

## PEDRO JUAN GUTIÉRREZ. LET'S NOT CALL IT DIRTY REALISM

### Resumen

Analizando la obra del autor cubano Pedro Juan Gutiérrez, en la mayoría de las publicaciones se suele describirlo como una especie de *Bukowski caribeño*, mientras su poética y estilo son etiquetados como pertenecientes a la corriente literaria del realismo sucio. Considero falaces estos paralelos, ya que considero a Pedro Juan Gutiérrez y a Charles Bukowski como dos universos literarios que, aunque empiecen de los mismos puntos de partida, representan dos líneas paralelas que nunca se unirán. Además, analizando las obras veristas que surgieron en Sicilia a finales del siglo XIX, será mi intención demostrar lo erróneo y superfluo que puede ser adoptar la etiqueta de realismo sucio en las obras literarias en un sentido general.

### Palabras clave

Realismo sucio, verismo, literatura cubana, realidad, verdad

### Abstract

Analyzing the work of the Cuban author Pedro Juan Gutiérrez, in most publications, it is customary to compare him with a kind of *Caribbean Bukowski*. As well as his poetics and style, they are stylistically labeled as belonging to the literary current of Dirty Realism. I consider these parallels fallacious, since I consider Pedro Juan Gutiérrez and Charles Bukowski as two literary universes that, although they start from the same starting points, represent two parallel lines that will never join. Furthermore, analyzing the Verist works that emerged in Sicily at the end of the 19th century, it will be my intention to demonstrate how erroneous and superfluous it can be to adopt the label of Dirty Realism in literary works.

### Key words

Dirty realism, cuban literature, reality, truth

\* \* \*

**Referencia:** Tramontana G. (2022). Pedro Juan Gutiérrez. No lo llamemos realismo sucio. *Cultura Latinoamericana*, 36 (2), pp. 164-187 DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2022.36.2.8>

El presente artículo de investigación es resultado de un proyecto de investigación desarrollado en la Università degli Studi Guglielmo Marconi - Roma.

Fecha de recepción: 30 de julio de 2022; fecha de aceptación: 30 de agosto de 2022.

# PEDRO JUAN GUTIÉRREZ. NO LO LLAMEMOS REALISMO SUCIO

Gino Tramontana  
Università degli Studi Guglielmo Marconi  
ORCID: 0000-0001-6249-2715  
g.tramontana@unimarconi.it

---

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2022.36.2.8>

## Pedro Juan Gutiérrez: el hiperrealista obsceno

El objeto de este artículo es el *Ciclo Centro de Habana* del autor cubano Pedro Juan Gutiérrez (con sus cinco obras narrativas: *Trilogía sucia de La Habana*; *El Rey de La Habana*; *Animal tropical*; *El insaciable hombre araña* y *Carne de perro*). Dentro de las publicaciones mencionadas, he identificado una poética peculiar que he definido como: *hiperrealismo obsceno*. De hecho, he llegado a la conclusión de que el *Ciclo de Centro Habana* no tiene nada que ver con otras corrientes literarias y otras poéticas a las que la crítica vincula a menudo al autor (como, por ejemplo, el realismo sucio o el realismo). A través de mi investigación y de una serie de entrevistas con el mismo autor a lo largo de los años, pude identificar, en la mencionadas obras, elementos de verismo siciliano (que plantearé como una caracterización literaria más precisa, alternativa a la más reciente definición de realismo sucio), del estoicismo, de las teorías psicoanalíticas relacionadas con el concepto de los *significantes* lacanianos, y el paroxismo visual representado en el arte a través del hiperrealismo. En mi opinión, en las obras de Pedro Juan Gutiérrez no se encuentra un realismo en el sentido tradicional de mimesis, sino a través de la estrategia del hiperrealismo mediante la cual el autor manipula los elementos ficcionales para crear en el lector la sensación de que lo que está leyendo es algo tan verdadero que puede parecer real. No se trataría, por tanto, de reflejar una realidad, sino de crearla en el texto. La definición de *obsceno*, por otra parte, en su acepción griega: *Os-kené* (más allá de la escena), representa el espacio atemporal en el cual se mueven los acontecimientos y los personajes



representados por el autor, el que se desvía de cualquier forma de verdad objetiva, delineando espacios y tiempos que están relacionados con símbolos y significantes lacanianos que pertenecen a un no-lugar y un no-tiempo que, desde una perspectiva estoica, definiremos como *Aión* (el momento en que el sujeto logra esquivar el tiempo subvirtiendo la concepción canónica del pasado-presente-futuro, viviendo, de hecho, en una dimensión atemporal).

## Gutiérrez: ¿El Bukowski caribeño?

Muy a menudo, cuando se habla de autores cubanos contemporáneos que han representado la nueva literatura a partir de la década de los 90, se suelen crear paralelismos con el llamado ‘realismo sucio’. En el caso de Pedro Juan Gutiérrez, en particular, se suele superponerlo con el autor estadounidense Charles Bukowski. Pero, Gutiérrez y Bukowski son dos rectas que solo al comienzo de la ruta tendrían un único punto de intersección, para luego convertirse en dos paralelas que nunca llegarán a un punto de encuentro. Tomando en cuenta los principios que aúnan a los dos autores, la primera evidencia está representada por el hecho de la puesta en escena de unas máscaras. Si en Bukowski es evidente la fórmula de la pantomima por medio del *alter ego* Henry Chinaski (también conocido como Hank), en Gutiérrez, en cambio, el hecho de que el personaje protagonista de la mayoría de sus obras se llame Pedro Juan (igual que el autor) crea la ilusión de que estamos ante una autobiografía. Sin embargo, el significado subliminal hay que buscarlo más detenidamente. Al respecto considero interesante la teoría de Esther Whitfield:

¿Si *Trilogía Sucia de La Habana* no es la autobiografía de Pedro Juan Gutiérrez, entonces de quién es? ¿Quién articula la vida, los amores y las lujurias de Pedro Juan, y a quién pertenecen estos aspectos? Quiero proponer la idea de que la *Trilogía* tenga un trío “de autobiógrafos”. El primero es Pedro Juan Gutiérrez, como nosotros sospechamos y podríamos querer creer. En un segundo sentido, sin embargo, *Trilogía* es también “la autobiografía” del lector; y, finalmente, es la autobiografía de un nuevo hombre cubano de los ‘90, que está concebido por los primeros dos en un juego tácito de demanda y suministro (2002, pp. 329-351).

Pedro Juan Gutiérrez podría haber escogido otro nombre para el protagonista de sus libros. Pero, el Pedro Juan narrado, el Pedro Juan



‘actuante’, crea intencionadamente el equívoco de hacernos pensar en una autobiografía, y al mismo tiempo –un elemento más importante– enfatiza el aspecto catártico según el cual Pedro Juan se convierte en un cronista que revela los múltiples ‘yo’ que se esconden detrás del personaje, con todas las identificaciones, todos los temores y todas las derrotas emotivas que lo caracterizan, tal como sucede en Henry Chinaski. Otro punto de intersección es dado por el episodio que da inicio a la evolución de los personajes: ambos ven sus propias epifanías existenciales gracias a –o a causa de– una similar toma de conciencia: la posibilidad de quitarse la vida o la elección de seguir en el mundo. Como sucede en el pensamiento de Emil Cioran, en vez de constituir la expresión máxima de desilusión y desesperación frente a una existencia insoportable, el suicidio se convierte paradójicamente en lo que permite vivir. En *Los silogismos de la amargura*, por ejemplo, Emil Cioran asegura: “Sin la idea del suicidio, hace tiempo que me hubiera matado” (1990, p. 58). Tal como se lee en la entrevista realizada por Rossend Arquès y publicada en el volumen de Mario Andrea Rigoni, *En compañía de Cioran*:

Sin la idea del suicidio, ya me habría suicidado. Con esto quiero decir que para mí el suicidio es una idea positiva, que ayuda a vivir. Sin la posibilidad de dejar la vida, esto sería insoportable. En todos los momentos difíciles de mi vida, y no solo en estos, sentí una especie de liberación pensando que todo estaba en mis manos, que yo era el dueño de mi destino. Tal vez deba hablar de orgullo, pero es algo que va más allá del orgullo, es un tipo de omnipotencia. Desde el momento en que uno sabe que puede deshacerse de su vida, se convierte en un verdadero Dios (2004, p. 77).

En la *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, el protagonista Pedro Juan toma conciencia de sí mismo y de lo que tendrá que hacer para seguir en el mundo después de haber contemplado también la idea del suicidio entre las posibles opciones: “Tenía tres opciones: o me endurecía, o me volvía loco, o me suicidaba. Así que era fácil decidir: tenía que endurecerme” (Gutiérrez, 1998, p. 29). Una dinámica análoga sucede con Chinaski en *Cartero*, la primera novela de Bukowski: “Incluso una noche estaba ya con un cuchillo de carnicero puesto en la garganta cuando pensé, tranquilo, viejo...” (Bukowski, 2006, p. 152) y lo mismo pasa en *Factótum*, la novela que lo hizo célebre al público internacional: “Bebí con tranquilidad y empecé a pensar de nuevo en agenciarme una pistola y hacerlo de una vez rápidamente – sin todo el rollo de la cavilación y la palabrería.



Una cuestión de cojones. [...] Acabé la botella y me fui a la cama a dormir” (1980, p. 5). Pedro Juan y Chinaski son dos inadaptados, dos víctimas de la sociedad, o por lo menos es así como se sienten: “Simplemente me disgustaba la gente [...] La gente me disminuía, me chupaba la sangre” (2006, p. 299) afirma Chinaski. Pedro Juan y Chinaski están atemorizados y quisieran huir, quizás hasta volver a una dimensión fetal que les permita regresar a un calor y a una seguridad que el mundo de allá afuera no les proporciona. Ambos llegan a tenerle miedo hasta al amor, en cuanto sentimiento peligroso en la medida en que pudiera comprometer el proceso de endurecimiento necesario a la supervivencia. El amor es un sentimiento que los dos anhelan y que al mismo tiempo temen: “Sin embargo las mujeres, las buenas mujeres, me daban miedo porque a veces querían tu alma, y lo poco que quedaba de la mía, quería conservarlo para mí” (2006, p. 98).

Aunque ambos autores recurren a sus respectivos *alter ego* para expresar el desprecio hacia el mundo, la primera diferencia entre ellos puede concretarse si nos enfocamos en el ámbito socio - geográfico: Hank desprecia toda la humanidad; la humanidad en general. Y los Estados Unidos representan para Hank el paradigma por excelencia de una entera humanidad distorsionada y, en la óptica del protagonista, no hay país que se salve de la teoría (in)humana concebida por el autor. Pedro Juan, en cambio, es un ‘animal tropical’, y circunscribe sus acontecimientos, su atención y su desprecio a lo que sucede en su país o en su ciudad o, más bien, en su propio barrio. Para el Pedro Juan ‘actuante’ hay, quizás, una esperanza allá fuera de la isla, donde sería posible una existencia más fácil y pacífica. El infierno (necesario) es Cuba o, mejor dicho, Centro Habana. En esta idea geográficamente circunscrita no hay que excluir la hipótesis de que Gutiérrez tenga del cubano promedio una idea equivalente a la que ofreció Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*, al escribir y describir a su misma gente: “Pues Cuba es un país que produce canallas, delincuentes, demagogos y cobardes en relación desproporcionada a su población” (1996, p. 14). Sin embargo, en Pedro Juan Gutiérrez (1999), bajo forma de burla, la crítica toma forma ya desde la primera página del *Rey de La Habana*, que abre con una cita del tema de Manolín el Médico de la Salsa: “Somos lo que hay / lo que le gusta a la gente / lo que se vende como pan caliente / lo que se agota en el mercado. Somos lo máximo...”, para luego pasar página y empezar así la novela: “Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio. [...] Sobrevivía en medio de la mierda y



la peste de los animales” (pp. 8-9). Y lo mismo sucede en su primera obra: la *Trilogía sucia de La Habana*, donde Gutiérrez nos ofrece la misma burla y la misma observación:

“Toda la gente elegante, distinguida, de clase, se ha ido de Cuba. Lo que queda es la furrumalla, la plebe, ¡la mierda, cojones! ¡La mierda es lo que queda! Así que no doy más fiestas. ¡Se acabó!” Casualmente en la radio pasaban aquella canción salsera de moda: *Somos lo que hay / lo que se vende como pan caliente. Lo que le gusta a la gente... somos lo máximo*. “¿Lo máximo? –se preguntó Roberto– ¿Lo máximo?”. Apagó la radio y desde ese momento dedicó todo su tiempo a su oficio de pintor y a su colección de antigüedades. (1998, p. 312).

## Pedro Juan y Chinaski: las diferencias

Pero, llegando ahora a las diferencias sustanciales, es en la evolución de los personajes y en la manera en la cual ellos reaccionan e interactúan donde se concretiza la total y verdadera dicotomía entre Henry Chinaski y Pedro Juan. El primer personaje, Chinaski, se queda encerrado en sí mismo; coherente con su odio constante hacia la humanidad. El Pedro Juan ‘actuante’, en cambio, una vez tomada conciencia de su endurecimiento emotivo entrena este factor como si fuera un músculo, tirándose en medio de la gente y mezclándose con los animales nocturnos y diurnos que abarrotan las calles del barrio de Centro Habana, que se convierte en barrio/escenario; también se presenta como paradigma de una Cuba de los 90 donde el llamado ‘Período Especial’ produce la revelación total de los aspectos más oscuros del ser humano. Pedro Juan, a diferencia de Chinaski, no se encierra en su habitación a escuchar música clásica y a rumiar sobre el mundo y la humanidad; o por lo menos sabe cuándo es más oportuno concederse este privilegio. Pedro Juan vive la calle, y por ella aspira los aromas y deja que la oscuridad –en su acepción emotiva– lo contamine. Juega con los personajes que encuentra y con los cuales choca durante su recorrido. El escritor cubano no juzga las acciones, sino más bien, como si fuera un antropólogo, observa las fenomenologías y por ellas absorbe los matices, porque –como en un método Stanislavski extendido al arte del vivir– si no te cueles en un rol nunca podrás comprenderlo totalmente, ni interpretarlo. El rechazo a una humanidad hostil está presente tanto en Gutiérrez como en Bukowski, pero lo que diferencia a los autores es el *modus operandi*, la reacción que



ambos tienen respecto a esta sensación de hostilidad hacia el mundo. Chinaski, en los Estados Unidos, es un sociópata al contraponerse netamente al flujo popular y sociocultural de su tiempo. En cambio, Pedro Juan no se opone al flujo popular y sociocultural de su tiempo, sino más bien quiere formar parte de él, por curiosidad, o quizás por necesidad, jugando con los personajes y, tal vez, edulcorando de ellos los aspectos más crueles y crueles: “Lo mejor es no pensar mucho y divertirse. Ron, mujeres, mariguana. Una rumba cuando se puede” (Gutiérrez, 1998, p. 237). Aun ambicionando la soledad, entendida como una dimensión protegida en el interior de su azotea –que deviene una fortaleza inexpugnable desde la cual puede dominar el panorama habanero–, Pedro Juan no puede y no quiere renunciar al riesgo de la muchedumbre.

Existen otras diferencias que podemos constatar en el ámbito de la adicción, y también en la percepción de la política y de la economía. Por ejemplo: Chinaski bebe porque en el alcohol encuentra la valentía para vivir en el mundo; mientras que Pedro Juan bebe por huir del mundo y para huir de sí mismo. Respecto a la interpretación político-social, Chinaski denuncia un universo capitalista en el cual el trabajo es el chantaje utilizado por la sociedad para destrozar el ‘yo’ y para controlar y aniquilar el individuo:

La idea de sentarme en frente de un hombre sentado detrás de un escritorio y contarle que deseaba un trabajo, que estaba capacitado para hacer ese trabajo, era demasiado para mí. Francamente, estaba horrorizado de la vida, de todo lo que un hombre tenía que hacer sólo para comer, dormir y poder vestirse. Así que me quedaba en la cama y bebía. Mientras bebías, el mundo seguía allí afuera, pero por el momento no te tenía agarrado por la garganta (Bukowski, 1980, p. 31).

Chinaski quisiera poder vivir sin trabajar, pero la ciudad de Los Ángeles no se lo permite. Quizás sí, a veces, gracias a algunos golpes de suerte que le ocurren en el hipódromo, siempre con la conciencia de que: “Aprender a ganar es difícil, cualquier pendejo puede ser un buen perdedor” (2004, p. 48). Chinaski anhela la soledad: “Cada día sin soledad me debilitaba. [...] La oscuridad de la habitación era fortificante para mí como lo era la luz del sol para otros hombres” (1980, p. 17).

Pedro Juan, en cambio, vive muy lejos de un universo capitalista y pone de manifiesto una sociedad socialista y post-revolucionaria en plena crisis económica donde hay ausencia de trabajo: “Todo el



mundo pasaba hambre en La Habana en 1994” (Gutiérrez, 1998, p. 59), donde los subterfugios representan la única forma de sustento: el ‘bisnesito’, para decirlo a lo cubano. Por esta razón, el cubano promedio –o, mejor dicho, el cubano puesto en la escena por el autor– no puede aspirar al privilegio del aislamiento, porque la colectividad y el chisme de barrio son los que le proporcionan y ofrecen la oportunidad, pues la oportunidad viene por el subterfugio, que en La Habana de los 90 representa una paradigmática expresión laboral:

Presentí que me podía enfermar. Mi cuerpo me avisa cuando las cosas van mal. Empezaron a dolerme los riñones. Entonces una vieja amiga de mi época de periodista me vio por la calle y quiso ayudarme. Yo estaba fuerte, pero tenía cierto aire demacrado y desnutrido. Me dijo: “Pedro Juan, quiero vender un refrigerador. Me conformo con diez mil pesos. Búscales comprador”. Fuimos hasta su casa a ver aquel aparato, y estaba bien. Se podían pedir quince mil pesos. Okey. Me ganaría cinco mil, y eso era el salario de tres años del Pedro Juan peón de albañil (1998, p. 51).

## Chinaski y Pedro Juan: El seducido y el seductor

También en la visión del sentimiento, como en la interpretación de la vida en general, hay una distinción entre los dos personajes: el primero, Chinaski, es un seducido; el otro, Pedro Juan, es un seductor. En el libro *Elogio del libertino*, Franco Cuomo traza las diferencias entre Don Juan Tenorio y Giacomo Casanova. La distinción fundamental no estriba en la obviedad de que Don Juan es un personaje inventado y Casanova una persona que realmente existió, sino en que uno y otro tienen *modus operandi* y mundos diametralmente opuestos en la concepción de la seducción. Don Juan, según Franco Cuomo (1993), es un seductor que llega al punto de tener un cuaderno en el cual colecciona los nombres de las mujeres poseídas, ostentando sus conquistas ocurridas en la misma noche o en la misma ciudad. Por el contrario, Giacomo Casanova vive la pasión de manera quizás parecida, aunque prácticamente opuesta. Casanova es un vencido por el amor, y anhela el tormento. Lo necesita y se alimenta de él. No anota cuántas mujeres ha tenido en la misma ciudad, sino más bien cuántos orgasmos le ha procurado a la misma mujer en la misma noche de amor. Y el hecho de ser constantemente seducido lo lleva a la auto-flagelación emotiva, al sentimiento romántico por excelencia que se mueve en vilo entre felicidad, heridas y melancolía:





Don Juan es un seductor, Casanova un seducido. Ambos por la vida. Don Juan y Casanova consuman ambos sus propios orgasmos en la ansiedad casi burocrática del registro contable, del fichaje, de la anotación post-coito. Pero sus respectivas matemáticas divergen: Don Juan tiene un irreverente libro mayor, Casanova una crónica respetuosa, enriquecida por hipérbolos de nostalgia. Casanova es un glosador de sus propios amores, Don Juan un archivero. Para Don Juan la aventura va más allá de las galeras humanas: él reta a Dios. [...] Casanova utiliza su propia alma de forma diferente. « El amor me mantiene vivo solo para permitirme morir » suspira abandonándose a las caricias de la señora Foscarini de Corfù en una inolvidable noche mediterránea. « Coge el alma mía y entrégame la tuya... » No es el lenguaje de un seductor, sino más bien de un seducido. Es por esto que sus memorias están empapadas de lágrimas. Mientras Don Juan exhorta al prójimo a la blasfemia, Casanova persigue sueños alquímicos y apasionadas ilusiones cabalísticas. Solo hay una posible analogía entre los dos personajes, debida al único asunto que en concreto los separa irremediablemente: la Razón. Casanova y Don Juan son ambos perdedores, y ambos en función de la Razón. Casanova porque la rechaza en el momento en que ella predomina históricamente al punto de llegar a devenir religión de Estado. Y entonces, está rezagado respecto a la historia. Don Juan porque la idolatra –y se atormenta– mientras que todavía las piras de la Inquisición arden por Europa (y no nos olvidamos que hasta es español). Entonces está demasiado anticipado respecto a la historia. Para ambos, en conclusión, la Razón es la Causa: de males muy distintos, pero de proporciones idénticas. (pp. 11-14)

En esta óptica, Chinaski puede asemejarse a Casanova. Él también es un vencido; por ejemplo, es un seducido por la vida que lo corroe. Tiene que ir ostentando las heridas como si fuese un torero o un toro de *Muerte en la tarde*; seducido por el arte –que lo consume y le brinda el verdadero y evidente contraste entre la perfección y el desorden circundante, y que al mismo tiempo le permite el aislamiento que él tanto desea–, seducido por los caballos –heroicos seres de la suerte–, seducido por las mujeres: “Las mujeres estaban hechas para sufrir, a pesar de eso pedían constantes declaraciones de amor” (Bukowski, 2006, p. 168). Chinaski tuvo que someterse a consultas médicas a causa de continuos mareos, que lo obligaron a dejar el trabajo en la oficina de correos. De esta manera, una vez comprobado que los exámenes resultaron negativos, vuelve a su casa y confiesa a su pareja Fey: “No he podido aguantar más, soy demasiado sensible” (2006, p. 168). Y nuevamente, otra vez vencido: “Se subió más la falda. Era como el



comienzo de la vida y de la risa, era el significado verdadero del sol. Me levanté y fui a sentarme en el sofá junto a ella, la besé, luego volví a levantarme, serví dos bebidas más y puse la radio en la KFAC. Cogimos el principio de algo de Debussy” (1980, p. 32).

En Pedro Juan hay múltiples aspectos románticos, especialmente en los esporádicos momentos de soledad que se concede de vez en cuando. En su perfil más introspectivo, mientras examina La Habana desde su azotea o nada en el mar de Guanabo en *Carne de perro*, hay asimismo un lado seducido, un lado bolerista. Pero, en seguida, al entrar otra vez en contacto con la sociedad y la suciedad de los individuos, reluce la cotidianidad que desprecia, se da la vuelta a sí mismo y se transforma en Don Juan, el seductor. Abandona en su casa lo que queda de la derrota y se lanza a la calle a jugar con todo lo que la vida le puede ofrecer. Deja el aspecto bolerista, y se convierte en rumbero. Juega con la seducción y hasta utiliza el sexo de una manera especulativa para huir de algo o para conseguir un sustento económico, aunque sea momentáneo. Actúa de manera diferente de Chinaski, que en *Cartero* vivía con enorme molestia el hecho de ser mantenido por una mujer acomodada: “Su padre me odiaba de veras. Pensaba que yo iba detrás de la pasta. Yo no quería su maldito dinero. Y ni siquiera quería a su maldita y preciosa hija” (2006, p. 56). Pedro Juan se autocomplace por la victoria de una conquista y, encarnando el espíritu popular del cubano promedio post-castrista, nunca mortificaría su ego renunciando al coito o mostrando signos de debilidad sexual. Contrariamente, también en este caso, a la forma decaída y tal vez asexuada de Chinaski que, vencido por los temores recurrentes y por la sensación de no sentirse a la altura de las mujeres, llega a rechazarlas: “Entonces comenzó a quitarme la ropa como si pelara un plátano y a arrastrarme hacia la cama. -¡Oye, espera un momento, nena! ¡Ya lo hemos hecho dos veces y todavía no son las dos de la tarde! Se limitó a soltar una risita y a seguir” (2006, p. 56). Evidentemente, Chinaski vive este episodio como una especie de abuso. Y continúa:

Joyce encontró un trabajo con el gobierno, en el Departamento de Policía del Condado [...] Pero al menos era de día, lo cual le permitía un poco de descanso lejos de esas manos incansables [...] Joyce y yo nos veíamos sólo durante el desayuno y la cena. Todo muy rápido, muy agradable. Aunque todavía se las arreglaba para violarme de vez en cuando [...] - Oye, nena... tienes que darte cuenta de que trabajo todas las noches 12 horas y aparte me estudio todos los distritos de la ciudad, y tú estás molestando toda la energía que me queda. (2006, p. 82)



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

Me puso la mano encima de la pinga y me la apretó: “¡Coño, cómo está ese animal! Está pidiendo carne”. Y ahí mismo me la sacó y se la metió en la boca. Era una experta, claro. Entramos a su cuarto y estuve una hora arriba de aquella masa de carne tibia y sudorosa. Los dos sudando, sofocados. Me gustó. De verdad que me gustó. [...] Cuando al fin me vine yo, me quedé dormido allí mismo, en su cama, y le decía: “Tírame esas tetas arriba..., ahhh, cómo me gusta la masa”. Ella se reía y me tiraba aquellas tetas enormes en la cara, me restregaba toda la carne fofa y sudada de su vientre y uno gozando como un puerco. Hasta que me quedé dormido. (Gutiérrez, 1998, p. 240)

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

Me levanté y entré en la habitación delantera. En la casa de enfrente había una joven ama de casa. Llevaba puesto un corto y ajustado vestido marrón. Estaba sentada en los escalones de su puerta, que estaba directamente frente a la mía. Podía mirarla bien más allá de su vestido. La contemplé desde atrás de los visillos de la ventana, desnudándola con mi mirada. Me empecé a excitar. Finalmente, me masturbé otra vez. (Bukowski, 1980, p. 10)

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

Martica andaba medio histérica [...] Yo nunca le gusté mucho, pero de todos modos fui a su casa. Hacía días que no la veía y la soledad, sobre



todo la soledad sexual, me pone ansioso. Me recibió fríamente y percibí que ya era hora de despedirnos, pero sólo de verla se me para. Aproveché que estaba sola, me la saqué y se la mostré. Pensé que se calentaría. Yo tengo una hermosa pinga, gruesa, oscura, de seis pulgadas, con una cabeza rosada y palpitante, y mucho pelo negro. En realidad, me gusta mi propia pinga, huevos y pendejos. (Gutiérrez, 1998, p. 79)

## La piedra angular

Bukowski y Gutiérrez observan el mundo y la oscuridad del alma humana desde la misma perspectiva, pero ponen en la escena dos máscaras que actúan de maneras opuestas. Hank no cede a la esperanza y se encierra en la tan anhelada soledad; es un vencido que olfatea el Apocalipsis social que está destruyendo al mundo, y por ello busca amparo en sus latas de cerveza, en Brahms y en los gatos a los cuales dedica ternura y cariño. Pedro Juan se lanza hacia la oscuridad haciéndose parte de ella. Pedro Juan es como el *Bombarolo* de Fabrizio De André<sup>1</sup> que, teniendo que elegir entre aterrorizar o morir de terror, no teme optar por la primera solución o, por lo menos, de conocer al objeto de su terror acercándosele lo más posible. Pedro Juan no renuncia a ciertas formas de ascesis, de folclor, de sexualidad y sociabilidad, reinterpretando las condiciones sociales y poniéndolas en el plano humano en su sentido más común. No teme ensuciarse las manos mezclándose con la jerga, con los sexos y con las locuras de una ciudad a la deriva y a merced de la autodestrucción.

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

Considero no tener nada que ver con Bukowski, ni tampoco con Miller. Representan un universo totalmente distante del mío. Bukowski es muy alemán también en su forma de ver el mundo; alemán tal como el padre que tuvo y que tanto despreció, aunque yo creo que él fuera igual que su padre... o quizás peor. [Tramontana, 2014, pp. 39-42]

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



## Dirty Realism: la grande equivocación

Quienes ven en Pedro Juan Gutiérrez al émulo directo de Charles Bukowski automáticamente lo etiquetan como perteneciente a la corriente literaria del realismo sucio. En primer lugar, me parece oportuno preguntarse si es necesario adoptar la definición del realismo sucio –acuñada en el Reino Unido a principios de los 80 por un crítico literario estadounidense–. Como se sabe, en la Europa de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en plena corriente positivista, se originaron varias expresiones literarias como el naturalismo y, en Sicilia, el verismo<sup>2</sup>, respecto a las cuales el llamado realismo sucio no ha añadido absolutamente nada:

Desde América parece surgir una nueva forma de ficción literaria, y es una ficción peculiar y obsesionante. No solamente es diferente de cualquier cosa que actualmente se escribe en Gran Bretaña, sino más bien considerablemente diferente de la narrativa americana concebida en un sentido clásico. No es heroica ni grande [...] No es auto-conscientemente experimental como sucede en la mayoría de la escritura [...] Es, en cambio, una obra de ficción con una finalidad distinta. Atenta a los detalles locales, y a los matices, y a los pequeños “trastornos” del idioma y del gesto. Es totalmente normal que el cuento corto sea su estilo predilecto, tal como en los *short stories* del revival estadounidense. Estas son historias raras: tragedias sencillas, no amuebladas, tragedias que se consuman en pisos modestos donde las personas miran la televisión todo el día, leen libros baratos, y escuchan música country o western. Son camareros en bares de barrio, taquilleros de supermercados, obreros, secretarías y *cowboys* desempleados. Juegan al bingo, comen *cheeseburger*, cazan ciervos y viven en hostales baratos. Beben mucho y muchas veces están en problemas: por haber robado un coche, roto una ventana, haber robado una cartera. Vienen desde Kentucky o Alabama u Oregon, pero más bien son vagabundos y andan por un mundo repleto de *junk food*, y detalles opresivos, símbolo de un consumismo moderno. (Buford, 1983, pp. 4-5)

Es desde su misma premisa donde la idea de Bill Buford no se sustenta; el realismo sucio no añade nada nuevo a las poéticas veristas, sino que llega aproximadamente con cien años de retraso en el curso de la historia literaria. Además, hay que recordar que aparte de las

---

2. El verismo fue un movimiento filosófico-literario nacido aproximadamente entre 1875 y 1895 gracias a Giovanni Verga y a Luigi Capuana con la colaboración de otros escritores. El verismo nació bajo la influencia del clima positivista.



expresiones literarias finiseculares, podríamos tener en cuenta al cine italiano que desde el final de la década de los 40 dio vida a un género que fue bautizado como neorrealismo. Y me refiero a películas como *Ladri di biciclette*, *L'accattone*, *Roma città aperta*, *Riso amaro*, *Sciuscià*. El llamado neorrealismo antecede, también, en sus narraciones a ambientaciones y lenguajes que Bill Buford ve como innovadores, pero que de nuevo tienen muy poco. Tanto Pedro Juan Gutiérrez como Charles Bukowski aprovechan lo verdadero para inspirarse y crear las narraciones que ponen en escena. Es decir, aprovechan la percepción subjetiva que tienen de lo real, aquello que percibimos y lo que vivimos cotidianamente –me refiero a los hechos y a las sensaciones– y que nada tienen que ver con una realidad objetiva. Es importante, de hecho, el equívoco que hay entre lo real y lo verdadero, y considero que el análisis del Profesor Umberto Galimberti es el más claro al respecto:

La realidad existe porque tocamos las cosas, tocamos los cuerpos, vemos y escuchamos... El problema consiste en describirla: la realidad termina y comienza la interpretación. Y la interpretación depende de la vivencia subjetiva, de la educación, del nivel cultural. En consecuencia, la realidad es una sola y las interpretaciones son muchas. Y esto determina la comunicación entre las personas: el diálogo y también el enfrentamiento. Entonces, hay una realidad, pero nosotros no vivimos en la realidad, sino más bien en la interpretación que de ella damos. (Tramontana, 2014, p. 29)

## ¿Realidad o Verdad?

Es muy importante aclarar las diferencias entre lo real y lo verdadero, o entre lo real y lo verosímil. En mi opinión, y de acuerdo con lo que afirma Galimberti, es imposible identificar elementos de una realidad objetiva en la vida cotidiana, siendo enormes las implicaciones interiores, individuales y psicológicas de cada uno. Así que todo lo que tocamos o nos rodea es objetivamente real, pero todo lo demás pertenece a la pura irrealidad, especialmente cuando vamos analizando la representación de lo vivido a través de un lenguaje artístico y literario. En este artículo intento demostrar que aplicar el concepto de realidad, especialmente en las artes y en la comunicación, debe considerarse una falacia. En este sentido, propongo dos citas extraídas de los estudios sociológicos realizados por Domenico Carzo sobre la relatividad del concepto de realidad. El primero es la influencia que



los periódicos y los medios generalmente operan en el individuo y en la comunidad mediante la cual influyen en las elecciones políticas, en las ideas e ideologías de los individuos. El segundo ejemplo atañe a las diferencias entre lo real, verdadero y probable. Respecto al primer ejemplo, aquí va un pasaje del apartado *Real y su representación*, del capítulo *Los procesos de comunicación y regulatorios de la publicación*, en el que Domenico Carzo (2003) aborda el tema de la realidad que producen los medios de comunicación y de qué forma las mismas noticias o incluso una misma frase puede ofrecerse bajo múltiples realidades que no son unívocas entre ellas:

Lo real y la representación de lo real mediante la perspectiva de lo probable. Las “sombras” externas que vemos dentro de una cueva y que nos dan indicaciones verosímiles de la realidad. Un ejemplo: las elecciones administrativas en Sicilia en 1994. [...] La compleja transición de la realidad a la representación y de la representación a la realidad se ha prestado a innumerables interpretaciones de filósofos, semióticos y sociólogos del conocimiento, todos concordes en reconocer en la representación rasgos característicos análogos tal como una fotografía que muestra, a veces superándola en belleza, la realidad fotografiada que de esa realidad nos da una representación similar, análoga, aunque sea inevitablemente parcial, contextualizada y, sin embargo, sujeta a coordenadas precisas de tiempo y espacio, así como a la mirada de quienes buscan el mundo desde el borde opuesto de un estrecho abismo de no-comprensión. (p. 75)

El segundo ejemplo puesto por Carzo se funda sobre del concepto de mendacidad de la realidad:

Las ideas de verdad, similares y probables son subcategorías de la representación. Lo real constituye una construcción representada de la realidad social [...]. Una ejemplificación del discurso, frecuentemente utilizado en el análisis sociológico, es la Guerra del Golfo, comúnmente definida como *un gran videojuego*. Las imágenes no representan una guerra real, porque lo real es la puesta en escena de todas las informaciones, verdaderas, falsas u omitidas, por lo que la del Golfo fue un evento virtual, una guerra que continuamente se contemplaba en el espejo de una pantalla del televisor. Lo similar, sin embargo, es lo que comúnmente se cree que es cercano a lo que llamamos verdad, mientras que lo verosímil es una superación de los dos conceptos anteriores y nos ofrece como producto una hiperrealidad, es decir, una realidad *más verdadera que la verdad*. [...] Por lo tanto, cuando escuchamos música con un sistema digital muy



s sofisticado que nos lleva a imaginar que estamos dentro del *auditorium* donde se está haciendo un concierto, vamos más allá de la realidad. Si de hecho estuviéramos en ese *auditorium*, situación *real*, percibiríamos interferencias (ruidos causados por otros espectadores, defectos causados por la acústica de la estructura, errores de los músicos en la actuación en vivo); utilizando un mecanismo de reproducción no estereofónico, situación *similar*, seguiríamos notando la falta de espacialidad del sonido, que, en cambio, no encontramos en la hiperrealidad. Al escuchar con un sistema de alta fidelidad, la realidad se vuelve más veraz que la verdad, y los actores sociales expresan emociones y pasiones que no son ni verdaderas ni similares, sino más bien similares (incluso más intensas que las reales). (Carzo & Centorrino, 2002, pp. 54-55)

Pero si la realidad es irreal, ¿podemos entonces realmente hablar de realismo? ¿Y de realismo sucio? Entonces, ¿cómo catalogar los efectos del lenguaje de Pedro Juan Gutiérrez? En un primer análisis, en la interpretación y en la consecuente descripción de una fenomenología, tanto Gutiérrez como Bukowski pudieran ser vistos quizás como dos naturalistas experimentales que, como dijo Zola, “ponen en evidencia mediante el experimento cómo se comporta una pasión y un ambiente social dado” (Ghidetti, 2005, p. 393). Es en el método, de hecho, que Gutiérrez toma otras formas que no hacen de él un realista por antonomasia. Es en la descripción de lo verdadero –me refiero al método adoptado– que Pedro Juan Gutiérrez toma una estética totalmente verista.

## El verismo

De una isla a otra, de Sicilia a Cuba, el verismo se posiciona como un elemento narrativo eficaz, como bandera y como respuesta a un lenguaje romántico que no podía llegar al pueblo y representarlo completamente. Así pues, propongo el verismo como una condición poética y estética que se acerca más que otras –entre las que están reconocidas por la crítica literaria– a la poética de Gutiérrez. El verismo nació en Sicilia bajo determinadas condiciones históricas, asumiendo connotaciones peculiares que lo distinguirían de sus ‘primos’ más allá de los Alpes. El verismo fue un movimiento filosófico-literario nacido aproximadamente entre 1875 y 1895 por los autores sicilianos Giovanni Verga y Luigi Capuana con la colaboración de otros escritores. Esta corriente nació bajo la influencia del





clima positivista: esa confianza absoluta en la ciencia, en el método experimental y en las herramientas infalibles de investigación que se desarrollan y prosperan desde 1830 hasta finales del siglo XIX. Luigi Russo (1969) considera que el verismo no debe ser visto simplemente como una mera etiqueta, sino más bien como un lenguaje específico; de un pensamiento más amplio que contiene aspectos sociológicos, políticos, económicos y literarios:

El verismo estuvo claramente inspirado en el naturalismo, un movimiento literario extendido en Francia a mediados del siglo XIX. Para los escritores naturalistas, la literatura debía fotografiar objetivamente la realidad social y humana, representando rigurosamente sus clases, incluso las más humildes, en todos los aspectos, incluso desagradables; los autores debían comportarse como científicos analizando los aspectos concretos de la vida. [...] Bajo este punto de vista, el naturalismo continúa la revolución romántica, la cual, en origen, fue sencillamente un intento teórico de una aristocracia de espíritus selectos, una tentativa teórica que, para el rebaño, para el vulgo intelectual, se solucionó en una forma de impotencia, en una afanosa y atormentada aspiración al ideal, en un deseo de enfermos, en una disidencia perpetua sin posibilidad de catástrofe y ni de armonía. Y el naturalismo, en el aceptar y en reconocer la enfermedad, lo que hay de pobre, de estúpido, y de egoísta, de mecánico, de cenagoso en el hombre, se preparaba entonces a sanear aquella disidencia, representando una forma de atrevida convalecencia, en la cual el enfermo se levantó de la cama para convertirse en despiadado diagnóstico y cirujano de sí mismo, sin falsos pudores ni coqueterías sentimentales. Pero marcando la calle por la más plena curación. Tal naturalismo se dijo democracia en política, socialismo en las relaciones económicas, verismo en literatura; pareció y fue una vulgarización y una barbarización del espíritu humano, pero en aquella contaminación de fuerzas se cimentó una más rigurosa unidad y una humanidad más plena. (pp. 57-58)

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



Nunca dos autores fueron tan distantes como Zola y Verga; Verga puede definirse, idealmente, discípulo de Flaubert, pero jamás secuaz de Zola. El temperamento estrictamente intelectual de este último, rico en curiosidades médicas, es lo que más se puede imaginar de adverso al temperamento lírico del escritor siciliano. Zola es escritor prosaico y Verga es el prosista melódico por excelencia. Zola es médico, Verga es un hombre; Zola es un espíritu científico, Verga un afligido. El primero se complace en la lucidez de sus diagnósticos, el otro parece huir de la mordaz angustia de sus análisis y de sus representaciones, aborreciendo la prolijidad de descripciones y de narraciones y escorzando los periodos de la sintaxis, como si fueran lamentos ahogados y desviados. (pp. 58-59)

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

[...] Supo renovarse a favor de la franqueza enérgica, brutal, desde el 1881 hasta adelante [...] donde todo, el estilo, y la lengua bien variada de *idiotismos* locales, el análisis de las pasiones, ciertos toques de paisaje y más bien de “ambiente”, coopera a una impresión que quisiera ser objetiva, casi mecánica, pero que no lo es. Revive la Sicilia de las ciudades menores y de las campañas, a veces estúpidamente, por medio de la fantasía y el sentimiento desconsolado del intenso observador, en una serie de aguafuertes crudas. (Mazzoni, 1934, p. 1049)

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

Más claro:

La narrativa metropolitana del naturalismo cede el paso a la narrativa *paisana*, a la *novela provincial*, y Sicilia, tierra primitiva y feudal que todavía no ha empezado su proceso de homologación burguesa y cosmopolita como todas las otras regiones, constituye el observatorio privilegiado de la tríada de Catania, mientras se encamina a devenir metáfora del mal de vivir. Así la *sicilianidad* interpretada por los veristas sicilianos se coloca en el origen de una dirección narrativa –entre las fundamentales de nuestro siglo– que a través de Pirandello, llega hasta Tommasi di Lampedusa y Leonardo Sciascia. (Ghidetti, 2005, p. 404)



El verismo necesita del contacto con un territorio circunscrito, tal vez rural, y tribal en la mayoría de los casos. Es necesario que la escena tenga su desarrollo dentro de una dimensión comunitaria, familiar y en ciertos casos ‘familiarista’<sup>3</sup>, en la cual sería posible dar forma a los dramas de una sociedad vencida por excelencia, y la siciliana sería un ejemplo. Los personajes puestos en la escena por el verismo, expresión de aquella enfermedad expresada por Russo, no tienen esperanza, y tienen conciencia de ello. Por esta razón, la obra de Verga es definida como: el *Ciclo de los vencidos*. Especialmente cuando se hace referencia a las siguientes obras: *I Malavoglia*, *Mastro-Don Gesualdo*, *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni* y *L'uomo di lusso*. También resultan vencidos los personajes de la *Ca-valleria Rusticana*. Vencida es también la protagonista de *Giacinta* de Luigi Capuana. Lo es, también, la expresión de una colectividad que nace en la amarga conciencia de no saber estar en el mundo. Los personajes veristas, sobretudo en Verga, son dramáticamente heroicos, tan similares al habanero del Período Especial, cuyo heroísmo se expresa en la supervivencia. La Sicilia verista se asemeja a la Cuba de Pedro Juan Gutiérrez que, en su *Ciclo de Centro Habana*<sup>4</sup>, da vida a un personaje que se mueve entre los escombros de una ciudad decadente y post-revolucionaria, donde la miseria alumbró la incapacidad emocional y las desviaciones sociales más profundas de un malestar generacional. Por tanto, considero que Gutiérrez debería ser visto como un ‘verista tropical’ y no como un ‘Bukowski caribeño’.

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

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



## El verista tropical

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

Después de medianoche el viento se convirtió en diablo, era como si arriba del techo estuvieran todos los gatos del pueblo, y los postigos temblaban. Se oía mugir el mar alrededor de los farallones reunidos los bueyes de la feria de San Alfio, y el día había aparecido tan negro, peor que el alma de Judas. En fin, un mal domingo de septiembre, de aquellos septiembreros traicioneros que os dejan llegar un golpe de mar entre cabeza y cuello, como un escopetazo entre las higueras. Los barcos de la aldea estaban tirados en la arena, y muy bien amarrados a las grandes piedras bajo al lavadero; por lo tanto, los pillos se divertían en vocear y chiflar cuando a distancia veían pasar alguna vela rasgada, en medio del viento y de la neblina, que parecía llevara el diablo en popa; en cambio las mujeres se persignaban, casi como si pudieran ver con sus propios ojos a la pobre gente que había allí adentro. (Verga, 1985, p. 30)

De esta manera, el clima tempestuoso se mezcla con las tormentas interiores de la comunidad, y el atardecer llega “triste y frío” con la conciencia de que la tragedia se ha cumplido dejando sus secuelas arrolladoras. El dramatismo es inmediato. Es algo que devastará para siempre la vida de los Malavoglia, haciéndolos entrar entonces en la categoría de los “vencidos”, tal como le sucede al protagonista de *El Rey de La Habana*. Aquí, en el lapso de un instante, todo pasa, y la tragedia se consume ante los ojos de Rey que ve a su abuela morir a causa de un infarto y a su hermano matar a su propia madre. Luego, presa del desaliento, decide suicidarse tirándose de la azotea. La escena se produce casi inmediatamente y bajo los ojos del doblemente vencido Reynaldo, que desde entonces verá el curso de su existencia alterarse totalmente en una sociedad trastornada y distorsionada: “Rey no había salido de su escondite detrás del gallinero. Todo fue rapidísimo [...] se quedó sin habla” (Gutiérrez, 1999, pp. 15-16)



El tribalismo de los vencidos del sur de Italia, que ven en la oración y en la ayuda divina las únicas salidas posibles para lograr la salvación, se superponen a una similar expresión ascético/supersticiosa en el momento en que el drama o el pesimismo derriba los asuntos centro-habaneros de Pedro Juan y de sus semejantes.

### La desesperación y la oración en los *Malavoglia*:

La Zuppidda, allí cerca, sacudía Ave Marías, sentada arriba de los calcañares, y *asaetaba* torvas miradas de un lado a otro, que parecían tenerla tomada con todo el pueblo, y a los que querían escucharla repetía: – Comadre la Longa no viene a la iglesia, ¡y sin embargo tiene al marido por el mar con este tiempo de perros! ¡Luego no hay que preguntarse porque el Señor nos castiga! – Hasta la madre de Menico estaba en la iglesia, ¡a pesar de que no supiera hacer nada más que mirar volar las moscas! [...] El tío Crocifisso se quedaba de rodillas al pie del altar de la Addolorata, con el rosario en la mano, y entonaba las estrofas con una voz nasal que le hubiese tocado el corazón hasta a Satanás en persona. Entre un Ave María y el otro se hablaba de la tienda de lupinos, y de la Providencia que andaba por el mar, y de la Longa que se iba a quedar con cinco hijos. (Verga, 1985, pp. 32-33)

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

Las cosas estaban saliendo mal hacía tiempo y pensé que sería bueno revisarme. Cogí la bicicleta y fui por todo el Malecón hacia Marianao. Yo tenía medio abandonados a los santos, y ya América me había dicho que debía de tener un guerrero, pero no quería meterme a fondo. Porque es así: te va bien y lo dejas todo a un lado. Cuando te va mal entonces te acuerdas de los santos. (Gutiérrez, 1998, p. 26)

La religión es vivida como elemento especulativo y utilitario, y no propiamente como una ascesis. La fe, desde esta perspectiva, adquiere una connotación tribal o supersticiosa más bien que ascética. Y este tribalismo es un factor común en cualquiera de los *ciclos de los vencidos*, sean ellos sicilianos o cubanos. En los *vencidos*, no hay esperanza ninguna, y todo depende –quizás un legado de memoria helénica– de la voluntad y la benevolencia de una entidad superior, frente a la cual el ser humano no puede hacer nada:



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

- No necesito ayuda.

- Todos necesitamos ayuda. De Dios [...]

- Ah, deja esta trova, Dios ni qué cojones. Yo me cago en Dios.

- En mi casa no se puede hablar así. Di que te arrepientes.

[...] Di que..., perdónalo, Dios mío.

No sabe lo que dice. [...] Ya. Voy a rogar por ti.

Dios te tiene que perdonar (Gutiérrez, 1999, pp. 178-179).

Efectivamente, el protagonista *Rey* no tiene salida y su fin será mísero. El mismo Pedro Juan Gutiérrez le da a la fe un valor fundamental para la interpretación de la cotidianidad en un escenario ya en sí bastante difícil: “Si no tienes un respaldo religioso y espiritual la vida se convierte en difícil y todo se te hace imposible” (Tramontana, 2014, p. 42). Hay ejemplos más evidentes todavía entre la estética verista y el lenguaje de Pedro Juan Gutiérrez. La descripción que el autor cubano ofrece de la prostituta en el *Rey de La Habana* no es tan distinta a la que hizo Giovanni Verga en *La Lupa*.

Pedro Juan Gutiérrez:

Era bien morena, con una boca carnosa, un rostro bonito, pelo largo pintado de rubio con largas raíces negras. Alta, muy delgada. Tenía rostro de pasar hambre a pesar de la sonrisa. Y muy sucia. Era evidente que no le gustaba bañarse. Tenía una ropa vieja, desteñida, asquerosa, y mostraba el ombligo provocativamente. (Gutiérrez, 1999, p. 52)

Giovanni Verga:

Era alta, flaca, solo tenía unos senos firmes y vigorosos de morena –sin embargo, ya no era joven- estaba pálida como si siempre tuviera encima la malaria, y arriba de aquella palidez dos ojos grandes, y unos labios frescos y rojos, que os comían. (Verga, 1963, p. 113)

Aparece un Gutiérrez cercano al universo literario siciliano de finales del XIX. Se asemeja a todas las connotaciones socioculturales y las expresiones peculiares de una colectividad vencida en todo sentido. No quiero decir que haya en Pedro Juan Gutiérrez una emulación explícita del verismo, sino que encuentro una estética compartida de



forma probablemente inconsciente<sup>5</sup>. Ciertamente es que Pedro Juan Gutiérrez ha logrado ir más allá del simple verismo. De esta manera, ha creado una evolución: aquella poética que he bautizado con el nombre de *hiperrealismo obsceno*<sup>6</sup>, y que –por encima de la matriz verista– tiene expresiones auténticas del estoicismo bajo una manifestación (a) temporal y existencial.

## Referencias

- Arquès, R. (2004). Entrevista a Cioran. en Rigoni, M.A. (ed.) *In compagnia di Cioran*. Padova: Il notes magico.
- Buford, B. (1983). Editorial. *Granta*. 1 Junio (8), Londres.
- Bukowski, C. (2006). Cartero. Barcelona: Anagrama.
- Bukowski, C. (1980). *Factotum*. Zaragoza: Editorial Contaseña.
- Bukowski, C. (2004). Como ser un gran escritor. en Cobo, U. (Ed.) *Charles Bukowski - Antología*. Bogotá: Arquitrave Editores.
- Carzo, D. (2003). *Processi comunicativi e processi normativi, lezioni di sociologia*. Milano: Franco Angeli Editore.
- Carzo, D. & CENTORRINO, M. (eds.) (2002). *Tomb Raider o il destino delle passioni - per una sociologia del videogioco*. Milano: Guerini e Associati.
- Cioran, E. (1990). *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Tusquets.
- Cuomo, F. (1993). *Elogio del libertino*. Milano: Newton.
- Ghidetti, E. (2005). *I Centri dell'iniziativa culturale e del confronto intellettuale; Polarità dell'ambiente milanese. Le battaglie per il realismo in arte: il dibattito sulle riviste e il mito dell'arte sociale. La Sicilia area privilegiata della sperimentazione verista*. en Malato, E. (ed.) *Storia della letteratura italiana, tra l'Otto e il Novecento*. Roma: Il Sole 24 Ore S.p.A.

5. Ena Lucía Portela, en la obra *Con hambre y sin dinero* [2003] escribe: “Lo más afortunado de esta novela [*El Rey de La Habana*], en lo relativo a la forma, son los diálogos. No porque los personajes sean unos brillantes conversadores, ingeniosos y aforísticos (de hecho, Rey es un tipo corto de palabras, en sentido literal, y tampoco le gusta que le hablen demasiado), sino por su verismo”.

6. La poética del *hiperrealismo obsceno* es una teoría que he desarrollado a lo largo de los años analizando las obras de muchos autores cubanos nacidos, artísticamente, en la década de los 90. Al contrario de lo que afirman la gran mayoría de los críticos, en mi opinión, las obras mencionadas no tienen nada que ver con el *realismo sucio* o el *realismo* en sentido estricto. Mi teoría también tiende a subvertir el concepto mismo de realidad, especialmente en las obras artísticas y literarias. El hiperrealismo obsceno se compone de elementos de *verismo* siciliano, estoicismo y factores simbólicos relacionados con el subconsciente de la escuela lacaniana. Lo obsceno está representado por el *Os-Kené* helénico (lo que está más allá de la escena) y el hiperrealismo, así como en las obras visuales, ofrece el sentido de una realidad agigantada de una imagen que, en cambio, nace artificial y elaborada por el autor, sin ninguna referencia a cualquier realidad objetiva.



- Gutiérrez, P. J. (2003). *Carne de perro*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. (2000). *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. (1999). *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. (1998). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Mazzoni, G. (1934). *Novelle e Romanzi sentimentali. Storia Letteraria d'Italia - Parte Seconda*. Milano: Vallardi editore.
- Portela, E. L. (2003). *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Union.
- Russo, L. (1969). *Verga e il Verismo. Giovanni Verga*, Bari: Editori Laterza.
- Tramontana, G. (2014). *Educazione Sentimentale - intervista a Umberto Galimberti*. C magazine. Febrero (2). Roma: Farandula editore.
- Tramontana, G. (2014). *Tropical Reality - intervista a Pedro Juan Gutiérrez*, C magazine. Febrero (2). Roma: Farandula Editore.
- Verga, G. (1985). *I Malavoglia*. Milano: Einaudi.
- Verga, G. (1963). *La Lupa*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Whitfield, E. (2002), *Autobiografía sucia: The Body Impolitic of Trilogía sucia de La Habana*. en *Revista de estudios hispánicos*. 36 (2), pp. 329-351.