “Yo claustrofóbico”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 48.

Ráfagas de viento, llovizna. Aquel edificio, de tres plantas, estaba situado en la misma esquina de San Lázaro y Colón. El salitre del mar y el viento lo fueron erosionando poco a poco. Tenía unos huecos enormes en los muros. Hacía al menos treinta años que estaba así. Pero no se caía de golpe, sino a pedacitos. La policía puso barreras y dentro de aquella zona caían cascotes, pedazos de ladrillos. Nadie sabía lo que iba a suceder. Podía derrumbarse de repente.¹⁵⁴

En contraste, la gente se ayuda para superar la situación. Se aferra a sus creencias. Saca fuerzas de donde no la hay.

América cargaba unos cubos de agua desde una llave muy baja que hay en la acera. En ese solar nunca hay agua. La ayudé un poco porque ella es demasiado vieja y estaba sudando. Al poco rato, cubo a cubo, teníamos casi lleno el tanque, cuando se formó una algarabía al fondo del solar. Una mujer tenía un ataque y convulsionaba en medio del pasillo.

—Es que ella pasa un muerto. Espérame aquí que la voy a ayudar —me dijo la vieja, y salió para allá.

Yo quería cargar unos cubos más para terminar y que América me consultara. No podía estar todo el día en Marianao. Además, en ese solar uno siempre se complica. Siempre hay jodienda, y la policía aparece enseguida.¹⁵⁵

La religiosidad es fundamental en el CCH y atraviesa las distintas historias. Forma parte de la resistencia de los personajes ante la demagogia oficialista que durante mucho tiempo prohibió que se tuviera creencias del tipo que fuere, pero que lejos de lograr que las personas abandonaran su fe, más bien afirmaron un mayor arraigo, sobre todo en esas situaciones límite que intentan sobrevivir. En especial la Religión Yoruba está presente en varias escenas: cuando se tiene sexo, cuando se come, cuando se va a dormir, pues si como versa el dicho uno se acuerda de Santa Bárbara cuando truena, en ese contexto de crisis nunca deja de tronar.

Así tenemos la recurrencia en Pedro Juan u otros personajes a consultarse o poner tributos o pedir a sus santos al menos para que les de fuerza o los encamine. La fe también como espacio de reafirmación de lo que somos, aunque le pese al discurso institucional.

¹⁵⁴ P. J. Gutiérrez, *Animal tropical*, p. 45.

¹⁵⁵ P. J. Gutiérrez, “Tipos duros”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 41.

Pedro Juan va dando esos convulsos años en el *modus operandi* de los personajes, quienes nos develan la situación de modo contundente. Estos personajes resisten, sí, es lo que toca, qué otra cosa se puede hacer en ese contexto, sino sobrevivir; sin pensar demasiado en el momento histórico, que es un discurso que no interesa en el día a día. Apelando a opciones simples o desesperadas o ambas en ocasiones.

Armaban unas balsas muy frágiles con neumáticos, tablas y sogas y se hacían a la mar con tanta alegría como si fueran a un picnic. Fue en el verano del 94. Hacía cuatro años que había mucha hambre y una gran locura en mi país, pero La Habana era la que más sufría. Un amigo siempre me decía: «Pedro Juan, la única forma de vivir aquí es loco, borracho o dormido». La gente más cuerda se acercaba por allí y les decían algo razonable. Y ellos: «Lo que quiero es irme de esta mierda. Allá sí se vive bien». Era gente muy desesperada. Y tal vez valiente. O ignorante. No sé. Sospecho que la valentía y la ignorancia se dan la mano.¹⁵⁶

En una simple línea de uno de los cuentos de *Trilogía sucia...* Pedro Juan muestra su propio *modus operandi*: “ahora me entrenaba para no tomar nada en serio”,¹⁵⁷ y con ello ilumina la crisis de ese contexto que mina todos los ámbitos y que compromete modos de pensar y actuar.

3.3 El contexto, espacio de resistencia

La caída del Muro de Berlín hace tambalear los ladrillos de la propia Revolución cubana. En Cuba el Gobierno implementa una serie de cambios para que la isla no se sumerja por completo: la permisión del turismo, la despenalización del dólar, la visita de la comunidad que había emigrado en los 80, los llamados gusanos¹⁵⁸ del Mariel que funcionaron como una necesaria inyección para la economía del país. Todo ello dinamiza, sin que el Estado pueda evitarlo, el relato maniqueo que desde lo institucional se había manejado en la escuela, los centros laborales, etc. Los extranjeros que llegan por esos años de apertura al

¹⁵⁶ P. J. G., “En busca de la paz interior”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 59.

¹⁵⁷ P. J. Gutiérrez, “Cosas nuevas en mi vida”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 8.

¹⁵⁸ En los actos de repudio que el Gobierno implementó en los años ochenta contra aquellos que decidieron irse del país se les llamaba gusanos a estas personas, como un modo despectivo respecto a la elección política que estas personas tomaban. En aquel contexto se les consideraba traidores y se les tachaba de crápulas. Luego, con la apertura en los años noventa, estas mismas personas fueron recibidas con un matiz totalmente distinto, pues traían ropa, aseo, comida, regalaban cualquiera de estos objetos, un sencillo jabón, y suplían carencias con las que lidiábamos todos en nuestra cotidianidad.

turismo dejan ver nuevas posibilidades a los jóvenes, para quienes se empieza a desdibujar nuestro pasado heroico y empiezan a vislumbrar el futuro fuera del país.

Las miserias, que calan hasta lo más hondo de lo humano, son impensables; lo más básico, un jabón, un rollo de papel sanitario, no lo hay. Pedro Juan nos lo deja ver una y otra vez, muchas veces a través de diálogos que parecen insignificantes, como en esa escena donde luego de tener un romance con una brasileña, recoge todo lo que ella deja en el hotel pues la necesidad es la única dignidad y la primera prioridad.

Entonces me fijé que había dejado algunos objetos valiosos regados por la habitación: unas chancletas de goma usadas, pero todavía en buen estado, medio frasco de shampoo, confituras, blocks de notas, pedazos de jabón, una maquinilla de afeitarse desechable.

—¿Vas a dejar todo eso?

—Sí. Nada sirve.

—Oh, sí sirve. Esas chancletas de goma, el shampoo, los jabones. Aquí todo sirve, aunque para ti sea lixo.

—Ah, bien, lo ponemos en una bolsa y te lo llevas.

Al rato paseábamos por el Malecón despidiéndonos. Nunca más nos veríamos. Ya me había dicho que le dolía mucho ver tanta miseria y tanto teatro político para disimularla.¹⁵⁹

Ese fluir configura el contexto del CCH, lo vamos atravesando mediante el acaecer de sus personajes y del propio Pedro Juan. Es un esfuerzo conjunto por resistir el embate, con toda la dosis de irritabilidad y frustración que ese contexto de precariedad genera, tal y como se percibe en este diálogo entre una santera, en el momento que va a consultar a Pedro Juan, y su marido.

Rosa le alcanzó un jarro de agua. Él se lavó la cara, sin jabón, enjuagó la boca, meó en el piso. Se estiró un poco más, se rascó la barriga y, bostezando, se puso una camisa tan sucia y raída como el pantalón. Buscó bajo la cama unas chancletas de goma gastadísimas. Se calzó. Con la mano izquierda sobre la frente se apretó las sienes:

—Ahí, tengo un dolor de cabeza que estoy partío...

—No hay aspirinas.

—En esta casa no hay ni cojones.

—Ni en esta casa ni en ninguna. No hay aspirinas, Cheo.

¹⁵⁹ P. J. Gutiérrez, “Yo claustrofóbico”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 56.

—¡De pinga, ni una aspirina hay en este país!

—Shhhjjj, Cheo, no hables así. Respeta que hay visita y tú no sabes quién es el señor.

Cheo abrió más los ojos y me miró. Yo dije:

—No, conmigo no hay problema. Además, él lo que dice es que no hay aspirinas. Y es verdad.

—Sí, pero uno no sabe quién es quién. Es mejor cerrar la boca y dejar el mundo correr.¹⁶⁰

La crisis tiene un impacto en todos y en todo: dificultades para llegar al trabajo por la escasez de petróleo que, a su vez, afecta el transporte público. Personas sumamente delgadas y enfermas por la falta de alimentos. Los bajos salarios, en una economía dolarizada con un peso cubano totalmente devaluado, y la risible cifra de ganar 5 dólares al mes. Largas horas de apagones.¹⁶¹ Los servicios públicos funcionan cada vez peor, incluidos los de salud, debido a la carencia de recursos, en fin, no queda títere con cabeza. Los personajes resisten en ese contexto, pero no escapan ilesos. Esas circunstancias son concretas y los afectan. PJG no lo cuenta de manera lineal, algo imposible, sino que superpone fragmentos de aquí y allá de la crisis a través de los personajes que la sufren, como cuando su hijo se cae de una guagua repleta y se fractura la mano.

Tenía la muñeca fracturada. Iba colgado de la puerta de una guagua atestada. Las manos empezaron a resbalarle. Sabía que se iba a caer sobre el asfalto y podría matarse. Le dijo a un tipo que iba a su lado: “Oye, agárrame que me voy a caer”. Pero el hijoputa le dijo: “Cáete, a mí qué me importa”. Y allá fue a la calle, dando vueltas, con la guagua a sesenta kilómetros por hora. No se mató por un milagro. Bueno, me moví. Busqué a dos médicos ortopédicos, les pedí de favor que atendieran a mi hijo.

Al fin le hicieron una placa. Le enyesaron la muñeca y parte del brazo y regresamos a la casa, pero seguía inflamado y le dolía mucho. Me pareció que no le habían enyesado bien. Ahorran yeso. Al día siguiente tendría que salir de nuevo a otro hospital y repetir el intento de curarlo. Le di una aspirina y durmió un rato al mediodía. Cuando todo se quedó en silencio, me fui a la azotea, frente al mar. A fumar, con un café. Estaba agotado. Mi búsqueda del equilibrio siempre se desequilibraba.¹⁶²

¹⁶⁰ P. J. Gutiérrez, *Animal tropical*, p. 140.

¹⁶¹ Interrupción del servicio eléctrico.

¹⁶² P. J. Gutiérrez, “En busca de la paz interior”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 58.

Así, los entrecruzamientos de muchos de esos elementos son como el cántaro que golpea la fuente hasta que la rompe: cuál es el límite del ser humano para resistir. En ese todo, PJG sabe dar matices a la isla que naufraga. La consistencia en el tono narrativo muestra el oficio de escritor. Sabe llevar el lenguaje a ese devenir minoritario,¹⁶³ nada de florituras. Apuesta por un tipo de estética irreverente: sus personajes despiertan con la certeza de una vida miserable, que les permite al menos la libertad de hablar como les dé la gana, de comportarse sin tantos miramientos.

3.4 Apuesta por un devenir minoritario del lenguaje

Hay una exigencia literaria al enfrentar la página en blanco, que nunca está en blanco,¹⁶⁴ por el contrario. El desafío del escritor —sobre todo en estéticas estrechamente ligadas al devenir de lo cotidiano en determinados contextos— es justamente ese, cómo superar toda la carga imaginal, sociocultural, histórica. Cómo arremeter contra una “gran literatura” que no le permite trabajar de manera verosímil el plano de la realidad que ha elegido para construir la experiencia estética. En ese sentido, el papel, más que vacío, en realidad demanda ser vaciado.¹⁶⁵ Ese palimpsesto sobre el que el artista tiene que escribir, implica una intensa selección, un complejo proceso de búsqueda de aquellos elementos funcionales que le permitan romper con los prejuicios y esquemas de valoración instaurados.

Permítaseme la siguiente analogía (o divertimento) con Duchamp: PJG usa la jerga callejera cual *ready made* para resignificar el lenguaje desde un lugar distinto, el del propio contexto literario. Aunque es cierto que hay una exigencia narrativa que no permite gratuidad, es decir, a diferencia de Duchamp no basta con la selección e irrupción. Para PJG es preciso un trabajo cuidadoso en la puesta en escena. El oficio narrativo es el que le permite dotar a los diálogos de organicidad y naturalidad como si estuviéramos en una esquina de Centro Habana; sin que dejen de ser significativos.

Sin embargo, pudiéramos preguntar cuánto hay de urinario expuesto en un espacio como el museo o la galería, en el acto de usar la jerga callejera y “ponerla” en el espacio de “lo literario”. Sin duda, hay un cuestionamiento, como lo hay en Duchamp. Hay un

¹⁶³ Como refieren Deleuze y Guattari respecto al escritor Frank Kafka, en *Kafka, por una literatura menor*.

¹⁶⁴ En guiño a Gilles Deleuze, quien en el ensayo *Lógica de la sensación*, donde aborda la obra del artista Francis Bacon, comenta que el lienzo del pintor nunca está en blanco.

¹⁶⁵ *Idem*.

desplazamiento respecto a determinados parámetros de legitimación instaurados por la narrativa hegemónica, que pone en crisis toda la ecología artística y desde ahí nos hace reaccionar. Pone en juego otros regímenes de historicidad, de construcción de la memoria histórica, de cuidados, de posibilidades críticas, artísticas, que impiden sustentar la crítica o la producción literaria desde un solo posible. Se trata de una disposición política que cuestiona la articulación de sentido hegemónica. Instauro la duda como potencia de que todo puede ser de otra manera a como hemos pensado, que podemos habilitar otras taxonomías, otras maneras de operar.

En esos juegos de isla, despojados de cualquier beatería o doble moral, hay resistencia. Ineludiblemente también nosotros en esa *erótica* mudamos, no solo “dentro” de la literatura, sino “fuera”. Una ciudad, una Habana, que es en la medida que estalla hacia otras direcciones en un infinito de posibilidades desde el arte y la literatura.

El punto de partida del escritor son los datos del plano de la realidad que trabaja, en este caso lo antivalioso como fuente de lo estético. PJG debe definir aquellos datos que son un obstáculo o los que son una ayuda. Irá conformando un lenguaje narrativo desde ahí, pues forma parte de esa búsqueda de un camino propio para (re)crear una realidad literaria convincente, donde el escritor se mueve al límite de lo establecido. Conlleva arriesgar nuevos sentidos para la literatura. Esa es una máxima que el narrador Pedro Juan hace explícito en uno de los cuentos.

Entonces me llamó María. Una escritora de cuentos extraños que me considera su diccionario privado y le gusta consultarme todas sus violaciones semánticas, que a la larga reafirman la atmósfera poética de sus narraciones. Hablamos un poco y le dije: “No hagas caso de los profesores de literatura, ni de gramáticos, críticos y teóricos. Te pueden hacer mucho daño. Escúchate sólo a ti misma. Te va a llevar tiempo, pero es mejor... Oh, no es que sea mejor ni peor. Es que no hay otro modo”. “¿Y si algún escritor me aconseja?”, me preguntó dudosa. “Bueno, escúchalo, pero no mucho. No escuches demasiado a nadie”.¹⁶⁶

El oficio del escritor es vital para que el lenguaje resulte natural y significativo, pero el talento del escritor radica no en mantener un lenguaje “correcto”, según la norma de la Real Academia, sino en transformarlo creativamente, pues como refiriera García Márquez

¹⁶⁶ P. J. Gutiérrez, “En busca de la paz interior”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 63.

en alguna entrevista, el deber de los escritores no es conservar el lenguaje, sino abrirle un camino. Para PJG sacar jugo al lenguaje con muy poco, demanda de él un gran dominio y saber seleccionar con exactitud. Y, en ese sentido, constituye un reto y, al unísono, un acto de libertad para interrogar cualquier paradigma de lo que es hacer literatura, en ocasiones expresado de manera más explícita por el narrador.

Gloria y yo somos dos almas endemoniadas. Cada día más y más. El chulo y la puta. La niña y el padre. El vampiro y la víctima. La luz y la sombra. Cristo y la cruz. El sádico y la masoquista. Le arrebató mi palo y doy la vida por empalarla, por beber su sangre y tragarme su saliva. La loca y el loco. Terminaremos en Mazorra. ¿Qué nos sucede? ¿Cuáles son los límites? ¿Quién pone los límites? ¿Quién los inventa? ¿Dónde están? ¿Hasta dónde puedo llegar? Cuando escriba la novela, con ella de protagonista, ¿qué podré decir de todo esto? ¿Qué debo decir a medias, insinuar? ¿Debo decirlo todo? ¿Tengo valor para llegar hasta el final y desnudarme totalmente? ¿Es necesario? Soy un exhibicionista. Striptease. Eso es lo que hago: striptease.¹⁶⁷

Irónica metaliteratura que desliza esas pequeñas dosis de ensayo para interrogar ciertas cuestiones: ¿Quién se siente con el derecho a decidir que es hacer literatura y desde qué lugar está parado para decidirlo? ¿Con qué parámetros está juzgando y por qué usa esos parámetros? ¿Qué se pierde al hacerlo y qué le molesta exactamente de lo que ve o lee? Por ejemplo, por qué un fragmento de sexo entre Pedro Juan y su novia de turno puede escandalizar.

Oh, no resistí la tentación y, después de un buen rato jugando con ella, ya había tenido tres orgasmos, se la metí por el culo. Muy despacio, bien mojada con los líquidos de su vagina. Poco a poco. Metiendo y sacando y masturbándole el clítoris con mi mano. Ella rabiaba de dolor, pero me pedía más y más. [...]. Yo tenía el cínico alerta, nunca dormía. Es que el sexo no es para gente escrupulosa. El sexo es un intercambio de líquidos, de fluidos, saliva, aliento y olores fuertes, orina, semen, mierda, sudor, microbios, bacterias. O no es. Si sólo es ternura y espiritualidad etérea entonces se queda en una parodia estéril de lo que pudo ser. Nada. Nos dimos una ducha y quedamos listos para un café y para conversar un rato.¹⁶⁸

¹⁶⁷ P. J. Gutiérrez, *Animal tropical*, p. 177.

¹⁶⁸ P. J. Gutiérrez, "Cosas nuevas en mi vida", en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 10.

Interroga PJG a través de esas recurrentes escenas: por qué hay zonas de la vida que no podemos mostrar; esa doble moral hasta dónde llega, que impide que veamos, que trasfondo esconde. A qué intereses representacionales responde y a quiénes o qué comportamientos invisibiliza.

En ese ensayar PJG no sacrifica la narración, ni descuida el ritmo, el tono de voz, lo que se dice, pues son vitales: “[...] el tipo tenía una voz potente, con una dicción vulgar y callejera, como si nunca se hubiera movido de Centro Habana. Parecía un negro que se te acerca y te dice: ‘Oye, acere, ¿qué volá? Tengo un bisnecito pa’ti’”.¹⁶⁹ Esa cadencia compromete el cuerpo, las relaciones, es parte de lo que somos, de esa resistencia en la que se mezcla sexo, sociedad, religión, historia, se integran en lo literario del CCH.

A modo de cierre de este capítulo presento 10 ideas que nos compartiera PJG a propósito del CCH. Ideas en reacción ante ciertas preguntas que le hiciéramos respecto a la censura institucional, al supuesto deber ser y la función social del arte y de la literatura, a los parámetros de legitimación que considera válidos para interpelar su narrativa, a la cuestión política, etc. Cuestiones transversales para entender por qué la censura institucional al tipo de propuesta escritural que propone PJG, la cual hemos desarticulado a partir del análisis de varios de los aspectos de la realidad, relaciones sociales y comportamientos que (re)crea en su literatura.

Elegimos, antes de referir sus respuestas, cierto lúdico coqueteo con otros textos. El propio PJG asume el arte de narrar como un juego, lo cual no implica descuidar el trabajo narrativo para nada —tampoco descuidamos el investigativo—, sino cierta irreverencia respecto a un único tratamiento, por cierto, demasiado solemne, respecto al propio arte de narrar o investigar.

Estas especies de tesis que quedaron a partir de la entrevista a PJG nos provocaron a establecer una suerte de diálogo telescópico con otras expresadas por reconocidos escritores latinoamericanos. Así podemos rastrear el *Decálogo del perfecto cuentista*, del uruguayo Horacio Quiroga, quien en más de una ocasión publicó artículos en los que escudriñaba e intentaba dar pautas respecto al oficio del escritor. No obstante, y sin demeritar las 10 líneas que propone Quiroga en su decálogo, aparece una interesante *Refutación del Decálogo del perfecto cuentista de Horacio Quiroga*, por la escritora argentina Silvina

¹⁶⁹ P. J. Gutiérrez, “El recuerdo de la ternura”, en *Trilogía sucia de La Habana*, p. 15.

Bullrich, quien a la par que deconstruye las máximas del escritor uruguayo, comparte con este la necesidad de pensar qué es la literatura y qué decir a personas interesadas en escribir y leer literatura. Asimismo, y en esa línea de interés encontramos el *Decálogo del escritor*, del guatemalteco Augusto Monterroso; y, quizás en contraparte, el *Antidecálogo del escritor*, del argentino Jorge Luis Borges. A estas referencias entrecruzadas de maneras de mirar añadimos las ideas de PJG, a las que titulamos para seguir el juego, *Decálogo del imperfecto cuentista según PJG*, las que, de cualquier modo, evidencian la imposibilidad de una postura rígida frente al oficio del escritor, a lo que la literatura es y a lo que le está permitido decir.

*Decálogo del imperfecto cuentista según PJG*¹⁷⁰

1. Uso la experiencia de la vida. Y la reflexión y el análisis poético constante. Todo es un poema, todo es un cuento. Todo es una novela.
2. Necesito un lector joven, desprejuiciado, ansioso por conocer otros mundos. El lector convencional busca escritores convencionales, casi siempre aburridos.
3. Las normas deben ser rotas, el lenguaje, la gramática, la moral imperante. Todo deshecho y reconstruido. Según las necesidades de los personajes.
4. El arte no tiene una función social. Porque escribir es solo un juego. No pretendo nada pedagógico. Sólo estoy jugando como un niño divertido. Después el lector hace su propia lectura, y amplía y modifica el texto.
5. No hay márgenes. No hay límites, un texto es infinito como la vida. No tiene principio ni fin. Se puede extender sin cesar.
6. Creo que el CCH rebasa su espacio y su tiempo de creación. Son una memoria, pero también funcionan como literatura intemporal y universal. Por eso no hay referencias políticas ni otros lastres temporales. No son periodismo, no es esa la intención.
7. Pedro Juan es el vecino típico del barrio de Centro Habana. Y está concebido para confundir al lector. Narra en primera persona, por ejemplo. De ese modo convence de que todo lo que cuenta es cierto. Realidad y ficción muy mezcladas.
8. La literatura es un asunto de la clase media. Si de pronto aparece un libro escrito dentro de las clases más bajas, sin maquillaje, sin contención, origina una confusión. Nadie sabe la moral de los pobres. El lenguaje, las perversiones, las costumbres, todo es diferente. Y ahí

¹⁷⁰ Yanay Prats Herrera, *Decálogo del imperfecto cuentista según PJG*, respuestas del autor en entrevista concedida para esta investigación.

- está. Los editores les cogen miedo a esos libros. Solo unos pocos se atreven. Y muchos críticos simplifican y dicen que es sexo y política. Así los pueden manejar.
9. Somos mamíferos no lombrices. Los mamíferos somos juguetones con el sexo. Pero 2 mil años de cristianismo y pecado es mucho tiempo. Los pobres, repito, se entregan más al sexo loco y promiscuo porque tienen tiempo y no tienen mucho más que hacer.
 10. No me reprocho nada. Creo que un escritor necesita expresar algo diferente cada día. Pues ahí quedan esos libros. Ahora escribo de otros temas y de otro modo. El tiempo no pasa por gusto.

Conclusiones

Los parámetros de legitimación y, por consiguiente, de censura de las obras de arte y literarias están atravesados no solo por cuestiones estéticas y artísticas, sino también por continuas oscilaciones, y zonas de indeterminación y desplazamientos, con lo sociohistórico, económico, político, etc., en compleja interrelación. Por tanto, para el trabajo investigativo fue piedra angular la interpretación desde *la pluridimensionalidad de los valores*, es decir, lidiar con las distintas dimensiones que de manera situacional y cambiante intervienen en el proceso artístico y en su valoración.

En ese camino teórico fue ineludible tomar en cuenta diversos aspectos: la regimentación, y muchas veces colonización, de la mirada; la cuestión política y el ejercicio de poder como camisa de fuerza a la actividad creativa; el supuesto deber ser y función social del arte y de la literatura; la respuesta de los artistas y escritores; etc. Intentamos superar los reduccionismos de un arte desinteresado, postura que trunca la potencia crítica de este, lo cual no implica violentar la autonomía de la obra de arte y literaria como espacio otro para generar reflexión. Asimismo, rechazamos imposiciones dogmáticas, de carácter didáctico, ideológico, etc., a la capacidad crítica del arte y la literatura, y a la libertad y eficacia que el arte tiene (debe tener) en la búsqueda de diversas estrategias para la construcción de sentidos otros, de modo genuino y coherente.

Esos aspectos teóricos desarrollados en nuestro trabajo, en un primer momento de manera general, nos permitieron ahondar de manera particularizada en el contexto que nos interesaba y responder a la pregunta por qué la censura en el ámbito institucional cubano a una propuesta literaria como la que propone PJG en el CCH. Sobre la base de una hipótesis que fue directriz para la investigación, la importancia de pensar la crítica y la investigación en entrecruzamientos múltiples (sociológico, narratológico, estético, etc.). Al unísono, con

la exigencia de descolonizar la mirada, la propia separación de las esferas de valoración es ya una imposición decimonónica eurocentrista que responde al interés de establecer relatos intocables con pretensión de universalidad. En ese sentido, fue impulso esa fértil dosis de indisciplina epistemológica que permitiera habilitar nuevas lecturas y de construcción de una estética en diálogo con el mundo multi/trans/cultural en que vivimos. La validez de imaginarios diversos y necesarios, dar cabida a la otredad.

Con esa intención y ajustados al objeto de investigación —lo antivalioso como fuente de lo estético en el *Ciclo de Centro Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez— pormenorizamos el complejo devenir de realidad cubana a partir del triunfo de la Revolución, para así llegar con dominio de ciertos elementos contextuales y entender la difícil década de los noventa en Cuba, que era la que nos competía fundamentalmente. Interpelamos en ese acaecer la implementación de la política cultural y la dinámica institucional determinadas, y reducidas en gran medida, por la adecuación representacional de un “ser revolucionario” incongruente con el propio pensamiento crítico de lo que significa hacer Revolución en todo su alcance.

En el caso concreto del CCH nos redireccionó, desde su (re)creación como universo de ficción y su singularidad como literatura, a pensar en determinados aspectos de la realidad, comportamientos y relaciones sociales en el contexto del Período Especial que impactó en todos los ámbitos de la sociedad cubana y la repercusión inevitable de la crisis en lo humano. Asimismo, lo antivalioso como fuente de lo estético, a partir de los aspectos elegidos para el análisis del CCH, nos permitió problematizar sobre la complejidad que implica la apropiación desde un punto de vista creativo de lo negativo de esa precaria cotidianidad, con posibilidades otras para construir un espacio artístico de reflexión a contracorriente de narrativas hegemónicas institucionales y de múltiples prejuicios académicos que aún perviven respecto a qué es la literatura, qué tipo de historias debe recrear y de qué modos. La pertinencia de esa apuesta escritural de poner sobre la mesa lo indecible, lo invisibilizado, por ciertas políticas de cancelación.

En síntesis, el análisis de las obras que conforman el CCH fue impulso para entender lo antivalioso como fuente de lo estético en el caso concreto de hacer literatura de PJG, pero no cerrado a este o a un momento de su producción, sino como necesario *leit*

motiv para entendernos en esa pluralidad de intenciones literarias que dinamiza el inefable universo artístico.

Horizontes de (re)invención de lo que somos, de lo que la literatura puede habilitar: vislumbrarlos (interpelarlos) no desde un caso aislado. Pudiéramos, por ejemplo, y resultaría motivador e interesante, contraponer el caso del prolífico escritor Leonardo Padura, por señalar un autor coterráneo y contemporáneo a PJG, cuya obra igualmente fuera censurada en la isla, pero cuya calidad y éxito editorial internacional (también lanzado en España) exigió que se reivindicara y se valorizaran sus obras en el ámbito institucional cubano. No obstante, en Padura lo antivalioso como fuente de lo estético transita por un estilo diferente, sería otro caso concreto, pues desde la triangulación historicista propone una estrategia narrativa con divergentes posibilidades de asociación e intelección de la literatura, lo que indica nuevos y posibles horizontes hacia lo que esta investigación pudiera impulsar en ese deseo de apertura.

Abierta, entonces, la posibilidad de contrastar lo antivalioso como fuente de lo estético desde otras apuestas escriturales para pensar el arte y la literatura a contracorriente.

Bibliografía

Aguiar Díaz, Jorge Alberto, *Adiós a las almas*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

Alfaguara Argentina, “Diálogo entre Mario Vargas Llosa y Gilles Lipovetsky a propósito de la publicación de *La civilización del espectáculo*”, en <https://youtu.be/rufxsBQIvYY> (último acceso: 20 de febrero de 2024).

Almazán, Sonia y Mariana Serra, *Cultura Cubana Siglo XX*, La Habana, Editorial Félix Varela, 2005.

Aristóteles, *Poética* [s. e.], [s. a.], versión PDF.

Basile, Teresa y Claudia Ferman, “Los 90 en Cuba: de la revolución al poscomunismo. La Habana en perspectiva desde la literatura y el cine”, en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> (último acceso: 15 de enero de 2024).

Belting, Hans, *¿El fin de la Historia del Arte?*, Universidad de Chicago, 1987.

Bennett, Tony, *The birth of the museum, history, theory, politics*, New York, Routledge, 1995.

Berger, John, *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 2000.

- Binkenmaier, Anke, “Más allá del realismo sucio, El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez”, en:
[http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier%20\(Rey\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier%20(Rey).htm) (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Binkenmaier, Anke, “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”. en:
http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Bloom, Harold, *Cómo leer y por qué*, Editorial Norma, 2000.
- Bobes, Marilyn, “Pedro Juan Gutiérrez: una literatura sin maquillaje, en:
<https://www.ipscuba.net/sin-categoria/pedro-juan-gutierrez-una-literatura-sin-maquillaje/> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Bolaño, Roberto, “El Bukowski de La Habana”. en:
<https://tecnologiaindustrial.net/2020/01/07/el-bukowski-de-la-habana-roberto-bolano/> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Bukowski, Charles, *La senda del perdedor*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1982 [versión digital epublibre].
- Candía Cáceres, Alexis, “Trilogía sucia de La Habana, descarnado viaje por el anteparaíso”, en: <https://oncubanews.com/wp-content/uploads/2019/04/5363-21246-1-pb.pdf> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Carpentier, Alejo, *La ciudad de las columnas*, La Habana, Letras Cubanas, 1982.
- Carver, Raymond, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997 [versión digital epublibre].
- Casa de las Américas, *Suite Habana*, en <https://www.casamerica.es/cine/suite-habana> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Casamayor Cisneros, Odette, “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?” en:
<https://www.redalyc.org/pdf/392/39232203.pdf> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Castilla, Amelia, “La Cuba que ya cuenta el cambio”, en:
https://elpais.com/cultura/2014/12/23/babelia/1419361987_114715.html (último acceso: 15 de enero de 2024).

- Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, “Diálogo con Pedro Juan Gutiérrez y Raúl Verduzco”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=OhzMr8vLOjw> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Comas Paret, Emilio, “El Realismo, el Postmodernismo y la Historia de la Narrativa Cubana”, en: <https://dialektika.org/2020/05/14/el-realismo-el-postmodernismo-la-historia-de-la-narrativa-cubana/> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Danto, Arthur Coleman, “El fin del arte”, en: <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Danto, A. C., *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Estética, 1995.
- Danto, A. C., *Qué es el arte*, Fundación para las artes visuales Andy Warhol, 2013.
- De Maeseneer, Rita, “La (est)ética del hambre en el Período Especial. en: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.ehpe> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Deleuze, Gilles, *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2009.
- Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1978.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, La Habana, Editorial Arte y literatura, 2012.
- Ecured, Enciclopedia Colaborativa Cubana en la Red, en: [https://www.ecured.cu/Per%C3%ADodo_especial_\(1990-1999\)](https://www.ecured.cu/Per%C3%ADodo_especial_(1990-1999)) (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Editorial Anagrama, en: <https://www.anagrama-ed.es/editorial> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Espacio Fundación Telefónica Madrid, “Diálogo entre Jorge Edwards y Gilles Lipovetsky sobre la estética actual”, en: <https://youtu.be/YJV5FgpsptM> (último acceso: 20 de noviembre de 2024).
- Fabelo Corzo, Jose Ramón, “14 tesis sobre los valores estéticos”, en *Cuadernos Valeológicos, Serie Valores*, no. 7, 1999, pp. 1-42.

- Fabelo Corzo, J. R., *Los valores y sus desafíos actuales*, Educap/EPLA; Instituto de Filosofía del Citma, 2007.
- Fabelo Corzo, J. R., “Lo concreto y lo complejo en la interpretación del valor del arte”, *Revista Cubana de Ciencias Sociales*, 2017, pp. 99-112.
- Fabelo Corzo, J. R., “Por una estética apegada a la vida”, *Revista de Filosofía* no. 66, 2010, pp. 89-100.
- Fabelo Corzo, J. R. [coord.], *Estética y filosofía de la praxis, Homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*, Colección La Fuente, BUAP, México, 2021.
- Fabelo Corzo, José Ramón y Mayra Sánchez Medina [coord.], *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*, Colección La Fuente, BUAP, México, 2019.
- Fabelo Corzo, J. R. y Rodrigo Walls Calatayud [coord.], *La estética, el arte y su reencuentro con la Academia*, Colección La Fuente, BUAP, México, 2019.
- Fleury, Laurent, *Sociology of Culture and Cultural Practices*, Reino Unido, Lexington Books, 2014.
- Fornet, Ambrosio, *Narrar la nación*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2013.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- Fresno, Pedro, “El realismo sucio y su aparente sencillez”, en: <https://capitulo1.escueladeformaciondeescritores.es/el-realismo-sucio> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Fuguet, Alberto, *Mala Onda*, Editorial Debolsillo, 1996 [versión digital epublibre].
- García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Editorial Grijalbo, 1990.
- García de la Torre, Yirian, “Trilogía sucia de La Habana y otros erotismos literarios”, en: http://librinsula.bnjm.cu/403/nombrar_las_cosas/176/trilogia-sucia-de-la-habana-y-otros-erotismos-literarios-.html (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Gaviria Víctor, “Rodrigo D. No Futuro” documental, en <https://www.youtube.com/watch?v=JxeqvwY4MZ8&t=46s> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Ginsberg, Allen, *Aullido*, La Habana, Colección SurEditores, 2017.

- González Vásquez, Angélica; Ferreira Zacarías, Gabriel y Gómez, Pedro Pablo, “Estética(s) Decolonial(es): entrevista a Pedro Pablo Gómez”, en *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 2 (2), 2016, pp. 119-130.
- Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal Tropical*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000 [versión digital epublibre].
- Gutiérrez, P. J., “Apuntes sobre la literatura de la violencia en América Latina”, en: http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n495_10/495_19.html (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Gutiérrez, P. J., *Carne de perro*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2003 [versión digital epublibre].
- Gutiérrez, P. J., *El insaciable hombre araña*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002 [versión digital epublibre].
- Gutiérrez, P. J., *El Rey de La Habana*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999 [versión digital epublibre].
- Gutiérrez, P. J., *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998 [versión digital epublibre].
- Hartog, Francois, *Regímenes de historicidad, presentismo y experiencias del tiempo*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1^{ra} edición en español, 2007.
- Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, *Historia de la Literatura Cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2008.
- Jancovich Leila y David Stevenson, *The “problem” of participation in cultural policy*.
- Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado, Para una semántica de los tiempos históricos*, Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1986.
- López Sacha, Francisco, “Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez”, en revista *Temas*, 2008, pp. 144-150.
- Lotman, Yuri Mijáilovich, “Sobre la naturaleza del arte”, en Navarro, Desiderio comp., *E-zine de Pensamiento Cultural Europeo*, Centro Teórico-Cultural Criterios, 2014.
- Liotard, Jean Francois, *La condición posmoderna, Informe sobre el saber*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.

- Martín Romero, José Luis, “El reajuste de los 90 y sus consecuencias sociales. Una reflexión desde el trabajo”, en:
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/25M125.pdf> (último acceso: 21 de diciembre de 2023).
- Martínez Zarracina, Pablo, “Letras convulsas”, en:
<https://www.elnortedecastilla.es/20090104/cultura/letras-convulsas-20090104.html> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Merleau, Ponty, *Signos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1964.
- Miller, Toby y George Yúdice, *Cultural Policy*, London, SAGE Publications Ltd., 2002.
- Padilla Cárdenas, Gilberto, “El factor Cuba, apuntes para una semiología clínica”, en:
<https://incubadorista.files.wordpress.com/2020/02/gilberto-padilla.pdf> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Padura, Leonardo, *El hombre que amaba a los perros*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009 [versión digital epublibre].
- Patiño Espino, R. y Ana Irlanda Patiño Ávila, “Una estética biocéntrica para superar la colonialidad andro-antropocéntrica”, PDF compartido en clases.
- Pedrero, Mayckell, “Revolution”, en <https://youtu.be/VOzsaSmv6M4> (último acceso: 17 de septiembre de 2023).
- Picart, Gina, “Los nuevos paradigmas de Jorge Fornet”, en:
http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n344_12/ellibro.html (último acceso: 15 de enero de 2022).
- Piñera, Virgilio, *La isla en peso, obras completas, edición del centenario*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2012.
- Platón, *La República*, [s. e.], [s. a.], versión PDF.
- Pogolotti, Graziella, *Polémicas culturales de los 60*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2007.
- Portela, Ena Lucía, *Cien botellas en una pared*, La Habana, Ediciones Unión, 2015.
- Portela, E. L., “Con hambre y sin dinero”, en:
http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Ena-Portela.htm (último acceso: 15 de enero de 2024).

- Yanay Prats Herrera, “La ética del antihéroe en Pedro Juan Gutiérrez y Carlos Montenegro”, en: <https://www.trabajadores.cu/20210608/la-etica-del-antiheroe-en-pedro-juan-gutierrez-y-carlos-montenegro/> (último acceso: 18 de febrero de 2024).
- Puñales Alpízar, Damaris, “La Habana de Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez: el mapa de una ciudad marginal”, en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasil_ia_2012/04_arcos.pdf (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Randall, Margareth, *Poesía Beat*, Editorial Visor, 1977.
- Redonet, Salvador, *El ánfora del diablo, novísimos cuentistas cubanos*, Editorial Extramuros, 1999.
- Rivas López, Víctor Gerardo e Isabel Fraile Martín, *En La experiencia actual del arte*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Colección La Fuente, 2011.
- Tancara Chambe, Juan Jacobo, “La literatura, márgenes sociales y procesos de cambio en Bolivia”, en <https://www.alainet.org/es/active/63300> (último acceso: 15 de enero de 2024).
- Sánchez Medina, Mayra, *La estetización del mundo actual y sus implicaciones estético filosóficas*, La Habana, Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana, 2004.
- Sánchez Medina, M. et al., *Estética, enfoques actuales*, La Habana, Editorial Félix Varela, 2005.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Ediciones Era, 1965.
- Stiegler, Bernard, “Ecología relacional”, en www.culturemachine.net (último acceso: 2 de septiembre de 2023).
- Strathern, Paul, *Aristóteles en 90 minutos*, [s. e.], [s. a.], [versión digital epublibre].
- Strathern, P., *Platón en 90 minutos*, [s. e.], [s. a.], [versión digital epublibre].
- Valdés Gutiérrez, Gilberto, *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Instituto de Filosofía de La Habana, Colección La Fuente, 2011.
- Valle Ojeda, Amir, *Brevísimas demencias*. Editorial Extramuros, 2000.
- Vallejo, Fernando, *La virgen de los sicarios*, Alfaguara S. A., 2002 [versión digital epublibre].

- Vattimo, Gianni, *Ética de la interpretación*, Paidós, 1991.
- Vattimo, G., *Hermenéutica y racionalidad*, Editorial Norma, 1994.
- Vega Serova, Anna Lidia, *Billetes falsos*, [s. e.], [s. a.], versión PDF.
- Vélez Caicedo, Ana Cristina, *Homo artisticus. Una perspectiva biológico-evolutiva*, Universidad de Antioquía, 2008.
- Vizcarra, Víctor Hugo, *Borracho estaba, pero me acuerdo*, [s. e.], [s. a.], versión PDF.
- François Vallée, José Ángel Toirac: “El dinero está sobrevalorado”, en <https://hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/el-bunker/jose-angel-toirac-el-dinero-esta-sobrevalorado/> (último acceso: 21 de diciembre de 2023).
- Uxó González, Carlos, “Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución”, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3708704> (último acceso: 21 de diciembre de 2023).
- White, Hayden, *Metahistoria, La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1^{ra} edición en español, 1992.
- Zurbano, Roberto, *Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1996.