



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales

Desencanto y cinismo en el realismo sucio de Pedro Juan Gutiérrez y su *Trilogía sucia de La Habana (1998)*

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Ciencias de la Educación con mención en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales

Autora:

Ana Catalina Crespo del Campo

CI:0917777617

Correo electrónico: anitacatacdc@hotmail.com

Director:

Galo Alfredo Torres Palchisaca

CI: 0101863595

Cuenca, Ecuador

8 de marzo de 2022



Resumen:

La *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, es un conjunto de tres libros de cuentos: *Anclado en tierra de nadie*, *Nada que hacer* y *Sabor a mí*. Nos relata, con un lenguaje directo, la realidad cruda de La Habana en la década de los noventa del siglo pasado. Para este análisis, se partirá desde realismo sucio como concepto general que abarca, entre otros, al cinismo y al desencanto hasta aspectos como: marginalidad, violencia, cotidianidad y localidad (Birkenmaier, 2001). El concepto de cinismo que se utilizará será el que propone Onfray: “El cinismo filosófico propone un alegre saber insolente y una sabiduría práctica eficaz” (2002, p. 32). Se pretende también estudiar y analizar las fallas de la utopía y la crisis de la Revolución Cubana que constituyen el motivo del desencanto, según el concepto propuesto por Sophía Yánez (1997). En cuanto a la metodología, se contextualizará el espacio/tiempo en el que sucede la obra, para posteriormente mostrar la manera en la que se configuran las partes que conforman el realismo sucio en la *Trilogía sucia de La Habana* (1998), utilizando la teoría de las Tres Mímesis planteada por Ricoeur (Garrido, 2004), que sugiere que existen tres aristas para analizar una obra. En el caso particular de este análisis, la Mímesis I comprende el contexto del autor y la realidad en la que fue escrita la obra; la Mímesis II es el análisis de los elementos del realismo sucio en la *Trilogía sucia de La Habana* (1998) y cómo estos están configurados a lo largo del texto, y la Mímesis III es un último apartado en el que se anotan observaciones personales acerca del texto.

Palabras claves: Realismo sucio. Desencanto. Cinismo. *Trilogía sucia de La Habana*.



Abstract:

Dirty Havana Trilogy (1998), by Pedro Juan Gutiérrez, is a set of three books of short stories. Published for the first time in 1998 it narrates the harsh reality of Havana in the nineteen nineties. This analysis will start from dirty realism as a concept that includes cynicism, disenchantment, marginality, violence, daily life and locality. (Birkenmaier, 2001). The concept of cynicism that will be used will be the one proposed by Onfray “Philosophical cynicism proposes a joyful insolent knowledge and an effective practical wisdom” (2002, p. 32). It is also intended to study and analyze the crisis of the Cuban Revolution, which is the reason for the disenchantment, according to the concept proposed by Sophía Yáñez (1997). Regarding the methodology, using the theory of the Three Mimesis by Ricoeur, the space/time in which the story takes place will be contextualized, then, it is intended to show the way in which the parts that make up dirty realism are configured in the Dirty Havana Trilogy (1998). The Three Mimesis’s theory suggests that there are three parts to analyze in a text. In the particular case of this analysis, Mimesis I includes the context of the author and the reality in which the work was written, Mimesis II is the analysis of the elements of dirty realism in the Dirty Havana Trilogy and how they are configured throughout the text, and Mimesis III is the last section in which observations about the text are written.

Keywords: Dirty realism. Cinism. Disenchantment, Trilogía sucia de La Habana.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I	12
Antecedentes	12
Desde el Realismo (Siglo XIX) hasta El Realismo Sucio (Siglo XX)	14
Realismo Europeo, su Contexto y Exponentes.....	14
El Realismo Latinoamericano y sus Corrientes.....	16
Realismo en Cuba.....	19
Genealogía del Realismo Sucio	20
Marcas Centrales del Realismo Sucio	25
Fin de la Utopía y Desencanto.....	25
Marginalidad y Vida Degradada	26
Violencia y Pulsiones Básicas	28
Localidad y Costumbrismo	29
Cotidianidad y Vida Ordinaria	31
Cinismo: El principio Clásico del Realismo Sucio.....	32
CAPÍTULO II	37
Pedro Juan Gutiérrez y su Contexto	37
Cuba en los Noventa: El Encanto Revolucionario y El Desencanto: “Dentro de la Revolución, todo. Contra la Revolución, nada”	37
El Escritor y Su Obra	44
Trilogía sucia de La Habana (1998) y la crítica	48
CAPÍTULO III	52
Análisis de <i>Trilogía Sucia de La Habana</i> (1998)	52
Metodología.....	52
La Cruda Realidad Ficcionalada por Gutiérrez	53
Los Elementos del Realismo Sucio en la Trilogía.....	55
Desencanto.....	57
Marginalidad.....	63
Violencia.....	68
Localidad.....	71
Cotidianidad.....	74
Cinismo.....	78
CONCLUSIONES	82



REFERENCIAS.....86



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Ana Catalina Crespo del Campo, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Desencanto y cinismo en el realismo sucio de Pedro Juan Gutiérrez y su *Trilogía sucia de La Habana* (1998)", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 8 de marzo de 2022

Ana Crespo del Campo

Ana Catalina Crespo del Campo

C.I: 0917777617



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Ana Catalina Crespo del Campo, autora del trabajo de titulación "Desencanto y cinismo en el realismo sucio de Pedro Juan Gutiérrez y su *Trilogía sucia de La Habana* (1998)", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 8 de marzo de 2022

Ana Crespo del Campo

Ana Catalina Crespo del Campo

C.I:0917777617



Introducción

En el siglo XIX la tradición literaria realista empieza a dar síntomas de ruptura. Desde sus inicios, hacia la década de 1860, como oposición al romanticismo, propicia cambios en la manera de hacer literatura y de entender la realidad. El realismo pretende la reproducción literaria lo más apegada posible a la realidad (Vicente, García Gallarín, Solano, 1990). Esa era la intención de Stendhal, Balzac, Flaubert y Zola. Dentro de la literatura latinoamericana de filiación realista, sucede más o menos lo mismo, con autores como Ricardo Güiraldes, Jorge Icaza, Mariano Azuela y Rómulo Gallegos. Y, curiosamente, en la literatura cubana, el realismo empezó a manifestarse con la novela *El cólera en La Habana*, publicada en 1838, por Ramón de Palma, es decir, aproximadamente dos décadas antes que en Europa. Ya en el siglo XX cubano, se puede empezar a entender la literatura como puramente realista (Riverón Rojas, 2016). Esta literatura estaba empapada por un despertar social del pueblo cubano. En 1959 llega la Revolución Cubana y, como consecuencia de esta, el mundo le puso particular atención a la isla. Con las promesas de un régimen justo para todos, varios intelectuales tomaron partido por la Revolución y se creó casi una nueva corriente literaria en Cuba, que aportaba con textos que eran afines a la línea ideológica del Estado. En esta época destacan los nombres de Pablo Armando Fernández, Roberto Fernández Retamar, Heberto Padilla y Abel Prieto. Sin embargo, a mediados de los setenta, comenzó el desencanto. El caso de Heberto Padilla fue particularmente reconocido, debido a que fue arrestado, en 1971, por tener ideas contrarias a la Revolución. Este suceso desencadenó el despertar y el exilio de ciertos intelectuales como Padilla, Cabrera Infante y Reinaldo Arenas. Severo Sarduy y Alejo Carpentier vivieron en Francia y nunca se comprometieron con la Revolución. Por otro lado, figuras



internacionales como Octavio Paz y Mario Vargas Llosa se tornan críticos y anticastristas, mientras que Gabriel García Márquez y Julio Cortázar mantienen su apoyo al régimen. En el terreno literario, lo que antes de la Revolución había sido una literatura marginal de denuncia, devino en una herramienta del Estado para promulgar sus ideales.

Nuestro autor, Pedro Juan Gutiérrez (Matanzas, Cuba, 1950), empieza a escribir a mediados de la década de los ochenta. Desde el principio rompe con la tradición literaria anterior a la suya, como la de Reynaldo Arenas, radicalizando el realismo. Gutiérrez nos muestra los desencantos de la Revolución al escribir *Trilogía sucia de La Habana*, publicada en el año 1998. La trilogía está compuesta por *Anclado en tierra de nadie*, *Nada que hacer* y *Sabor a mí*, el primero y el último, libros de cuentos publicados en la década del ochenta, y *Nada que hacer*, un texto inédito hasta ese entonces. Gutiérrez centra su atención en la vida de los habitantes de Cuba y logra escribir, con un lenguaje directo y sin adornos, una marginalidad de la que todos quieren saber.

El concepto de realismo sucio surge en la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos. Fue Bill Buford, en el año 1978, quien acuñó el término para describir la literatura de Charles Bukowsky y Raymond Carver (Maydeu, 2009). Buford describe el realismo sucio como una escritura sin adornos, tragedias acerca de personas que ven televisión, escuchan música en la radio, empleados y desempleados que rompen alguna ventana de vez en cuando, es decir, gente perdida en el tiempo del consumismo (1983, p. 4). La autora Anke Birkenmaier sostiene que esto no tiene nada en común, a simple vista, con lo que escribe Gutiérrez, pero lo que Gutiérrez tiene de este tipo de literatura parece ser más bien su estilo directo en términos de escritura: sin retórica en la representación de situaciones muy concretas, duras y locales, y, en última instancia, la eficacia de su perspectiva narrativa



radica en el hecho de que cuente todo desde el punto de vista de los fracasados y los subproductos de la sociedad cubana.

Bajo el paraguas conceptual del realismo sucio, la siguiente monografía pretende analizar la antología de cuentos *Trilogía Sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, con atención a lo que vamos a entender por realismo sucio: una estética marcada por el desencanto, la marginalidad, la violencia, la localidad, la cotidianidad y el cinismo. Como hemos anticipado, *Trilogía Sucia de La Habana* (1998) fue escrita por Gutiérrez entre las décadas de 1980 y 1990, y esa literatura nace en un contexto histórico marcado por la crisis del modelo cubano, la Revolución y la utopía socialista. En este sentido, y frente a la caída de los mitos de la Revolución Cubana, Gutiérrez escribe desde ese fragmento de la sociedad completamente marginal y empobrecida, de cuya existencia todo el mundo hablaba y el narrador nos da su crudo testimonio. A más de veinte años de la publicación de *Trilogía Sucia de La Habana*, es importante analizar el texto como un retrato de una situación específica que sigue influyendo en América Latina y con un enorme valor literario.

En consecuencia, nuestra investigación tiene como objetivo general estudiar y analizar cómo el desencanto y el cinismo configuran el realismo sucio en *Trilogía Sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez. Además, como primer objetivo específico, se plantea precisar las condiciones de la Revolución Cubana y su construcción como discurso utópico en tanto contexto de la obra de Gutiérrez; el segundo, pretende definir cómo la ruptura de la utopía de la Revolución Cubana produce un desencanto que significa la sustitución de religión por revolución, que es ficcionada en esta obra; y el tercero, busca confirmar que el desencanto, la marginalidad, la violencia, la localidad, la cotidianidad y el



cinismo producen sujetos que los asumen como forma de rebeldía en el conjunto de cuentos *Anclado en tierra de nadie, Nada que hacer y Sabor a mí* (1998).

Entendiendo al realismo sucio de Gutiérrez como un intento de transmitir, sin mayores adornos textuales, su situación y las preocupaciones de sus personajes, para el presente proyecto se pretende trabajar en el marco de una metodología cualitativa de análisis literario. En este sentido, se utilizará la teoría de las Tres Mímesis planteada por Ricoeur (Garrido Domínguez, 2004), que sugiere que existen tres aristas para analizar una obra literaria. La primera (Mímesis I) es la prefiguración del texto, es decir, la porción del mundo que el autor decide representar en su texto y el contexto histórico de obra y autor. La segunda (Mímesis II) es la manera en que el texto literario está configurado y todo lo que eso conlleva: tema y género, estructura, personajes y otros aspectos literarios sobresalientes. La tercera (Mímesis III) toma en cuenta al lector y la manera en la que este ve la obra, es decir, la forma subjetiva que tiene cada lector de comprender un texto. La teoría de las tres Mímesis es lo que le dará al presente trabajo la profundidad suficiente para hacer una crítica literaria que pueda ser útil y dar luces acerca del contenido de los tres libros y, que a su vez, invite a los lectores a prestarle atención a Pedro Juan Gutiérrez. En cuanto al proceso de análisis, este comprende tres fases: se estudiarán los términos propuestos en los objetivos, para así entender el concepto de realismo sucio y sus componentes (desencanto, marginalidad, violencia, localidad, cotidianidad y cinismo), para lo cual se emprenderá una búsqueda de estos términos en textos relevantes de teoría literaria. Posteriormente, dentro del análisis, se tomarán en cuenta los conceptos previamente mencionados y se ejemplificarán con los hallazgos en la Trilogía de Gutiérrez. Finalmente, se harán anotaciones sobre nuestra perspectiva acerca de la obra y sus aportes e importancia en la literatura cubana y latinoamericana.



Capítulo I

Antecedentes

El realismo sucio es un movimiento literario que tiene sus orígenes en Estados Unidos a mediados del siglo XX, es Bill Buford quien acuña el término por primera vez para referirse a la literatura de Raymond Carver y de Charles Bukowsky. Este ha sido abordado desde varias aristas: qué es el realismo sucio, qué partes lo componen y cómo cada una de estas partes se configura en las obras de esta rama. También se han hecho análisis de ciertos autores, incluido el narrador cubano Pedro Juan Gutiérrez, que se consideran parte del realismo sucio y de sus características individuales.

Hecho el rastreo bibliográfico de las fuentes que han estudiado el realismo sucio y la obra de Pedro Juan Gutiérrez, hemos encontrado lo siguiente. Como concepto amplio se ha dicho, de manera general, que es un movimiento cuya finalidad es retratar la vida de las personas comunes, vidas sin grandes hazañas ni eventos memorables, en palabras de Viviana Barrientos Mella, los relatos de realismo sucio “no reflejan sucesos extraordinarios, sobrenaturales o alejados de la vida común, sino fragmentos de vida idéntica a la de los propios lectores. Mundos grises, rutinarios, desesperanzados, ausentes de heroísmo. Pero que reflejan la verdadera naturaleza del ser humano” (2013, p. 9). Por otro lado, existen autores, como Enrique López Aguilar, que en su artículo, resaltan la falta de detalles y la transparencia del realismo sucio a la hora de contar historias (2008).

Los componentes del realismo sucio han sido tratados desde varias perspectivas. Djurdja Trajkovic ha estudiado sobre la presencia del cinismo como parte constituyente de este, expresando que se configura “como una actitud existencial desafiante al cierre de lo político, exigiendo al mismo tiempo otra relación con la política misma” (2017). María



Esther Arcos Pavón sugiere que el realismo sucio posee efectivamente una estética de la violencia y que las escenas que se muestran son muchas veces grotescas (2012, p. 21).

Como se menciona en el primer párrafo de este apartado, se han hecho también varios análisis acerca de la presencia del realismo sucio en diferentes autores, de Raymond Carver se afirma lo siguiente:

La eficacia de Carver radica no sólo en el buen uso que da a los recursos minimalistas [...], sino en la falta de énfasis con que propone una historia o un desenlace terribles, o la monotonía en la que viven sus personajes, lo cual exige agudeza del lector para percibir los signos que modifican un destino, o muestran en su dimensión más vertiginosa el miedo y la mediocridad en que ellos viven.” (López Aguilar, 2008)

Acercas de Gutiérrez, en cambio, se ha dicho que “La prosa de Pedro Juan Gutiérrez, al tiempo que es descriptiva y contemplativa, se centra en lo abyecto, lo miserable, lo degradado y lo infame, se regodea en lo repugnante” (Arcos Pavón, 2012, p. 23). La manera en la que se entiende el realismo sucio ha sido bastante uniforme a lo largo del tiempo, sin embargo, hay que tener en cuenta que es un movimiento del cual no se ha dicho suficiente, por lo que esta investigación pretende prestarle atención al realismo sucio de manera general y a Gutiérrez, como escritor fundamental de las letras cubanas en particular.



Desde el Realismo (Siglo XIX) hasta El Realismo Sucio (Siglo XX)

Realismo Europeo, su Contexto y Exponentes

Para comprender el realismo sucio de Pedro Juan Gutiérrez, eje central de este trabajo, consideramos necesario establecer una genealogía del realismo literario. Como hemos expresado, la tradición literaria realista europea empieza dando síntomas de ruptura. Inicia en el siglo XIX, en Francia, como oposición al romanticismo (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 7). Nace de una necesidad de cambiar la manera de entender la realidad, y como consecuencia, cambiar también la concepción de lo que debería ser el arte, y, por ende, la literatura y sus ficciones. En la Francia realista, la corriente filosófica destacada era el positivismo, un sistema filosófico que solo admite los conocimientos que se fundamentan en la experimentación; por ello se basa en la aportación de las ciencias físicas y naturales (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 8), lo que certifica que el realismo en la literatura está íntimamente ligado a esa concepción filosófica que predomina en la época. Es decir: “El realismo pretende la reproducción exacta, completa, sincera, del ambiente social y de la época en que vivimos [...] Esta reproducción debe ser lo más sencilla posible para que todos la comprendan” (Vicente, García Gallarín, Solano, 1990, p. 317).

Los principales escritores del realismo francés, Stendhal, Flaubert, Zola, tenían en común la preferencia por la narración o el relato ficcional al momento de escribir. Se consolidó entonces la novela como principal estrategia de los realistas (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 9). El realismo se trasladó al resto de Europa en la segunda mitad del siglo XIX, en una época en la que los gobiernos progresistas consagraron derechos democráticos e impulsaron reformas. Es el tiempo en el que se consolidan el Estado liberal y la



burguesía. También, es ahora cuando se desarrollan las organizaciones obreras (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 7). En España, el realismo estuvo ligado a un contexto histórico que nos muestra un ambiente de protestas sociales y revueltas en contra de la corona. Estas fueron apoyadas por la burguesía, clase ascendente en ese entonces, y los principales protagonistas y consumidores de novelas realistas (Romero, 2006, p. 30). Podemos describir, en general, el siguiente contexto a nivel europeo:

Social: el descontento de la clase obrera da lugar a diferentes revoluciones en defensa de los derechos de los trabajadores.

Político: la burguesía se consolida en el poder y tiende hacia posturas conservadoras para defender y proteger los derechos que habían conseguido hasta el momento. Los gobiernos que se establecen en ese momento también son de carácter tradicionalista.

Ideológico: la corriente filosófica del positivismo se extiende entre la burguesía, para la cual no existe otra forma de conocer el mundo que no sea a través de método científico, mediante el estudio empírico de los hechos. (Ortiz, s.f.)

Dentro de los rasgos comunes del realismo literario se puede anotar que “los escritores se sirven de la observación y documentación para reflejar la realidad/sociedad con el propósito de transformarla” (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 9). Tomando en cuenta la definición anterior, más adelante trasladaremos al realismo sucio de Gutiérrez este carácter político de denuncia. Según los mismos Ambrocio y De la Cruz, hay rasgos de corte formal y de corte temático que son propios del realismo y que le sirven al autor realista para lograr veracidad (2008, p. 9). Algunos de estos recursos son: las descripciones pormenorizadas, personajes redondos y recurrentes en diferentes obras del mismo autor, y también la veracidad lograda al incluir ciertos hechos históricos al mundo narrado de la



ficción, además de personajes reales conjugados con personajes puramente inventados. Por esta misma causa, los hechos descritos y narrados ocurren en lugares conocidos de las urbes europeas y los personajes hablan de acuerdo a su condición social, de manera coloquial (Lissourgues, 2008, p. 4).

La nueva corriente narrativa tuvo gran acogida en España, debido a que contaba con antecedentes de narraciones que exhibían varios elementos realistas, por ejemplo, Cervantes, la novela picaresca y los relatos costumbristas del siglo XVII y XVIII. Entonces, entre los principales exponentes del realismo europeo se encuentran, en España: Pérez Galdós (1843-1920) y Menéndez y Pelayo, cuya crítica posicionó al realismo (1856-1912); en Francia: Stendhal (1783- 1842), Balzac (1799-1850), Flaubert (1821 -1880), Zola (1840 -1902); en Rusia: Dostoievski (1821- 1881), Tolstói (1828 -1910) (Fernández, 2008, p. 450).

El Realismo Latinoamericano y sus Corrientes.

La literatura latinoamericana de filiación realista tiene, como era de esperarse, rasgos en común con la europea: “Los temas tratados son muy variados: la política, el trabajo, la vida de los barrios bajos, etc. La intención puramente estética de los autores románticos dará paso a una intención moralizante y crítica” (Ambrocio y De La Cruz, 2008, p. 9). El realismo literario se traslada a Latinoamérica a finales del siglo XIX, en una época de conmoción y de surgimiento de varios movimientos políticos y sociales (Guillén, 2020). En América, el romanticismo también precedió al realismo, pero estos dos movimientos se complementaron el uno al otro, en lugar de contradecirse: “en América [...] ya existían escritores románticos con marcada inclinación política y social que reflejaron en sus obras literarias aspectos de injusticia social, así como retratos costumbristas de la época en



Latinoamérica” (Guillén, 2020), por ejemplo, la novela *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner. Lo que nos abre el camino para su comprensión, debido a que, en la historia americana y, especialmente, latinoamericana (Colonia, Republica), el realismo y sus atributos fueron, no solo bien recibidos, sino utilizados como instrumentos de denuncia sobre las injusticias cometidas por las élites criollas en su afán de apoderarse de las nacientes repúblicas, pues incluso dentro del romanticismo como modelo literario, ya existía la protesta. Entre las características del realismo americano se encuentran:

Abierta postura a la crítica social y denuncia de las injusticias sociales del continente, sobre todo con las clases sociales marginadas y excluidas: el campesino y el obrero; es basado en la observación directa, a la experiencia y la documentación de la realidad propia de América (Guillen, 2020).

Dentro de los exponentes del realismo en Latinoamérica tenemos a Ricardo Güiraldes (1886-1927), autor argentino de *Don Segundo Sombra* (1926); Jorge Icaza (1906-1978), autor de *Huasi-pungo* (1934); Luis Alfredo Martínez (1869-1909), autor de *A la costa* (1904); Mariano Azuela (1873-1952), autor de *Los de abajo*; Rómulo Gallegos (1884-1969), autor venezolano de *Doña Bárbara* (1929); Ricardo Palma (1833-1919), autor de *Tradiciones peruanas* (1872), entre otros (Guillen, 2020). Es importante señalar que, dentro del realismo americano, se puede encontrar, a su vez, varias subramas que comparten características generales del realismo, pero que tienen sus propias características de estilo (Ortiz, s.f.). Entre estas se encuentran el naturalismo, indigenismo, realismo social, novela de la revolución y el realismo sucio, este último como interés central de esta investigación (Fernández, 2008). El “naturalismo” coloca a los protagonistas a merced de algún hecho determinado por la naturaleza, ya sea esta una enfermedad psicológica o la



naturaleza misma como algo incontrolable y que no se puede domar, al punto de convertirse en personaje de las narraciones (Lissorgues, 2008). Un ejemplo de novela naturalista es *Don segundo sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, en la cual se describe el llano argentino y se narra la vida de los habitantes de esta zona. El “indigenismo”, a su vez, busca retratar la vida de los indígenas de América Latina, que han sido despojados de sus tierras y sus costumbres, y como una de las ramificaciones del realismo, busca retratar al personaje indígena, aunque desde un punto de vista occidentalizado, como ejemplo de novela indigenista está *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza (UNESCO, 1972, p. 23-25). El “realismo social” nos habla, en cambio, de los estratos de la sociedad que deberían cambiar, de las injusticias cometidas, y critica la sociedad en la que se vive; ejemplo de esta rama del realismo es *A la costa* (1904), de Luis Alfredo Martínez, donde se cuentan simultáneamente la vida de dos jóvenes de diferente estrato social y, además, uno liberal y otro conservador, a finales del siglo XIX. La “novela de la revolución”, que cobra vida durante la Revolución Mexicana de 1910, marcada por su carácter laico y agrario, y cuyo exponente es Mariano Azuela, con *Los de abajo* (1916).

A manera de resumen, se podría decir que las marcas de la novela realista en América son las siguientes: “La técnica narrativa suele ser la misma que la europea: observación realista, minuciosidad descriptiva, cierto prurito pseudo filosófico, notoria predilección por los bajos fondos sociales y la incorporación de una problemática americana aspirando a crear obra propia” (Dessau, 1968, p. 260). Confirmando que el realismo, sus variantes, y, consecuentemente, el realismo sucio, tienen como intención y marca principal hacer un retrato de la sociedad que busca enfocar las partes incómodas y problemáticas de la misma.



Realismo en Cuba

Como hemos dicho antes, dentro de la literatura cubana el realismo empieza a manifestarse en la novela *El cólera en La Habana*, publicada en 1838; acompañan a esta novela *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y *Francisco* (1880), de Anselmo Suárez y Romero, entre otros; novelas en las que es evidente el afán verista, social y hasta de denuncia, y que de alguna forma reflejan los conflictos nacionales de un país que recién hacia finales del siglo XIX logró su independencia. En el siglo XX, se puede empezar a entender la literatura cubana como puramente realista (Riverón Rojas, 2016). Esta literatura estaba empapada del despertar social del pueblo cubano. En la segunda mitad del siglo XX, la literatura realista despegó en la Isla, siempre retratando las contradicciones y complejidades de la sociedad. Estas historias ficticias también se muestran como una especie de documento que retrata con fidelidad la realidad cubana de la época, y habla desde los estratos marginales, es decir, la historia de los negros, minorías raciales y étnicas, la gente olvidada por el sistema (Fernández, 2008, p. 81). Entre los autores sobresalientes se encuentran Alfonso Hernández-Catá (1885-1940), Carlos Loveira (1882-1928), Miguel de Carrión (1875-1929), entre otros. Así, “A lo largo del siglo XX el carácter realista de la narrativa cubana permanece como una constante” (Bueno, 1954, p. 65). Lo que nos lleva a proponer como punto principal de la literatura cubana el tema social y cultural de la isla. Aquí ya se pueden vislumbrar los resortes y antecedentes que formarán parte de la literatura de Gutiérrez: Cuba, la sociedad, el realismo en la escritura, el retrato fiel del mundo que habita el escritor y que ficcionaliza con sus personajes. Debemos anotar que el realismo y el realismo sucio cubanos son la vereda opuesta al neobarroco literario de José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy, estilo literario caracterizado por su distanciamiento de la realidad y de las problemáticas sociales.



Genealogía del Realismo Sucio

Para lograr una definición del realismo sucio que tenga mayor sentido y sea más sólida para los intereses de esta investigación, ha sido importante hacer el intento de establecer una poética completa de lo que significa el “realismo” como concepto en la literatura. Lo que se entiende del realismo es, como dijimos antes, que tiene como objetivo principal representar una realidad determinada y, para brindar veracidad, el autor habla de la realidad que conoce:

La actitud del autor es a priori objetiva e impersonal ya que actúan como un notario o un cronista que por lo general no está presente en el relato; el estilo suele ser natural y la lengua adaptada a la situación y la condición de vida de los personajes: culta, popular e incluso vulgar. Los temas tratados son muy variados: la política, el trabajo, la vida de los barrios bajos, etc (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 10).

La realidad determinada a reflejar y ficcionalizar en las obras realistas, dependerá entonces del autor y su decisión, dentro de los parámetros del realismo, de contar historias que pueden ser tan variadas como lo es la vida:

Y de corte temático esta novela gira en torno a la vida burguesa (sus comportamientos, sus inquietudes, sus desazones, sus matrimonios, el dinero). Pero también se hace el retrato de los sectores más pobres de la sociedad urbana y del mundo rural. Sus personajes suelen ser individuos (inadaptados) que se enfrentan a la sociedad y son derrotados por el mundo que los rodea. Normalmente son numerosos y representan a diferentes clases sociales (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 16).

Entonces, respondiendo la pregunta de cómo se configura el realismo literario tenemos los siguientes rasgos:

-Se atiende más al mundo exterior que ha de ser escrito de manera objetiva, fiel y precisa.



- Los autores se centran en la realidad más próxima, más conocida; como consecuencia se describe la sociedad contemporánea del autor.
- Los escritores reflejan con precisión tanto los ambientes (costumbres, lugares, vestidos, etc.) como los caracteres de las personas.
- Abundan las descripciones.
- La intención puramente estética de los autores románticos dará paso a una intención moralizante y crítica (Bessolo, s.f p. 53)

Como hemos podido observar, dentro del realismo existen varias corrientes literarias, entre las que se encuentran: naturalismo, costumbrismo, realismo social, simbolismo, esteticismo, verismo, indigenismo, y el realismo sucio (Bessolo, s.f. p. 55). El primer autor que muestra indicios de un estilo que más adelante sería conocido como “realismo sucio” es el francés Ferdinand Céline (1894-1961), cuya novela autobiográfica *Viaje al fin de la noche* (1932) relata una realidad que muestra con particular intención las partes problemáticas de nuestra sociedad y tiene una postura desencantada, negativa y oscura. Según José María Valverde, en *Historia de la literatura Universal* (2010), la escritura de Céline se podría describir como “una pesadilla de frenético nihilismo que se expresa en un lenguaje agresivamente innovador, como un colérico tartamudeo que arrasa todas las normas convencionales y que reúne sin cesar un argot colérico, obsceno y lírico a la vez” (p. 81).

Hemos anticipado que el término “realismo sucio” surge en la segunda mitad del siglo XX, en Estados Unidos. Es Bill Buford, en el año 1983, en un artículo para la revista *Granta*, de la cual era editor, acuña el término para describir la literatura de Charles Bukowsky y Raymond Carver (Maydeu, 2009), y lo describe de la siguiente manera:



El realismo sucio es la ficción de una nueva generación de autores. Escriben sobre el lado del vientre de la vida contemporánea: un marido abandonado, una madre soltera, un ladrón de coches, un carterista, un drogadicto, pero escriben sobre ello con un distanciamiento perturbador, a veces rayando en la comedia. Sobrias, irónicas, a veces salvajes, pero insistentemente compasivas, estas historias constituyen una nueva voz en la ficción (1983, p. 4).¹

Es decir, los personajes del realismo sucio tienen su origen en gente que está consumida por el sistema social y político en el que vive. La autora Anke Birkenmaier, estudiosa del realismo sucio, sugiere que existe una línea de evolución que empieza con el realismo del siglo XIX, tiene un punto medio en el realismo social de la primera mitad del siglo XX, y llega a su cumbre con el realismo sucio de la segunda mitad del siglo XX. Birkenmaier indica, igualmente, que el realismo del siglo XIX, sugiere, máximo, un afán moralizante; y que el realismo social propone retratar partes de la sociedad que habían sido olvidadas por el sistema literario (2001, p. 2), pero el realismo sucio, además de tener la intención de ficcionalizar la realidad, mantiene un tono cínico y de desencanto con respecto al contexto que lo rodea; explicándolo de la siguiente manera: “los escritores, aunque similares a los narradores realistas del siglo XIX, se separan al insistir en el momento histórico y sus ramificaciones sociales, volviendo hacia el presente del cronista y novelista.” (Birkenmaier, 2001, p. 2); lo que nos ayuda a entender la parte crítica, de reclamo o protesta, si se quiere, de los autores del realismo sucio frente a las catástrofes sociales:

¹ En el inglés original: “Dirty Realism is the fiction of a new generation of authors. They write about the belly-side of contemporary life – a deserted husband, an unwed mother, a car thief, a pickpocket, a drug addict – but they write about it with a disturbing detachment, at times verging on comedy. Understated, ironic, sometimes savage, but insistently compassionate, these stories constitute a new voice in fiction” (Buford, 1983, p. 4). Nuestra traducción.



Al mismo tiempo, curiosamente, los narradores asumen una postura impotente frente al mundo del consumo de los medios masivos simultáneamente, exponiendo la necesidad de transmitir la experiencia en la escritura. La literatura, para el realismo sucio, se vuelve el vehículo de conservar y narrar el resto de la experiencia de la catástrofe (Trajkovic, 2017, p. 2).

Según Mata Piñeiro, las características del realismo sucio pueden incluir:

“esencialidad técnica, ausencia de simbolismo, ausencia de héroe épico, narración breve en primera persona, veracidad del testimonio, subjetividad como eje temático y exaltación de la cotidianidad” (2019, p. 2). Entonces, se puede entender al realismo sucio en la literatura como una manera de narrar sucesos que se apegan a una realidad desalentadora. El panorama narrado en el realismo sucio suele ser desesperanzador, y no mostrar una salida a los personajes de esta realidad descrita. En el realismo sucio, la voz narrativa, en primera persona, no propone un cambio en la realidad que se cuenta, sino que adquiere un tono crítico y distanciado, que decide emitir juicios de valor sin necesariamente dar una solución a los problemas que narra. Según Manuel Mata Piñeiro, crítico centrado en el realismo sucio en más de una forma de arte, sucede lo siguiente:

No defender una postura o ideología mayoritaria, ya sea de carácter autoritario o subversivo, confiere al individuo el aspecto marginal y nihilista que termina por excluirlo del panorama socio-cultural (...) Un individuo que no milita en una revolución y asimismo se niega a luchar en su contra es, desde el punto de vista de ambos bandos, el enemigo. De modo que, necesariamente, se consolida en torno al doble desertor un singular aislamiento (2017, p. 171).

A pesar del desencanto como marca central de este movimiento literario, hay autores que afirman que, aunque no tenga una intención obviamente moralizante, esta



manera de escribir puede ser considerada como una forma de protesta por su carácter de testimonio:

El realismo sucio jugó un papel determinado en la contracultura del siglo XX al configurar una posición esencialmente individualista que influyó, distanciada de las grandes ideologías, primero en la sociedad estadounidense y, con el tiempo, a nivel internacional. Con respuestas contundentes a las problemáticas formales de la literatura, sus fundamentos se equiparan, en solidez y coherencia, a otras corrientes coetáneas (Mata Piñeiro, 2017, p. 172).

Es decir, como el realismo del siglo XIX y la inmensa mayoría de movimientos artísticos ligados al realismo, el realismo sucio del siglo XX nos demuestra un encuentro entre lo que estaba sucediendo históricamente a nivel regional en el caso de Norteamérica, y con Pedro Juan Gutiérrez en la Cuba de la segunda mitad del siglo XX, a partir de la Revolución marxista de 1959. Se entiende, entonces, el desencanto antes mencionado como una consecuencia o concatenación causal entre el contexto histórico en el que surge el realismo sucio y el contenido y la forma de estos textos, sus personajes y el lenguaje del narrador.

Las características principales del realismo sucio, según expuesto anteriormente, serían: que surge del desencanto (Buford, 1983), es marginal (Ariza Heredia, 2016, p. 10), posee una estética de la violencia (Arcos Pavón, 2012, p. 25), es un retrato sobre lo local (Ariza Heredia, 2016 p. 10), es un retrato cotidiano (Buford, 1983) y tiene una postura cínica (Trajković, 2017, p. 4), los cuales vamos detallar en los siguientes apartados.



Marcas Centrales del Realismo Sucio

Fin de la Utopía y Desencanto

Sophía Yáñez Cossío sitúa al desencanto como parte fundamental de la literatura nacional, y menciona un contexto histórico propicio para que, en Latinoamérica y Cuba como referente socialista, se escriba desde esta postura estética, en el marco de un contexto histórico cultural determinado por la atmósfera revolucionaria iniciada en 1959, y su agotamiento hacia los años ochenta y noventa (1997, p. 10), siendo este el caso de Gutiérrez. En sentido muy general, el concepto de desencanto, según Aarón Attias Basso (2015, p. 31), se define como la caída de nuestras creencias, como seres humanos, en algún dios y un asentamiento en la realidad que nos rodea como fundamento, razón y medio suficiente para llegar a un fin. Sophía Yáñez Cossío aporta lo siguiente:

Un estado de ánimo colectivo, tiene relación con un contexto urbano que condiciona a los sujetos que viven en él [...]. De manera que el desencanto guarda relación con el hecho de que los sueños y la confianza que se materializaron en las propuestas estéticas y políticas de las vanguardias se vienen abajo (1997, p. 17 y 19).

Por lo antes mencionado, se sugiere que el desencanto de los personajes de las novelas de Gutiérrez será producto de la situación y el contexto en que ficcionaliza el autor. Es decir, el desencanto o desengaño es una consecuencia de la realidad a la que vive sometido el pueblo cubano. Gutiérrez sitúa los cuentos de *Trilogía sucia de La Habana* (1998) en un escenario que vendría a ser la dura realidad política y económica que él vive, pero en clave de ficción. Ese desencanto es una consecuencia directa de la caída de las utopías (marxista y socialista) en las que se creía en la segunda mitad del siglo XX, y se explica de la siguiente manera:



Utopía y desencanto, antes que contraponerse, tienen que sostenerse y corregirse recíprocamente. El final de las utopías totalitarias sólo es liberatorio si viene acompañado de la conciencia (...) sabiendo que no poseemos ninguna receta definitiva, pero también sin escarnecerla. Demasiados desilusionados por las utopías totalitarias desmoronadas, excitadísimos por el desencanto en lugar de haberse vuelto a causa de ello más maduros, levantan una voz chillona y presumida para mofarse de los ideales de solidaridad y justicia en los que antes habían creído ciegamente. El énfasis con el que a menudo se celebra la caída del Estado social, en lugar de estudiar sus patentes defectos para corregirlos, es un aspecto de esa incapacidad de unir utopía y desencanto (Magris, 1996, p.3).

Lo que Magris pretende es asumir el desencanto como una posibilidad de corregir los defectos de la utopía no por vía del escarnio sino de detectar los errores; pero esa no es la actitud ni el tono de los textos que se consideran parte del realismo sucio, como en el caso de Gutiérrez, ya que este desencanto es destructivo y crítico respecto a la caída de las utopías igualitaristas y justicialistas sociales (Yáñez, 1997, p.21); y en el caso específico de la obra de Gutiérrez, es la respuesta a la caída de las creencias, la falta de fe, el cansancio y agotamiento acerca de la viabilidad de la revolución cubana.

Marginalidad y Vida Degradada

El concepto de “marginalidad” lo asumimos como una característica fundamental del realismo sucio, literario y no literario. Por ejemplo, en el terreno del cine latinoamericano, Christian León en su libro *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana* (2005), explica lo siguiente: “El cine de la marginalidad producido en América Latina nos permite una aproximación a ese remanente intraducible que se desplaza en el interior de los sistemas simbólicos desafiando la lógica identitaria de la cultura



hegemónica de Occidente” (p. 11). León interpreta al personaje marginal como alguien que, además de ser expulsado del sistema occidental de vida, por circunstancias ajenas a su decisión, es un ser que no tiene identidad y se reconoce dentro de su propia ruina y su propia irregularidad. En el mismo texto, el autor menciona que la marginalidad no necesariamente es algo físico y tangible, es decir, no son seres marginales únicamente los pobres, o los que viven en las periferias, o los que viven en los tugurios de la ciudad, sino todo sujeto subalterno perdido entre las polaridades de la vida y del pensamiento:

La marginalidad es un no-lugar que designa una condición liminal de la multiplicidad de sujetos subalternos. Alude a aquella significación que opera desde las entrañas de las instituciones culturales modernas a partir de una deslocalización constante que burla las categorías del adentro y el afuera. Esta ubicación ambivalente se muestra con claridad en las prácticas marginales que violan permanentemente las polaridades discursivas: lo privado y lo público, el hogar y la calle, la familia y la pandilla, el ciudadano y el delincuente, lo moral y lo inmoral, la mismidad y la otredad, lo incluido y lo excluido (León, 2005, p. 13).

El concepto aquí presentado de marginalidad propone un extravío o expulsión que no es solo una cuestión de periferias y centro, sino que tiene que ver con una etiqueta de deslocalización en la que vive el personaje marginal cinematográfico, o que, en ciertos casos, el ser subalterno apropia hasta con orgullo. Podemos extrapolar lo dicho en el campo del cine a la narrativa literaria que aborda personajes subalternos y deslocalizados, como es el caso de *Trilogía sucia de La Habana* (1998). En la marginalidad el desplazamiento de todo lugar se asume como una actitud de vida, con sus creencias y prácticas al margen de cualquier sistema e institución urbana y moderna de las ciudades latinoamericanas, incluidas las cubanas.



Violencia y Pulsiones Básicas

Otra de las marcas que integran el paraguas conceptual del realismo sucio es la violencia, que será visible en los relatos de Gutiérrez. Describir la violencia en tanto resultado del ejercicio de fuerza en disputa, o de poderes enfrentados, tiene como fin acercarnos a una realidad específica que no conocemos, “Se trata de [...] enriquecer nuestro entendimiento de una realidad mucho más compleja de lo que sugieren los acercamientos ‘objetivistas’ que reducen nuestra comprensión a lo verificable” (Basile, Teresa, 2015). Es decir, la representación de la violencia nos hace tener una pista más de cómo es la realidad de la cual estamos leyendo.

Un segundo objetivo que logra la representación de la violencia en el realismo sucio es develar los instintos más básicos de los que es presa el ser humano, las pulsiones elementales de unos personajes atrapados en un cruel desajuste de fuerzas, es por eso que “los escritores pertenecientes al mismo (realismo sucio) se esfuerzan por llevar la narración a sus elementos esenciales” (Mata Piñeiro, 2019, p. 3); si, en efecto, el objetivo del realismo sucio es mostrar las degradadas circunstancias o situaciones que atraviesan seres marginados e invisibilizados de la sociedad de la forma más veraz posible, la reiterada descripción de escenas violentas nos lleva al tercer objetivo de la escenificación de esa violencia, que es mostrar las desigualdades de poder de las que son objeto los personajes en este tipo de literatura. Es decir, se utiliza la violencia sobre los cuerpos de los personajes para evidenciar un problema de desigualdad (económica, social y política) y se propone a una disputa física como la única salida, ya que hay circunstancias que solo se pueden



superar recurriendo al golpe, la herida, el grito o la muerte, es decir, el reino de las pulsiones básicas (Basile, et. al. 2015, p. 20).

Los personajes se ven obligados a replicar la violencia social ejercida por una sociedad que no los toma en cuenta y que los expulsa de sus instituciones. Según Karl Kohut, en su ensayo *Política, violencia y literatura* (2002), pueden existir, además, dentro del mismo contexto de la violencia como reclamo, dos tipos de violencia: la violencia personal, que es definida como “una interacción social que se caracteriza por la imposición de pretensiones y esperanzas o, más simplemente, por el enfrentamiento corporal directo” (p. 196) y la violencia institucional, que es “el poder de mandar sobre otras personas, apoyado en sanciones físicas, que se concede a personas que ocupan ciertas posiciones” (Kohut, 2002, p. 196). Este autor señala que los dos tipos de violencia son retratados en la literatura, y que estas además obedecen al afán de reclamo crítico de las desigualdades ficcionalizadas en estos textos.

Por las razones antes mencionadas, la violencia sobre los cuerpos (y también la violencia simbólica sobre la psiquis y los afectos) cumple un papel fundamental al ser representada en la literatura, para mostrarnos lo que nos incomoda, para denunciar, para evidenciar las injusticias; por tanto, como los otros conceptos que conforman el realismo sucio, es importante para retratar verazmente una realidad sociocultural e histórica determinada, como es el caso de Pedro Juan Gutiérrez.

Localidad y Costumbrismo

La categoría de local está íntimamente ligada a la siguiente categoría. Lo local y lo cotidiano se unen dentro del realismo sucio para configurar universos ficcionales que representan una realidad específica, situada histórica y geográficamente. Según Birkenmaier, lo cotidiano nos muestra el día a día, y lo local nos da una sensación de



conocimiento del lugar específico en cuestión. Para el realismo sucio es inconcebible escribir desde un lugar al que no pertenezcan el autor, el narrador y el personaje. Se apega por eso a la idea de localidad “reconocible”. No es coincidencia que los autores hayan decidido narrar historias que se sitúan en su país, su ciudad, o incluso su barrio, como procede Gutiérrez, cuyos relatos ocurren en locaciones perfectamente conocidas en la geografía de la Isla.

Por supuesto, lo local también es visto como una manera de buscar identidad, de hacer visible unas marcas colectivas que hasta ahora habían sido desconocidas. Como con lo cotidiano, sucede que la localidad afianza una identidad que es necesaria para comprender y situarnos de una manera más completa en el panorama geográfico en que se narra. Es decir, un texto “debe responder principalmente a un sentido de identidad; en otras palabras, que en cada producción literaria se encuentre reflejada su propia condición humana y la del mundo inmediato, por tanto, sirve para dimensionarnos como parte corresponsable del contexto que abarca a un texto literario” (Illas, 2014, p. 2).

La localidad en la literatura es el conjunto de elementos y características presentes que le van dando valor y carácter, ya sea al sitio o al autor, a manera de personalización, pero a la vez, puede insertarse para constituir un concepto literario más amplio que abarca lo regional (Illas, 2014, p. 5). Se entiende, entonces, a lo local como lo que nos permite situarnos en un escenario específico, en un lugar físico conocido en el que se desenvuelven los personajes y que nos sirve a los lectores para darle identidad y pertenencia al personaje, para situarlo cultural, política e históricamente, en el marco de unas creencias y unas prácticas sociales, de unos usos y costumbres.

El escenario geográfico e identitario que nos plantea un relato del realismo sucio es el resultado de la localidad descrita por el escritor, que una vez más nos ayuda a configurar



la identidad y pertenencia. En este caso específico, una identidad basada en el desencanto, la caída de ideales, y en el vivir en un lugar (ciudad, país) que padece los mismos estragos y desventuras que los personajes.

Cotidianidad y Vida Ordinaria

En el realismo sucio se trata la vida cotidiana de sus personajes como la única temática posible y necesaria de ser retratada. Los escritores del realismo sucio, al ser expertos en escribir de lo real, veraz, posible, y, además, lo marginal y los deshechos, lo cotidiano se vuelve la esfera sofocante y angustiada en la que habitan los personajes:

La cotidianidad es el material de trabajo, de forma que cualquier obra asociada a este movimiento ha de remitir inexcusablemente a su autor. Así, hay que especificar que la esencialidad formal marcada en todo momento por la particularidad del autor, remite a una universalidad subjetiva, es decir, se apoya en que todo espectador cuenta con una cotidianidad propia y que esta tiene puntos inequívocamente comunes a la cotidianidad del resto (Mata Piñeiro, 2017, p. 5).

Así, el realismo sucio narrativo pretende dar una sensación de inmediatez y rapidez: “una herramienta que nos permita documentar el presente con inmediatez, en lugar de incidir progresivamente en una idea determinada de presente. Lo que nos lleva al terreno donde el realismo sucio puede campar coherentemente a sus anchas: la cotidianidad.” (Mata Piñeiro, 2017, p. 171). En el realismo sucio, la cotidianidad, la vida de todos los días, nos invita a entrar en un pacto ficcional que es aún mayor, puesto que el narrador nos cuenta historias del día al día, ya que, a pesar de que pueden suceder hechos importantes que den un giro a la realidad del protagonista, siguen estando presentes las pequeñas cosas de la sobrevivencia, como la alimentación, habitación, aseo y diversión (porque los personajes de Gutiérrez se divierten, a pesar de todo): “Podríamos resumir dicha actitud en



que nuestra cotidianidad es lo único que conocemos directamente, que ser nosotros es lo único que podemos definir con certeza dado que somos la única persona a la que podemos leer la mente.” (Mata Piñeiro, 2017, p. 180); y para el caso de los personajes expulsados de toda institución, esa cotidianidad se vuelve un asunto de vida o muerte.

Cinismo: El principio Clásico del Realismo Sucio

El cinismo, que forma parte de los principios sobre los que se apoya la narrativa del realismo sucio, es un término nacido en la antigua Grecia. Acerca de este término y lo que significa según los clásicos, vale la pena primero decir que se trata de “un movimiento del que, a pesar de la amplísima bibliografía existente, creemos que aún no se ha dicho la última palabra y que sigue atrayendo el interés de profanos y estudiosos” (Macías, 2009, p. 2). Teniendo en cuenta la variedad de características que rondan al cinismo como forma de vida o como forma de pensamiento, se puede empezar diciendo que es una corriente filosófica clásica cuya máxima es “no ser esclavo de nada ni de nadie en el pequeño universo donde uno halla su lugar” (Onfray, 2002, p. 41). Esta visión se complementa con la de Ferrater Mora: un cínico era aquel al que las cosas del mundo lo tenían indiferentes (1979, p. 291). El término proviene del griego que tiene que ver con el “perro”, al acercar las características de un can subversivo y vividor con la actitud de los cínicos humanos, o la de “Un lobo que fustiga al perro por obtener su pitanza cotidiana pagando el alto precio de su libertad y su autonomía” (Onfray, 2002, p. 45). Los cínicos antiguos desechaban todo lo material y suntuario de sus vidas cotidianas, dado que no lo consideraban estrictamente necesario para desarrollar su vida en plenitud; como ejemplo, Onfray sugiere que “los cínicos se alimentaban a voluntad, según las oportunidades” y que “sabían gozar del instante presente y que consideraban los placeres del cuerpo superiores a los del alma”



(2002, p. 37). Se entiende también el cinismo, a la manera de una actitud frente a la vida, como la que “atacaba la civilización y sus ‘malestares’, ridiculizaba sus costumbres y denunciaba sus tabúes de toda índole, considerándolos como tantos artificios que cerraban los caminos de la sabiduría y la virtud” (Little, 2013, p. 187). Otro rasgo del cinismo es el de vivir la vida apegados a la naturaleza, ya que el cínico “consideraba la vida en sociedad como perjudicial para la sabiduría y los productos de la civilización como artificios causantes de desdichas.” (Little, 2013, p. 190)

Una última característica del cínico antiguo es clave para nuestra investigación, y se plantea así: el cínico se caracterizaba por decir lo que pensaba, sin ninguna especie de censura. Apelaba así a la “parresia” (παρρησία), término que puede traducirse como “libertad de expresión”. (Little, 2013, p. 188); un decir sin adornos ni atenuantes, sino crudo y directo. De esta manera, tenemos que el cinismo se caracterizaba por tener reglas explícitas acerca de cómo comportarse, cómo vivir los días, cómo usar el tiempo y cómo decir lo que se piensa; lo que convierte al cinismo en una manera de vivir, en una actitud que puede tener grandes diferencias con las actitudes urbanas y educadas. Es decir, su “pretensión era posicionarse en los márgenes de la sociedad y de la filosofía ‘oficial’, profesando un modo de pensar del aquí y del ahora, para tiempos turbios e inciertos; recurrían a una inteligencia sarcástica, propia precisamente a una transmisión de tipo anecdótica.” (Little, 2013, p. 188); allí se puede captar la conexión que hay entre la vida cínica y la cotidianidad del personaje del realismo sucio, puesto que, en el cinismo, junto con la búsqueda de la virtud como principio, también está el desdén por las cosas del mundo. Como explica Charles Little “aspiraba a vivir con el mínimo, porque creía que la búsqueda del conocimiento (σοφία), el verdadero, el que conduce a la virtud, era incompatible con las comodidades materiales.” (2013, p. 187); a lo que Onfray



complementa con lo siguiente, a propósito del cinismo contemporáneo: “Figura de la resistencia, el nuevo cínico impediría que las cristalizaciones sociales y las virtudes colectivas, transformadas en ideologías y en conformismo, se impusieran a las singularidades” (2002, p. 40).

Se entiende al cinismo como una marca que atraviesa las obras del realismo sucio en todos sus ámbitos. Se puede encontrar tanto en las actitudes del narrador protagonista, como en sus acciones y en las descripciones de su estado. Como dice Trajkovic: “sostengo que el cinismo es parte constitutiva del realismo sucio, como una postura desafiante (pero ¿desafiante a qué?). Más aún, mantengo que lejos de la reducción de cinismo a la pasividad, indiferencia o nihilismo, la actitud cínica es síntoma, en el sentido lacaniano, del agotamiento de la política moderna” (2017, p. 3). El realismo sucio se apoya en el cinismo para mostrar una manera de vida basada en lo simple y lo inmediato, por la vida de perros, urgente y sin complejidades. Sobrevivir suele ser lo más emergente que suelen padecer los protagonistas del realismo sucio, lo cual desencadena una actitud cínica, minimalista y descuidada. Como resumen y para entender los parámetros del cinismo, la siguiente idea de Michel Onfray nos permite enlazarlo al realismo sucio y a la obra de Gutiérrez:

Hoy es perentorio que aparezcan nuevos cínicos: a ellos les correspondería la tarea de arrancar las máscaras, de denunciar las supercherías, de destruir las mitologías y de hacer estallar en mil pedazos los bovarismos generados y luego amparados por la sociedad. Por último, podrían señalar el carácter resueltamente antinómico del saber y los poderes institucionalizados. Figura de la resistencia, el nuevo cínico impediría que las cristalizaciones sociales y las virtudes colectivas, transformadas en ideologías y en conformismo, se impusieran a las singularidades. No hay otro remedio contra las tiranías



que no sea cultivar la energía de las potencialidades singulares, de las mónadas (Onfray, 2002, p. 50).

Para concluir este primer capítulo, es válido resumir los conceptos discutidos hasta ahora y sus componentes, pues son los que vamos a emplear como marco teórico para analizar la *Trilogía sucia de La Habana* (1998). Así, el realismo nace de una necesidad de representar la realidad de una manera más fiel (Ambrocio y De la Cruz, 2008, p. 15), y en Latinoamérica, el realismo tiene los mismos objetivos que en Europa, pero siendo la situación social nuestra más conflictiva, el realismo latinoamericano tiene un afán mayor de representar y denunciar las injusticias. (Guillén, 2020). En Cuba notamos que el realismo se hace presente en el siglo XIX y se considera que el siglo XX es enteramente realista. Se puede entender esta literatura realista como una literatura empapada de temas sociales y culturales. Finalmente, la estética del realismo tiene las siguientes características: habla de temas cotidianos de la sociedad, hace una especie de denuncia de los problemas sociales, está escrita en un tono coloquial, e incluso vulgar si es que es necesario, se retratan sectores pobres o marginados de la sociedad. El realismo tiene diferentes ramas, todas hablan del mismo tipo de problemas, pero con enfoques diferentes.

En cuanto al realismo sucio, según diferentes autores, las marcas principales son: es un retrato cotidiano, surge del desencanto y la caída de ideales (Buford, 1983), tiene una postura cínica (Trajkovic, 2017), posee una estética de la violencia (Arcos, 2017), es un retrato local (Ariza, 2016), y suele ser un retrato de la marginalidad (Ariza, 2016). El desencanto del realismo sucio se refiere a una postura filosófica que se da debido a la falta de certezas que nos proponen las corrientes filosóficas, sociales y políticas actuales. Sophía Yáñez Cossío lo describe como una reacción natural a la caída de las utopías, en el caso particular de Cuba, a la caída de la utopía socialista (1997, p. 10). La marginalidad que se



encuentra en el realismo sucio excede a una cuestión geográfica. Christian León define a la marginalidad como una condición que se encuentra en los seres que están fuera de las instituciones. Se entiende a lo marginal como lo periférico en más de un sentido, puede ser geográficamente, o como ya se dijo, incluir a los seres que no son tomados en cuenta por las instituciones (2005, p. 12). Acerca de la violencia en el realismo sucio, los teóricos sugieren que tiene como propósito mostrarnos una parte del ser humano que se considera negativa, pero que está presente en ciertas áreas de la sociedad que muchas veces desconocemos. La violencia también representa poderes que se enfrentan, los sujetos marginados contra la institución, por ejemplo (Basile, 2015). Las siguientes dos categorías están bastante relacionadas entre sí, la cotidianidad y la localidad. Lo cotidiano es una característica heredada directamente del realismo europeo, que propone que las historias que se cuenten narren hechos que le suceden todos los días a la gente común y marginal. El realismo sucio no tiene grandes héroes, ni grandes hazañas, sino que se concentra en lo que le sucede día a día a personajes completamente ordinarios (León, 2005, p. 38). En cuanto a la localidad, se entiende que es el conjunto de características específicas que tiene un texto en tanto que logra dar valor al lugar o geografía en que se está narrando (Mata, 2019, p. 170). La localidad también tiene que ver con la reivindicación de los lugares marginados, las periferias físicas o sociales de ciertas ciudades y países reconocibles. Se entiende entonces, que, en el realismo sucio, aparte de sus aristas principales, desencanto, marginalidad, violencia, localidad, cotidianidad y cinismo, se observa una evolución natural del realismo decimonónico, que en el siglo XIX representaba la vida burguesa emergente, y que en el siglo XX retrata, en cambio, a los escombros de la vida burguesa, o a aquellos sectores de una sociedad que han sido olvidados; curiosamente, el realismo sucio de finales del siglo XX también va a retratar a los escombros del socialismo real latinoamericano.



Capítulo II

Pedro Juan Gutiérrez y su Contexto

Este capítulo está formado por la parte del proyecto que expone el contexto de la obra y del autor, (Mímesis I). Es importante entender dicho contexto ya que, según la hermenéutica y su evolución a lo largo de la historia, la teoría de las tres Mímesis cubre las aristas que deberíamos tomar en cuenta para hacer una interpretación que sea lo más completa posible y que abarque todos los componentes de un texto: el contexto o Mímesis I, el texto y su parte literaria o Mímesis II y una visión subjetiva, si bien sustentada, del autor acerca del libro o Mímesis III. En consecuencia, en este apartado contextualizaremos a la Cuba de los noventa, la vida y obra de Pedro Juan Gutiérrez, las condiciones del surgimiento y la crítica de *Trilogía sucia de La Habana* (1998).

Cuba en los Noventa: El Encanto Revolucionario y El Desencanto: “Dentro de la Revolución, todo. Contra la Revolución, nada”

Para entender el concepto de desencanto en la revolución primero hay que tomar en cuenta su par opuesto: el encantamiento de la Revolución Cubana. Aurelio Alonso expresa que “La fortaleza principal del proceso cubano radica, a mi juicio, en que el proyecto socialista se levanta sobre una armazón nacionalista de raíz popular” (2015, p. 316); es



decir, la noción de identidad cubana, y la promesa de un devenir positivo para el pueblo cubano se explica de la siguiente manera:

No es posible olvidar que la independencia constituye una aspiración esencial de la identidad nacional cubana, forjada en el siglo XIX en el escenario de la más cruenta y dilatada contienda anticolonial de la región, y en pugna con una impronta de anexión que la naciente potencia del norte levantó desde temprano en su historia, y que logró acomodar en su esquema de dominación sobre la república postcolonial por cerca de seis décadas. El pueblo de Cuba vino a sentir realizado su ideal de independencia sólo a partir de la victoria de la Revolución de 1959, a cuya culminación se sumó masivamente, y abortó, con la paralización consciente del país, el intento golpista del 1ro de enero (Alonso, 2009, p. 313).

Esta noción victoriosa, triunfalista y entusiasmada, con el paso de los años, se va a venir abajo, produciendo el fenómeno de desencanto; pérdida de fe en las promesas, que Attias Basso define como “la caída de nuestras creencias como seres humanos en algún dios y un asentamiento en la realidad que nos rodea como fundamento, razón y medio suficiente para legar a un fin.” (2015, p. 13). Es importante, para entender esta conversión del encantamiento en desencanto, retratar brevemente el contexto de lo que significaron las promesas de la Revolución Cubana y qué fue sucediendo con un grupo específico: los intelectuales.

La Revolución Cubana empezó plagada de ideales de cambio y superación, y con los intelectuales más notables de América Latina mostrando su apoyo. Nombres como Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Heberto Padilla y Guillermo Cabrera Infante, Roberto Fernández Retamar y Jorge Enrique Adoum se consideraban afines a la revolución, al menos al inicio del proceso:



En principio, el entusiasmo fue casi general: los que terminarían después en la cárcel, incluso, alabaron en principio al gobierno de Castro y al hecho de que hubieran podido tumbar a Fulgencio Batista. La historia deformó por completo el tono elegíaco de algunos y reforzó la creencia definitiva en otros (Torres, 2016).

De estos autores reconocidos, algunos demostraron su apoyo al régimen castrista incluso hasta el momento de su muerte, es el caso de García Márquez, Cortázar y Adoum. Otros cambiaron de parecer luego de verse personalmente atacados por el régimen cubano, como fue el caso de Heberto Padilla y Guillermo Cabrera Infante. Mario Vargas Llosa tomó como ejemplo el célebre caso Padilla y pasó a convertirse en un crítico acérrimo de los regímenes de izquierda en general. López explica:

con el caso Padilla se produciría, en 1971 la primera gran herida en esta relación idílica, que no sólo haría alejarse a algunos de los simpatizantes, sino que también definiría a partir de allí dos posiciones antagónicas entre los intelectuales iberoamericanos durante décadas: quienes seguían apoyando a Cuba pese a todo y entendían como una reacción necesaria lo ocurrido con el escritor Heberto Padilla y sus compañeros, y los que consideraron que la Revolución había traicionado sus propios ideales (2016).

Como hemos dicho, entre los escritores latinoamericanos reconocidos por tener una postura política afín a la revolución se encuentra García Márquez, quien incluso fue considerado una especie de vocero de esta; y sobre Fidel Castro, dijo lo siguiente, embargado de convicción acerca de su trabajo:

Tres horas son para él un buen promedio de una conversación ordinaria. Y de tres en tres horas, los días se le pasan como soplos. Como no es un gobernante académico atrincherado en sus oficinas, sino que va a buscar los problemas donde estén, a cualquier hora se ve su automóvil sigiloso, sin estruendos de motocicletas, deslizándose a altas horas de la madrugada por las avenidas desiertas de La Habana, o en una carretera



apartada. De todo esto ha surgido la leyenda de que es un solitario sin rumbo, un insomne desordenado e informal, que puede hacer una visita a cualquier hora y desvelar a sus visitados hasta el amanecer (1996).

Esta cita de García Márquez representa el tono admirativo de lo que pensaban los intelectuales que estaban del lado de la Revolución Cubana. Es importante destacar que la militancia política y la intelectualidad estaban íntimamente ligadas, por lo que era indispensable, hacia los años setenta y ochenta, tomar partido.

En el lado opuesto, Heberto Padilla es encarcelado por el régimen cubano en el año 1971, luego de publicar un libro considerado antirrevolucionario. El caso Padilla vendría a ser el primer punto de desacuerdo entre algunos intelectuales y la Revolución Cubana, siendo Vargas Llosa el primer desencantado oficial. Fue famoso, en esta época, un texto que fue firmado por numerosos intelectuales, en el que se reclama la situación del poeta Heberto Padilla. “Bajo la iniciativa de Vargas Llosa, el texto fue firmado por Sartre, Beauvoir, Ítalo Calvino, Isaac Deutscher, Giulio Einaudi, Juan y José Agustín Goytisolo, Alberto Moravia, Ricardo Porro, Carlos Franqui, Jorge Semprún y Susan Sontag, algunos de ellos todo menos sospechosos de un pensamiento conservador o de derecha” (López, 2016).

Fue a raíz de esta situación represiva contra un escritor que empezaron a ser más visibles otros casos de represión en los contenidos artísticos producidos en Cuba, ya sea en el campo del cine o la plástica. Reinaldo Arenas, Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante van al exilio, Alejo Carpentier nunca se compromete con la Revolución. José Lezama Lima se acoge a un exilio interior. Fue también en estas circunstancias que la frase antes mencionada de Fidel Castro, que le da el título a este apartado, se recargó de todo su sentido militante: “Dentro de la revolución, todo. Contra la revolución, nada” (1961).



Según el diario El Espectador, de España, en la década de los ochenta, el espacio ocupado por los intelectuales se vuelve a sentir libre, y casi pareciera que los años de represión de la Revolución Cubana habían quedado atrás; sin embargo, se hacen visibles a finales de esta década testimonios famosos que aseguraban que la Revolución seguía siendo represora y callaba a los artistas, quienes no necesariamente eran sancionados con cárcel por ser antirrevolucionarios, sino más bien, era callados por otros miembros del círculo artístico y se veían obligados a dedicarse a otros oficios o eran borrados del mapa intelectual (Torres, 2016).

Es a finales de la década del ochenta y principios de los noventa cuando se termina de definir de una vez los bandos entre los intelectuales afines a la Revolución y los que se habían definitivamente desencantado del régimen. José Saramago anuncia por esa fecha su *divorcio* con la Revolución Cubana. Ya en 2003, Eduardo Galeano escribe un texto titulado *Cómo dueles, Cuba*, mostrando su decepción acerca de lo que sucedía artísticamente en la Isla. “La producción cultural cubana es un archipiélago de exilios exteriores e interiores, desde rupturas abruptas hasta quienes buscan espacio dentro de la isla, pero con una literatura cada vez más volcada a los problemas cotidianos o incluso al ámbito privado, en un pueblo, como afirma Vázquez Montalbán, ‘cansado de historia’” (López, 2016). Se entiende que la producción literaria se ve volcada a historias mínimas, historias de personajes insignificantes, como más tarde nos mostraría Pedro Juan Gutiérrez, narrador y cronista cubano, ubicado cronológicamente entre el divorcio de Saramago y el lamento de Galeano.

Al entrar al “periodo especial” de los años noventa, la situación de represión que se sentía en el ámbito artístico se hace un poco más liviana, pasa a ser menos frecuente y también a manifestarse de maneras menos evidentes. Es el caso de nuestro Pedro Juan



Gutiérrez, quien publica en los años noventa sin represión aparente, pero quien se ve obligado a “abandonar” su oficio de periodista porque es despedido del medio de comunicación donde trabajaba (Obiols, 2002). Con el inicio de la década de los noventa, Cuba afronta serias dificultades económicas, gran incertidumbre y fuertes presiones geopolíticas por cambios de carácter económico y político a nivel doméstico (Cabrera, 1992, p. 15). En esta década, también la crítica intelectual hacia el régimen cubano se vuelve una especie de obligación para aquellos intelectuales disidentes, exiliados y comprometidos con la política, es decir, era importante que tomen partido una vez más; así surge *Mea Cuba* (1992), de Guillermo Cabrera Infante, como una obligación personal de hablar al respecto de un desencanto compartido. El autor lo explica de la siguiente manera “*Mea Cuba* surgió de la necesidad de darle coherencia (o, si se quiere, cohesión) a mis escritos políticos. O a la escritura de mi pensamiento político -si es que existe-. En el libro está mucho de lo dicho por mí hasta ahora acerca de mi país y de la política que le ha sido impuesta con crueldad nunca merecida” (1992, p. 9). El mismo autor insiste en la situación de la siguiente manera:

Mis ensayos y mis artículos políticos tratan de elucidar algunos de los que se pueden llamar problemas de Cuba, mientras me explico a mí mismo ante el lector ¿Qué hace un hombre como yo en un libro como éste? Nadie me considera un escritor político ni yo me considero un político. Pero ocurre que hay ocasiones en que la política se convierte intensamente en una actividad ética. O al menos en motivo de una visión ética del mundo, motor moral (1992, p. 9).

Del suplemento *Lunes de revolución* salen varios intelectuales más, que al principio se consideraban defensores del régimen, y que más adelante serían invisibilizados. Se dice



que el aparato estatal de espionaje para asegurarse de que el régimen castrista no se caiga, convertía a los sujetos en una especie de *zombies*:

Ciclo de la no-persona: petición de salida del país; automática pérdida del trabajo y eventual inventario de casa y enseres; sin trabajo no hay carnet de trabajo: sin carnet no hay libreta de racionamiento: el permiso de salida puede demorar meses, un año, dos, siguiendo más las reglas de la lotería política que del ajedrez socialista: mientras, la no-persona se ve obligada a vivir de prestado o del dinero que tenía ahorrado en el banco: para salir debe reponer hasta el último centavo que tenía en el banco al momento de solicitar la salida; sin una cuenta bancaria en orden no hay permiso de salida, que es automáticamente cancelado: nueva petición de salida: etc., etc. (Cabrera Infante, 1992, p. 17).

¿Qué pasaba en los noventa en Cuba, época en que está ambientada la *Trilogía sucia de La Habana* (1998)? “Se puede caracterizar en rigor como el período más crítico vivido por el proyecto socialista cubano en el plano de la subsistencia. Y la magnitud de los retos y de los riesgos se puede calcular en correspondencia” (Alonso, 2009, p. 313). Acerca del periodo especial, se puede establecer este retrato:

Las condiciones materiales de vida de la población se vieron dramáticamente afectadas. Se contrajo la canasta familiar [...] se implantaron cortes sistemáticos de electricidad, el transporte público y otros servicios se vieron drásticamente limitados por la falta de reposición de equipos y piezas de repuesto, la construcción de viviendas sufrió una severa caída [...] Además del deterioro material, la crisis del socialismo implica un efecto cultural (en el sentido más riguroso del término, el de toda la espiritualidad humana) del cual Cuba tampoco puede escapar: crisis sobre todo de paradigma, de incertidumbre, de poder prever o no poder prever el futuro (en el plano existencial como en el político), de no saber con certeza si continuaríamos viviendo en una sociedad capaz de plantearse



metas y de orientarse hacia ellas, de cumplirlas o incumplirlas, y de rectificar rumbos.

(Alonso, 2009, p. 314).

A partir de este contexto, con penurias económicas y racionamiento de comida, agravado por el bloqueo comercial impuesto por los Estados Unidos, se conforma un ambiente socioeconómico del que se pueden extraer algunos elementos fundamentales para los fines del presente trabajo: el análisis y la comprensión de *Trilogía sucia de La Habana* (1998). El primer elemento es la fallida promesa de cambio de la Revolución Cubana y el encantamiento o entusiasmo que esta promesa provocó en la gente, incluidos sus intelectuales. El segundo elemento es el desencantamiento y la caída de la utopía; entre los ochenta y noventa, las promesas no cumplidas de la Revolución Cubana marcaron un antes y un después en sus habitantes, y fue un despertar duro el darse cuenta de que el sistema que supuestamente iba a ser perfecto, estaba lejos de serlo (Yáñez, 1997). El tercer elemento nos sitúa ya en el tiempo de escritura de Pedro Juan Gutiérrez, la década de los ochenta y noventa, y nos muestra una Cuba que ha sufrido infinitos cambios, como las privaciones, la delación, el exilio; donde la Revolución claramente ha marcado a la gente, y donde la represión y la persecución se siente, si ya no como algo tangible, sí como una fuerza que actúa de manera menos obvia pero igual de efectiva. El escritor Pedro Juan Gutiérrez es víctima de esos procesos y los retrata.

El Escritor y Su Obra

Pedro Juan Gutiérrez nace en Matanzas, Cuba, en el año 1950 (Ginart, 1998), nueve años antes de la Revolución cubana (1959). Vive los inicios de la Revolución con suficiente conciencia como para entender por completo lo que está sucediendo y para recibir algunos de sus frutos. Cursa los estudios básicos hasta los dieciséis años para después hacer el



servicio militar obligatorio. Luego de ejercer múltiples oficios, que iban desde carpintero hasta profesor de dibujo técnico, pasando por supervisor de sembríos de caña, empieza a estudiar periodismo, para, finalmente, ejercer este oficio desde los 25 años hasta la publicación de *Trilogía sucia de La Habana* (1998), su ópera prima (Obiols, 2002).

Gutiérrez es despedido del medio de comunicación en el que trabajaba seis meses después de la publicación de su trilogía, lo que le dejó el camino libre para dedicarse a escribir. Vale aclarar que Gutiérrez ejerció el oficio de periodista con reconocimiento, e incluso tiene un libro de crónicas, *Vivir en el espacio*, publicado en 1989. El éxito de la *Trilogía sucia de La Habana* fue inmediato, y con este texto, se inaugura lo que los críticos llamarían el Ciclo Centro Habana, un conjunto de cinco libros, entre ellos la trilogía, con una temática similar (Obiols, 2002).

Es importante, al hablar de Pedro Juan Gutiérrez, situarlo en su contexto histórico. Empieza a escribir en la década de 1980 y vive en primera persona los cambios que sucedían a nivel social y político en la Cuba de esos años. Gutiérrez ve de cerca el período especial de los noventa y sus presiones, para luego ser testigo (y partícipe) de una pequeña apertura para el arte en Cuba; es decir, se encuentra entre una situación económica dura, y lo que él mismo considera y afirma que es un despunte de las artes en la isla. Esa crisis de paradigma político y social de Cuba, fruto del período especial, removió las bases creativas de sus artistas. En este sentido, y como vimos en los apartados anteriores, la situación para los intelectuales, paradójicamente, en los años noventa mejora en ciertos aspectos. A pesar de que Cuba se encontraba en un período de profunda escasez y penuria económica, la persecución a los artistas había bajado lo suficiente de tono como para que surjan ciertos creadores nuevos. En una entrevista realizada en 1998, Gutiérrez se mostraba optimista y decía lo siguiente: “Hay una recuperación lenta, pero se nota”. Y, existe un buen caldo de



cultivo para que así sea: “Hay un resurgimiento de la literatura cubana. Parece que eso les sucede a todos los pueblos, con la crisis haces escapar tu espíritu adonde puedes. También hay un resurgimiento en las artes plásticas, en la música. Necesitas una válvula de escape.” (Ginart, 1998).

Gutiérrez se mostraba optimista en el devenir del arte en Cuba, sin embargo, esto no evitó que, al publicar *Trilogía sucia de La Habana*, fuera despedido de su trabajo como periodista (el libro se publicó primero en España). Gutiérrez afirma que se hizo una lectura demasiado política del texto. En la década del noventa, el escritor tuvo ofertas de publicar su segundo libro, *Animal Tropical*, dentro del país, y puso la condición de que no alteren ni una palabra del texto (Obiols, 2002). Debía cuidarse porque la censura era parte importante desde el inicio de las represiones artísticas en Cuba, como lo indica Cabrera Infante:

Para los intelectuales en Cuba, la represión sufrida en las décadas del 60/70, buscaba condenar a los autores al anonimato, por lo que una vez que algún escritor era visto como contrario a la Revolución, automáticamente era también obviado en cualquier evento literario, y no se podía hablar de él, y obviamente, tampoco había manera de publicar en Cuba (1992, p. 12).

La escritura de Pedro Juan Gutiérrez actualmente es comercializada dentro de Cuba, ya que el haberse hecho conocido en el exterior, le dio al escritor el peso suficiente como para ser considerado y publicado en la Isla, incluso a pesar de haber sido castigado y reprimido al principio de su carrera.

A pesar de la esperanza y optimismo de apertura que nos muestra Gutiérrez, muchas de sus obras han sido distribuidas en Cuba solo años después de su publicación en Europa. *Trilogía sucia de La Habana* (1998) fue el primer libro publicado por Gutiérrez, y esto sucede en España, en la editorial Anagrama, luego de que este texto fuera rotundamente



rechazado en una editorial cubana por ser considerado “sucio”, explícito y vulgar, según cuenta el autor (Verduzco, 2015). Si bien Pedro Juan Gutiérrez es considerado por la crítica como un escritor de realismo sucio, él responde que solo sabe escribir acerca de lo que conoce; y que, para él, seguir la tradición barroca y adornada de Lezama Lima, por ejemplo, que nunca habló de una realidad cercana y conocida, se le hace imposible. De esta manera, Gutiérrez trata de quitarse el peso de la etiqueta del realismo sucio, alegando que solo escribe de lo que sabe, de su mundo inmediato, de lo que lo rodea y lo que vive (Obiols, 2002). Intentando explicar su poética radical y sin adornos, afirma lo siguiente, acerca de las críticas negativas que se han hecho a la temática de su obra narrativa: “La literatura debe explorar el lado más oscuro del ser humano. Tratamos de ocultar lo que creemos que es malo, pero creo que es ahí donde se encuentra lo verdadero” (Obiols, 2002).

Entendemos que la entrada de Gutiérrez en el realismo sucio puede haber sido circunstancial, pero no por eso falsa (explicable en parte por su actividad periodística), lo que no era ninguna novedad en América Latina, pues tenía entre sus pares figuras tan importantes como el salvadoreño Horacio Castellanos Moya y el colombiano Fernando Vallejo, en cuyas obras y “a través de la escritura se hacen patentes temas como la crueldad de los barrios marginales de las grandes ciudades, la lucha contra el hambre [...], las necesidades y deseos inmediatos [...] de los personajes que forman parte de la clase baja generalmente, etc.” (Arcos, p.1). En este sentido, se ha dicho acerca del realismo sucio de Gutiérrez que:

se hace patente a lo largo de *Animal tropical*, no solo a través de su temática, sino de su léxico, sus personajes, sus diálogos, sus situaciones, etc. a un ritmo vertiginoso que hace imparable la lectura de la novela. Por tanto, ese Realismo sucio atribuido a Pedro Juan



Gutiérrez deslumbra por el tono crítico de las formas más crudas del propio cinismo (Arcos, p. 25).

La escritura de Gutiérrez está marcada por la intención de mostrar la realidad tal cual esta se le presenta, a través de un lenguaje crudo, directo, soez y escatológico. La narrativa de Gutiérrez, según él mismo, responde únicamente a lo que ve y lo que conoce, lo que nos deja un retrato fiel de la Isla en los años noventa: “El realismo sucio al que se adhiere Pedro Juan Gutiérrez se inserta en la genealogía de realismos latinoamericanos oponiéndose a su vez, no tanto a modelos europeos, si no a sus propios precursores y contemporáneos neobarrocos cubanos” (Birkenmaier, 2001, p. 38); es decir, Gutiérrez es la antípoda de la prosa compleja y estilizada de los grandes neobarrocos cubanos como Carpentier, Lezama Lima y Sarduy.

Trilogía sucia de La Habana (1998) y la crítica

La crítica especializada se ha ocupado de la *Trilogía sucia de La Habana*, y ha señalado lo siguiente: “la imagen colonial y poética de la ciudad estalló con su desfile de antihéroes, de putas hambrientas, de rostros desesperanzados, de edificios esqueléticos, de sexo sucio.” (Gutiérrez, 2006); lo dicho sugiere que el texto del escritor cubano, además del valor literario, tiene una especie de valor histórico, o sirve como manera de registro documental de lo que sucedía en La Habana, con un cambio radical, del heroísmo adornado al antiheroísmo sin tregua, sucio y sórdido. Es decir, al ficcionalizar la realidad, se logra el objetivo de hacer un retrato nada metafórico de un lugar específico donde se sitúa el narrador. “Los cinco libros de su ‘Ciclo Centro Habana’ redefinen la ‘verdad’ no como un ideal estético (como en el caso de Jesús Díaz, Abilio Estévez, Francisco López Sacha, entre otros) sino como una revelación testimonial” (Whitfield, 2010, p. 86).



Si bien los textos de Gutiérrez son ficciones, se entiende que, en el arte, y en la literatura realista, lo que se escribe puede servir también como testimonio del momento histórico, así lo afirma el propio Gutiérrez, que acepta haber confundido al lector mezclando realidad histórica con elementos ficticios de manera determinada (Verduzco, 2015). “El obvio talento narrativo y el más obvio desparpajo y sentido del humor invitan a pensar, más sensatamente, que hay una perfecta identificación entre autor y personaje, por lo que ambos resultan simultáneamente ficticios y reales.” (Masoliver, 1999); es decir, en los textos del autor cubano, el uso del narrador en primera persona lleva a confundir o a acercar demasiado la figura del autor a la de ese personaje que narra sus propias desventuras. De manera general, acerca de la trilogía, Anke Birkenmaier, crítica especializada en la escritura de Gutiérrez, comenta:

Resalta en su obra la transgresión de las normas sociales, sus personajes no se integran a ninguna convención de trabajo, de familia, o de sociedad. Son vagos, el matrimonio o el adulterio ya no cuentan, y el color de la piel, edad y estatus social, son nivelados por la lucha diaria por sobrevivir (2001).

Junto a la intención del propio Gutiérrez de mezclar realidad con ficción para confundir deliberadamente al lector, la crítica también describe a Gutiérrez como un escritor provocador, que utiliza las circunstancias extremas de la vida cotidiana para crear un ambiente específico, perturbador y escatológico: “A pesar de los extremos que describe, el libro ilumina los lugares más oscuros de una sociedad en el límite” (Greenfeld, s.f).

De esta manera, la crítica nos va preparando para comprender la escritura de Gutiérrez, ahora retomando características del realismo que hemos descrito arriba y, específicamente, del realismo sucio:



Las novelas del cubano Pedro Juan Gutiérrez ponen de manifiesto la persistente funcionalidad del realismo, un problema que parecía anclado en el siglo veinte y ahora puede leerse actualizado, resemantizado y todavía discutido, iniciado el tercer milenio y con una peculiar vinculación con los debates en torno de los usos más apropiados para la configuración o (des)configuración de una lengua literaria (Saltos, 2006, p. 3).

Es decir, la ficción de Gutiérrez pone en tensión lo que se considera literario y lo no literario porque se ancla en los principios del realismo, dado su afán de escribir acerca de lo que conoce. Al retratar situaciones de las que nadie quiere hablar y la forma en que lo hace, sus textos se vuelven una especie de crónica veraz de lo que vive la isla incluso de cara al nuevo siglo. Mucho se comenta acerca de lo que significó la trilogía a nivel internacional, y cómo la realidad social, política y cultural representada por Gutiérrez pasó a formar parte de un imaginario que los lectores ya tenían en mente o preveían, dadas las especiales circunstancias de privaciones y pobreza vividas en la Cuba de fin de siglo (Whitfield, 2010, p. 88). En este sentido, la crítica literaria ha insistido en cierta fragmentación de la trama y su fortaleza a nivel de diálogos e historias breves, dignas de una vida al borde o impulsadas por el mero afán de sobrevivencia:

La novela de Gutiérrez, escrita con un lenguaje ágil, directo, rápido y muy fragmentario, más allá de la débil trama narrativa, ofrece una diversidad de planos de lectura que hacen del texto algo más que la aventura desgarrada y transgresora que en apariencia muestra. La casi ausencia de intriga novelesca hace que el texto cobre cierto grado discursivo que el buen hacer narrativo de Gutiérrez conduce a través de una sucesión de diálogos francamente bien elaborados, que se alternan con períodos narrativos donde el autor muestra su yo más oculto y, sobre todo, su forma crítica de concebir la realidad que le preocupa y le rodea (Peña, 2001).



También se destaca en el texto de Gutiérrez una dosis importante de humor que la crítica relaciona con la novela picaresca y su realismo de la sobrevivencia en los caminos, y que se puede vincular, como veremos, también con el cinismo. El narrador/protagonista (Pedro Juan, Pedrojoan, Pedrito) se suele ver convertido en una especie de antihéroe pícaro: “En este sentido, los relatos de Pedro Juan Gutiérrez pertenecen a la tradición picaresca: por su humor tan desenfadado como cruel, por su falta de respeto a las instituciones oficiales y por la negación de todo principio moral en nombre de la supervivencia” (Masoliver, 1999), es decir, una narrativa que formal y temáticamente se sale de los moldes y de toda institucionalidad.

Como conclusión, se puede decir que la *Trilogía sucia de La Habana* (1998) ha sido considerada por la crítica como un libro que retrata la realidad cubana, mostrándonos con detalle lo que se temía, lo que sucedía en los intersticios de la Isla; se trata de un texto sin duda perteneciente al realismo sucio, de un texto donde se logra ficcionalizar la realidad inmediata, de tal manera que no pide ningún favor a todos los recursos de la ficción novelada. *La Trilogía sucia de La Habana* nos muestra una parte de Cuba que hasta ese punto nadie había querido mostrar, con suficiente humor y cinismo para que no se la lea como una simple denuncia, y con suficiente realidad como para que sea un retrato veraz y conmovedor.



Capítulo III

Análisis de *Trilogía Sucia de La Habana* (1998)

Metodología

Para el análisis de la obra *Trilogía sucia de La Habana* (1998) hemos propuesto la metodología hermenéutica y, específicamente, la teoría de las tres Mímesis de Ricoeur, según la interpretación que hace de esta Garrido Domínguez. Recordemos brevemente que la hermenéutica, en la época clásica, era el área de estudio dedicada al análisis de los textos filosóficos y luego, en el medioevo, los bíblicos. Más adelante se definió como la encargada de analizar y comprender cualquier tipo de texto, sea este de corte religioso, filosófico o literario. De esta forma, en la interpretación de textos, en la época clásica, se hablaba ya de una parte literal y una parte alegórica. Pero, para la hermenéutica ha sido fundamental tener clara la subjetividad de la persona que escribe los textos para así lograr una interpretación que sea lo más cercana posible al sentido verdadero del texto, aunque más allá de sentido, se puede hablar de comprensión subjetiva, puesto que resulta difícil encontrarles un solo sentido universal a los textos interpretados (Torner, 2006, p. 58). Heidegger nos habla en algún momento acerca del “comprender” de los textos, y toma en cuenta la posición en el mundo de la persona que los interpreta y todas las subjetividades a las que puede estar sujeta, según afirma Garrido Domínguez (2004, p. 104); para este autor, la teoría de las tres Mímesis de Ricoeur nos permite estudiar el contexto en el que fue escrita la obra (Mímesis I), aspecto desarrollado en el capítulo anterior. Después, la realidad ficcionada en el texto a analizar y todos sus componentes, estructurales y microestructurales, formales y temáticos, y a qué género se suscribe, etc. (Mímesis II); y finalmente, el sentido individual y subjetivo, los fines del individuo que analiza la obra



(Mímesis III), perspectiva que se anticipó en el Capítulo I y se prolongará en las conclusiones.

La Cruda Realidad Ficcionalada por Gutiérrez

Cuando se habla acerca de la producción de la obra, es decir, del acto de escribir y su significado, es importante tomar en cuenta el contexto del autor, y cómo el realismo sucio narrativo se encarga de mostrarnos una cara de Cuba que el régimen oficial no estaba interesado en mostrar. A lo largo de toda la *Trilogía* existe una crítica constante al régimen cubano, aunque según el propio Gutiérrez, esta no es explícita. Debido al texto de filiación realista, es difícil obviar que lo que sucede en este es un reflejo de la realidad. Es importante entender que, aunque con sesgos, no deja de ser una representación de una parte de la sociedad cubana de la época en cuestión. Gutiérrez ha sugerido en más de una entrevista que en Cuba se hizo una lectura muy política del texto, lo que a él le ganó ser despedido de su trabajo inmediatamente después de la publicación de la *Trilogía sucia de La Habana* (1998), su primer libro de ficción. La realidad que se describe en la *Trilogía*, y que puede ser tomada como una especie de protesta contra el régimen, trata varios temas: migración, “llegaron dos amigos, jóvenes, a preguntarme si sería buena idea tirar una balsa al mar por el cabo de San Antonio y llegar al cabo Catoche, o si es mejor salir por el norte directo a Miami” (1998, p. 10); censura de parte de los medios de comunicación: “yo me ganaba la vida haciendo un periodismo malsano y cobarde, lleno de concesiones, donde me censuraban todo, y eso me angustiaba porque cada día me sentía más como un mercenario miserable, con mi ración diaria de patadas por el culo” (1998, p. 13); y también tiene, a veces, un tinte irónico y sarcástico al respecto de lo que está sucediendo: “Cuba, en plena



construcción socialista, era de una pureza virginal, de un delicioso estilo inquisición” (1998, p. 17).

Al hablar de la realidad ficcionada en la *Trilogía* es importante aclarar que muchos de los hechos descritos en el texto son parte de la historia cubana y retratarlos hace que este texto sea político, aunque el autor afirme lo contrario:

Ya Cuba estaba empezando la hambruna más seria de su historia, creo que fue en el 91.

Nadie se imaginaba toda el hambre y crisis que vendría después, [...] yo solo estaba preocupado por mi claustrofobia galopante y por tratar de comer, porque ese mismo año, en unos pocos meses había adelgazado dieciocho kilos, evidentemente por falta de comida

(1998, p. 33).

En el pasaje anterior y en el siguiente, el narrador nos cuenta acerca de la hambruna cubana sin mayor pretensión que no sea otra más que decir la verdad, incluso las fechas coinciden: “Fue 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” (Gutiérrez, 1998, p. 37). El hambre, como se ve, es un tema recurrente, y esto no es raro puesto que una hambruna y estar en un período de guerra en tiempos de paz no resulta fácil pasar por alto: “Pedí algo de comer en alguna casa, pero la hambruna era fuerte, todo el mundo pasaba hambre en La Habana en 1994” (Gutiérrez, 1998, p. 59). También surge un poco de la actitud desencantada que, sabemos, tiñe toda la obra en ciertos momentos en los que se hace alguna queja al sistema: “Porque toda la vida no vamos a seguir con esta miseria y esta hambre. Ya esto se acaba, yo sé que se está acabando” (Gutiérrez, 1998, p. 69), lo que nos recuerda que todas las partes del realismo sucio están configuradas para hacer un retrato fiel de la realidad que se pretende mostrar. Es decir, al escribir textos realistas nos podemos fijar en diferentes realidades, la realidad de un burgués o de un funcionario del Estado de



Cuba con algo de estabilidad no dejaría de ser real, pero no nos estaría mostrando la parte sucia, por decirlo de alguna forma, del realismo.

Gutiérrez tiende a narrar las fallas del sistema sin señalar culpables, aunque sea obvio a lo que se refiere: “En el resto del país no había ni agua para beber. Nada. Hambre al tolete y al carajo” (Gutiérrez, 1998, p. 72). También pone en evidencia la naturaleza de ciertos acontecimientos que suceden en la isla y cómo esto refleja la realidad:

Esto es un simple crimen pasional. Como en cualquier lugar. Pero aquí no se publica en la prensa porque hace treinta y cinco años que no conviene hablar de nada desagradable ni preocupante en los periódicos. Todo debe estar bien, una sociedad modelo no puede tener crímenes ni cosas feas (Gutiérrez, 1998, p. 85).

La crítica mordaz del autor, aunque no señale a culpables específicamente, no deja de tener una actitud desafiante y nos hace entrar en contexto, de manera que comprendamos mejor lo que sucede: “Si, se ha perdido la dignidad, este país es una cárcel y han logrado meter un esquema represivo en la cabeza de todos. La solución a cualquier problema es imponer reglamentos, rejas, barreras, disciplina, control. Esto es insoportable, Pedro Juan” (Gutiérrez, 1998, p. 94). La realidad que el autor convierte en ficción, o la parte de la realidad que el autor decide mostrarnos, es fundamental para la composición del realismo sucio en la *Trilogía*, dado que este habla de los antihéroes, de las personas y los hechos que conforman el margen de la sociedad.

Los Elementos del Realismo Sucio en la Trilogía

Hemos explicado que realismo sucio literario es una de las últimas vertientes que han surgido del realismo francés del siglo XIX y nació de la necesidad estética de narrar las cosas sin mayores adornos textuales y de abandonar a los grandes héroes de los que antes se hablaba en la literatura, desde la mítica hasta la legendaria, histórica o cronística. El



realismo narrativo toma fuerza en Latinoamérica y surgen de él varias subcorrientes: realismo social, naturalismo, costumbrismo, y en la segunda mitad del siglo XX, nace lo que Bill Buford denomina con propiedad “realismo sucio”, con sus historias acerca de personajes sin aspiraciones, de antihéroes mediocres y de pequeños ladrones de tiendas de barrio y otros especímenes de ese talante (1983). Las cinco características del realismo sucio literario, que hemos construido a partir de los referentes estudiados en el Capítulo I son: desencanto (Yáñez, 1997), marginalidad (León, 2005), violencia (Mata Piñeiro, 2019), localidad (Illas, 2014), cotidianidad (Mata Piñeiro, 2017) y cinismo (Onfray, 2002).

Entonces, demostraremos que el realismo sucio de Pedro Juan Gutiérrez, además de cumplir con las características antes mencionadas tiene, como hemos visto, la particularidad de haber sido escrito en la Cuba socialista y revolucionaria, en las décadas del 80 y 90. Gutiérrez ve los cambios instaurados por la Revolución Cubana con suficiente conciencia para entender lo que estaba sucediendo, y empieza a escribir literatura en un momento en el que la persecución a los artistas e intelectuales que criticaban a la Revolución se había atenuado (aunque, ciertamente, no eliminado). El espacio geográfico y ficticio en la mayoría de la obra de Gutiérrez es la ciudad de La Habana y sus alrededores. Gutiérrez escribe desde el centro de la capital de la Isla y narra lo que le acontece a una parte de la sociedad de la cual no se habla: los escombros de la Revolución.

La Trilogía sucia de La Habana (1998) es un libro de cuentos que está dividido en tres partes *Anclado en tierra de nadie*, *Nada que hacer* y *Sabor a mí*. Todos los relatos del libro se sitúan en La Habana en la segunda mitad del siglo pasado, entre las décadas de 1980 y 1990. La trilogía fue publicada por primera vez en España, después de haber sido rechazada por más de una editorial cubana, debido a los temas que se trataban y al estilo de escritura de Gutiérrez, que según las editoriales era demasiado vulgar. La primera parte de



la trilogía trata la situación de La Habana en las décadas antes mencionadas con un tono de desdén y desencanto, y el personaje narrador está siempre inmerso en un callejón sin salida. Las desventuras y el tono que se utiliza a lo largo del primer grupo de cuentos sugieren que no hay salida posible para ninguna de las situaciones que vive el protagonista. *Nada que hacer*, por otro lado, es el que tiene el carácter más marginal en lo que a personajes se refiere. En esta segunda parte de la trilogía, la marginalidad es el rasgo que sobresale. Aquí los personajes de carácter marginal son los que abundan, y es también donde se despliegan todos los seres que forman parte de un margen que no queremos ver, pero que Gutiérrez nos muestra. *Sabor a mí*, la tercera parte de la trilogía, tiene su enfoque en la violencia. Los relatos están enfocados en mostrar la fuerza ejercida sobre seres más débiles y evidenciar la desigualdad que existe, tanto entre ciudadanos, como entre ciudadanos y autoridades.

Según la crítica y este estudio, la *Trilogía sucia de La Habana* (1998) cumple con las características necesarias para ser considerado como un texto de realismo sucio. Según diferentes críticos (algunos, incluso, especializados en la obra de Gutiérrez) el realismo sucio tendría seis características principales: desencanto, marginalidad, violencia, cotidianidad, localidad y cinismo. En este apartado se hará un análisis de cada uno de estos elementos y se tratará de mostrar la manera en la que estos se configuran en la obra.

Desencanto.

Como hemos señalado en la sección del marco teórico, el desencanto surge de la caída de mitos y creencias, en este caso específico, por el derrumbe del mito de cambio que la Revolución Cubana iba a traer, según Sophía Yáñez, que también lo asume como un sentimiento general que está representado en mucha de la literatura latinoamericana de finales del siglo pasado (1997, p. 18). Además, el desencanto no solo está definido por la caída de las creencias, sino también por la falta de fe, el cansancio y agotamiento acerca de



la viabilidad de la Revolución Cubana, y es un estado de ánimo colectivo (Buford, 1983) que atraviesa a todos los personajes de Gutiérrez, incluyendo, por supuesto, al narrador protagonista.

Podemos observar, en el siguiente fragmento del libro de Gutiérrez (1998), el agotamiento de los personajes respecto a la incertidumbre auspiciada por la Revolución Cubana, donde el narrador protagonista (algo constante en Gutiérrez y de lo que hablaremos más adelante) retrata el tema de la migración:

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 hombres jóvenes. Oh, será un problema para nosotras.» No era así totalmente. Se quedaba mucha gente incapaz de vivir demasiado lejos, a pesar de todo (p. 10).

La situación de los personajes nos sugiere una Cuba de la cual es preferible irse, pero en la que mucha gente se queda, porque no concibe vivir en otro sitio, “a pesar de todo”. El desencanto se configura como fundamental a lo largo de todos los libros de la *Trilogía*, y también está representado como una actitud frente a las situaciones, sean estas adversas o no, fruto de la situación socioeconómica:

Un tipo así, de sesenta años, debe tener mucha plata. La manada olfatea los dólares y acosa, con los colmillos para agredir. Todos olfatearon los dólares y empezaron el acoso. Los niños pidiendo monedas. Las putas insinuándose. Los jineteros proponiendo ron, tabaco, afrodisíacos. Todo de contrabando, a precios muy bajos. Cada quien con su historia. La miseria destruía todo y destruía a todos, por dentro y por fuera. Esta era la etapa del sálvese quien pueda, después de aquella otra del socialismo y del no muerdas la mano del que te da la comidita. Así que al carajo la piedad y todo eso. Nosotros nos divertíamos (p. 173).



En esta cita, el personaje principal se encuentra con un amigo mexicano, que es acosado por el resto de personajes que habitan la *Trilogía*, y nos comenta lo que sucede. Se expresa, de una manera dura, acerca de lo que pasa al estar con alguien obviamente extranjero; y esta cita también, al final, nos demuestra una actitud en la que cada quien está liberado a su voluntad y sus medios para sobrevivir, ya que “la miseria lo ha destruido todo y a todos”, por dentro y por fuera. En ese estado de “sálvese quien pueda”, post encantamiento socialista, donde la única opción que existe es sobrevivir, sin contar con ningún tipo de apoyo del sistema en el que se vive, sin embargo, el narrador protagonista, acaso en un gesto de radical cinismo, se divierte a su manera.

El desencanto se manifiesta también en la falta de fe en un cambio radical en la vida propiciado por el régimen cubano. Los personajes han perdido ya la esperanza de que el régimen propicie alguna mejora, como sucede en el cuento “Vida en las azoteas”, que empieza contándonos la vida de un periodista retirado que recién se muda a un cuarto improvisado en el último piso de un edificio derruido. El tono en el comienzo del cuento no es desalentador, pero se convierte en un relato de desencanto cuando empieza a contar la vida de los nuevos vecinos del experiodista, nos habla de “un cantante de boleros con su mujer” (1998 p. 93). El cantante de boleros en cuestión se revela como un defensor de derechos humanos que siempre estaba en alguna disputa con las autoridades, y como un hombre cuyo oficio le había quitado toda alegría y esperanza en la vida: “sí, se ha perdido la dignidad, este país es una cárcel y han logrado meter un esquema represivo en la cabeza de todos. La solución a cualquier problema es imponer reglamentos, rejas, barreras, disciplina, control. Es insoportable” (1998 p. 94), nos dice Armandito, el cantante de boleros/defensor de Derechos Humanos. El cuento termina con un párrafo que contiene todos los aspectos que configuran la desazón en Gutiérrez: una situación política terrible



para la Isla, la gente que trata de salir a flote por sí sola y el sentimiento desolador de no tener ninguna autoridad/ser superior a quien encomendarse:

había mucha gente vendiendo y pocos guajiros, esos son los que tienen la plata. Se hacen ricos con el hambre de la gente, es una nueva era. De repente el dinero hace falta como siempre. El dinero lo aplasta todo. Treinta y cinco años construyendo el hombre nuevo. Ya se acabó, ahora hay que cambiar a esto otro. Y rápido, no es bueno quedarse muy rezagado (1998 p. 97).

Se evidencia con claridad específica el desencanto por la Revolución Cubana, ya que se habla del hombre nuevo, concepto propuesto por el Che Guevara como lema de la Revolución Cubana, en el que se proponía un ser que trata de hacer siempre lo mejor para el prójimo y la sociedad. El narrador nos comenta cómo este hombre nuevo quedó atrás, y ahora ha sido sustituido por el comerciante callejero, sujeto liderado por sus intereses individuales, sin importar que esto signifique un perjuicio para la sociedad colectivista que propone la revolución.

La caída de las creencias, como se dijo al principio, forma parte fundamental del concepto de desencanto manejado en el realismo sucio (Buford, 1983). En el cuento “Recuperando la fe”, del libro *Anclado en tierra de nadie* (1998), el narrador protagonista, en un flujo de conciencia que toma todo el cuento, nos narra, primero, la caída de sus ídolos religiosos:

A los trece años destrocé de un pelotazo un crucifijo que mi madre fijó en la pared, sobre mi cama. Le pegué con rabia. En el catecismo querían que yo creyera sin la menor duda en la Santísima Trinidad y en Adán y Eva. ¡Ah, no! Contrapuse a Darwin. Un terremoto empezó a temblarme dentro (1998, p. 98).



El narrador/personaje inmediatamente nos cuenta la sustitución de la religión por revolución, que es sugerida como motivo del desencanto en el presente trabajo: “Y en seguida empezó la invasión de los manuales rusos de marxismo y las escuelas nocturnas de instrucción revolucionaria. Después me llamaron al servicio militar” (1998, p. 99). El protagonista, que bien podemos llamar Pedro Juan, vive la sustitución de la fe religiosa por la fe revolucionaria, que se convertirá en la fuente del sentimiento de desencanto, a la manera de la caída de los sueños y la confianza propuesta por Sophía Yánez (1998):

Estuve años así. Triunfalmente. Con toda la verdad en la mano y la bandera roja en la otra. Después vino el *crash* y en un par de años todo se convierte en sal y agua. Pero uno no puede estar flotando siempre. O buscas de donde agarrarte o te hundes. Y para colmo, ahora se sabe que hasta el jefe de gobierno tiene sus guerreros y sus collares y diez babalaos cuidándolo alrededor. Ah, carajo (Gutiérrez, 1998, p.99).

El protagonista del cuento pasa por todas las etapas del encantamiento/desencanto que son propuestas en el marco teórico. Primero, la creencia en algún mito, luego, la sustitución de ese mito, y por último la caída completa de la utopía representada en ese relato: la verdad en la mano y la bandera roja. Nuestro personaje termina con un profundo hastío hacia todo lo que no es meramente terrenal. Pierde por completo la fe y sus creencias dejan de existir, porque hasta los héroes revolucionaron regresan a los collares y los babalaos. En el fragmento del cuento “En busca de la paz interior”, también se evidencia de manera muy clara el desencanto que proviene de la falta de fe:

Creo que estuve muy autocomplacido todos esos años. Eso fue lo peor: rehuía estar conmigo mismo. Hacerme compañía. Conversar un poco conmigo mismo. Y tal vez me hizo mucho daño esa búsqueda insistente de la paz interior. No sé quién coño me metió esa idea en la cabeza. Para vivir con paz interior hay que ser un imbécil. ¿O no? (1998, p. 27-38)



El narrador nos comenta acerca de su situación espiritual, con un claro tinte de desencanto y desazón. Nos habla particularmente de un sentimiento de odio hacía sí mismo. Tanto era este, que huía de estar consigo mismo, lo que denota la desazón mencionada, rasgo fundamental del desencanto. A lo largo del cuento, el protagonista visita a una santera, lee autoayuda, pero nada le funciona, y termina, finalmente, resignándose a no encontrar la paz interior, ya que, para esto, nos dice, “hay que ser imbécil”.

En el cuento “Dos hermanas y yo en el medio”, se trata acerca de la relación del protagonista, Pedrito, con Hayda y Caridad, dos hermanas que lo conocen de toda la vida. Pedrito nos cuenta acerca de sus encuentros sexuales con ambas hermanas a lo largo de su vida. En una visita particular a la casa de Hayda, ella le dice: “Mira esto, tengo dos *bloomers* nada más y los dos rotos. Hechos un ripio. Sin jabón, sin comida, sin nada. Yo sigo trabajando en el policlínico por inercia. Ya ni sé para qué.” (1998, p. 25). Hayda le cuenta a Pedrito que tiene solo dos *bloomers* (calzones), y que, además, ambos están rotos. Le cuenta también que trabaja “por inercia”. Se evidencia el desencanto ya que no se ve una salida posible a la situación que se está viviendo. La actitud de Hayda frente a lo inservible de su trabajo es un claro ejemplo de desencanto, ya que sugiere que ni siquiera tener un trabajo es garantía de una situación buena o esperanzadora.

Este narrador en primera persona nos cuenta historias en las que los protagonistas viven sin esperanza de alguna mejora, con una absoluta falta de fe, en todo sentido. En el siguiente fragmento, se habla acerca de una mujer que había tenido una juventud buena, pero gracias a azares del destino y una mala vida, se había quedado sola viviendo en un lugar sucio. Acerca de la inacción de la mujer, el narrador comenta: “Creo que le gustaba rumiar el fracaso y la soledad y no movía un dedo para mandarlo todo al carajo y salir de la



oscuridad” (1998, p. 42). Por un lado, no creen en el régimen que les había prometido un cambio con la Revolución, y, además, tampoco tienen otras creencias para mantener algún tipo de esperanza: “yo no tenía nada que hacer. Por lo menos nada urgente. A largo plazo siempre están las expectativas, la esperanza, el futuro. Todo será mejor, Dios nos ayudará. Pero eso es a largo plazo, por el momento, nada” (1998, p. 101). El desencanto se encuentra, entonces, en tres lugares específicos en la obra de Gutiérrez, en la no creencia en un futuro mejor propiciado por la Revolución Cubana, en la falta de otras creencias de cualquier tipo, ya sea filosófica o religiosa, que les dé a los protagonistas alguna esperanza o sentido a sus vidas, y en la falta de acción para lograr salir de una mala situación. “Todo es desatinado e insensato. Toda la historia, toda la vida, todas las épocas han sido desatinadas e insensatas. Nosotros mismos” (1998, p. 50). La desazón y la completa certeza de que lo único posible es el mal momento que se está viviendo es algo que nos acompaña, a nosotros lectores, durante toda la *Trilogía*. El desencanto se presenta como un grito brutal en contra de la miseria que se vive y la incapacidad de salir de esta.

Marginalidad.

La marginalidad es fundamental en el realismo sucio ya que desafía la lógica de la identidad hegemónica en la cultura y designa a aquel que vive en la periferia, ya sea por decisión propia, o por circunstancias ajenas a su ser (León, 2004, p. 12). La marginalidad en los personajes de Gutiérrez se caracteriza por exponer creencias y prácticas que están fuera del sistema y de la institución, lo que no implica periferias únicamente geográficas, sino también espirituales, económicas y afectivas. El margen desafía a esta identidad impuesta. El ser marginal tiene una identidad propia apartada del canon y no trata de volver al centro. En la *Trilogía* la marginalidad se ve representada en los personajes como todo lo



que es desafiante al orden impuesto, y como una identidad que adquieren estos en respuesta al abandono o a la expulsión. En las primeras páginas del texto, se hace una referencia explícita a los seres marginales:

debes eludir a aquel tipo porque es un loco, marico, gusano, un vago, el otro será pajero y mirahuecos, el otro es ladrón, el otro santero, espiritista, marihuanero. La otra 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 una mierda. Te meten de cabeza en su secta particular para ignorar y oprimir a todos los demás (1998, p. 17).

El narrador, Pedro Juan, en este caso un periodista desempleado por su falta de tino al escribir artículos y comentar las noticias, se está quejando de toda la gente que pretende hacerlo entrar en el canon y domesticarlo, como persona monótona, aburrida y perfecta. Nos habla desde un lugar, que, aunque puede parecer privilegiado (por tener la oportunidad de ser diferente) está lejos de entrar en lo aceptable según la sociedad y las instituciones (Estado). En la cita también se refleja la poca intención de nuestro protagonista de ser aceptado, de cambiar algo de su ser para ser parte del discurso oficial.

La marginalización es un proceso, o un estado al que se va entrando poco a poco, paralelo a la crisis de los valores revolucionarios y del hombre nuevo:

Kate mantuvo su departamento y su pedazo de terraza frente al mar. Directo sobre el malecón. El resto se llenó de cuartuchos y gente desconocida y prosaica. Gente bien vulgar. Seguramente yo soy un prosaico de mierda más. No sé. Y no quiero saberlo. Debe ser deprimente saber eso con toda exactitud. Ella puso rejas y candados en todas sus puertas y ventanas. Y hasta dentro de la casita, para cancelar una habitación de otra. Daba clases de inglés. Sobre todo de conversación. Y vivía de eso (1998, p. 110).



En el cuento al que pertenece este fragmento, “La vida misteriosa de Kate Smith”, se habla acerca de una mujer de alrededor de ochenta años, europea, que llegó a vivir a La Habana en una época de abundancia, y se compró un departamento frente al mar, muy de clase alta. Luego de la Revolución Cubana el edificio comenzó su deterioro, y se empezó a llenar, en palabras del narrador, de gente “desconocida y prosaica”, mostrándonos así la llegada de personas consideradas marginales al edificio de Kate Smith. El cuento refleja la marginalidad en el sentido más completo de la palabra, la gente que antes vivía en otros barrios, la gente que no podía vivir en edificios frente al mar, estaban invadiendo el espacio de la muy europea Kate, a lo que ella responde poniendo rejas y candados.

En el texto nos encontramos con todo tipo de seres y situaciones que nos hablan del margen, en la *Trilogía* el margen está en todas partes y tiene las mismas características. En el cuento llamado “Aplastado por la mierda”, se nos presenta la vida, en un *flashback*, de un hombre que daba espectáculos eróticos masturbándose en el escenario frente al público y eyaculando con una potencia impresionante. El protagonista ahora es un hombre viejo, a punto de morir, que cuenta con orgullo y con nostalgia su vida de súper estrella pornográfica:

Después de una hora y unos cuantos tragos, (al fin aceptó beber conmigo) el viejo me dio una pista: había trabajado en teatro.

- ¿En cuál? ¿En el Martí?

-No, en el Shangai.

-Ah, ¿y qué hacía allí? Dicen que era de mujeres encueras y eso ¿Es verdad que lo cerraron enseguida al principio de la Revolución?

-Sí, pero yo trabajaba allí hace tiempo. Yo era Supermán. Siempre había una cartelera para mí solo: «Supermán, único en el mundo, exclusivo en este teatro». ¿Tú sabes cuánto medía



mi pinga bien parada? Treinta centímetros. Yo era un fenómeno. Así me anunciaban: «un fenómeno de la naturaleza... Supermán... treinta centímetros, doce pulgadas, un pie de superpinga... con ustedes... ¡Supermán!»

- ¿Usted solo en el escenario?

-Sí, yo solo, salía envuelto en una capa de seda roja y azul. En el medio del escenario me paraba frente al público, abría la capa de golpe y me quedaba en cueros, con la pinga caída. Me sentaba en una silla y al parecer miraba al público. En realidad estaba mirando a una rubia, blanca, que me ponían entre bambalinas sobre una cama. Esa mujer me tenía loco. Se hacía una paja y cuando ya estaba caliente se le unía un blanco y le comenzaba a hacer de todo. De todo. Aquello era tremendo. Pero nadie los veía, era solo para mí. Mirando eso se me paraba la pinga a reventar, y, sin tocarla en ningún momento, me venía. Yo tenía veintipico de años y lanzaba unos chorros de leche tan potentes que llegaban al público de la primera fila y rociaban a todos los maricones (1998, p. 61)

Es en esta parte del texto donde se ejemplifica la característica del personaje marginal, de no tener la menor intención de ser parte de la “buena” sociedad. Hay también en la *Trilogía* otro tipo de personajes marginales, como, por ejemplo, varias parejas o amigas que tiene el narrador protagonista son prostitutas (jineteras) de tiempo completo, o medio tiempo: “quería ir a La Habana a jinetear un poco y andar por los hoteles hasta que apareciera algún turista que le pagara en dólares” (1998, p. 54), nos comenta el narrador acerca de una de las mujeres con las que tiene encuentros sexuales. En la *Trilogía* se entiende a la prostitución, oficio marginal y periférico por donde se vea, como una aspiración laboral, con posibilidades de obtener beneficios, para mujeres que van a ser pagadas en dólares. En el cuento “Días de ciclón”, el protagonista nos narra que está pasando hambre porque su pareja estable, una prostituta (jinetera), todavía no termina su horario laboral con un turista español que está en la Isla: “Luisa tal vez regrese con plata.



Podremos mejorar. Por unos días, pero mejoramos. Espero que la muy hijoputa no se lo gaste todo en shopping, en ropas y perfumes. Necesitamos algo de comer” (1998 p. 162).

En el texto de Gutiérrez se entiende a la periferia como un lugar en el que se existe y del cual no necesariamente se quiere salir; los personajes marginales se reconocen

“marginales”, y sus esfuerzos son no para encajar, puesto que eso sería un sinsentido dada la realidad que viven, si no para surgir dentro de los pocos resquicios que la marginalidad permite.

Los diferentes personajes presentes en la *Trilogía sucia de La Habana* (1998), habitan también, por lo general, en viviendas improvisadas: ya sea un edificio de cuatro pisos en los que viven ocho personas en departamentos de una habitación, o casas construidas con escombros de construcciones más grandes que están a punto de caerse.

Pedro Juan (el narrador) nos cuenta acerca de una proeza sexual a punto de suceder, cuando de repente: “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” (1998, p. 47). El protagonista está en una casa al borde de caerse y se trata el tema sin mayor reparo, es decir, esa condición de vida es vista con una irónica resignación, evidenciando la poca intención de los hombres y mujeres de la *Trilogía* de alejarse del margen, o más bien, la poca posibilidad de salir de la abyección y cómo esto ya no les quita el sueño.

Al igual que las jineteras, los delincuentes o traficantes de sustancias ilegales, también se encuentran retratados con frecuencia en el texto, un vendedor de hígado de vaca que resultó ser trabajador en la morgue y vendía hígado humano, gente que lucraba de la migración ilegal, o vendedores de drogas: “con un hijo crápula que vivía allí de la marihuana, pero que era más el tiempo que estaba en la cárcel que en su cuartocho vendiendo marihuana que traía de Barbacoa” (1998, p. 17). En el cuento “Maricón y



suicida”, Pedro Juan nos narra el suicidio de un amigo cercano que había vivido toda su vida en conflicto con su sexualidad, la definición del término “maricón” nos hace obviar que el protagonista del cuento es, de hecho, bisexual, y tuvo una esposa. Este es el margen en su máxima expresión, ya que nos cuenta también cierto tipo de discriminación que sufre el protagonista. Gutiérrez se encarga de retratar la marginalidad en todo sentido, sin dejar nada de lado: ya sea la historia de un *performer* pornográfico, las aspiraciones de una prostituta o de un vendedor de drogas. Se encarga, además, de mostrarnos siempre, con una vívida intención, las historias de la gente que ha sido arrojada de la normalidad o que no tiene una vida convencional.

Violencia.

Lo que pretende la violencia en la literatura es mostrar desequilibrio social y psicológico (Basile, et. al. 2015). No existe violencia sin conflicto, y en el realismo sucio se ficcionaliza también para evidenciar el contexto en el que viven los personajes. Se sugiere que existen dos tipos de violencia: la personal, entre iguales; y la institucional, entre una fuerza mayor y una menor (Kohut, 2002, p. 196). En la *Trilogía* podemos ver ambos tipos de violencia, personal e institucional, en igual medida; esta se ejemplifica mediante choques en los que dos partes, o más, miden su poder. Ejemplos de violencia institucional, aquella que demuestra la fuerza de un poder mayor sobre una persona, se pueden encontrar en varias partes del texto. Policías (en este caso, guardianes de la revolución) abusando de su fuerza y maltratando a la gente: “golpeé a los guardias que intentaron amarrarme y allí mismo me dieron una paliza hasta dejarme inconsciente” (1998, p. 221) y también:

disfrutaron del poder de las armas de fuego, de tener un palo en la mano, de decidir sobre los demás ciudadanos y humillarlos y darles golpes y empujarlos a una celda. Algunos



comprendieron entonces, con el hígado hecho pedazos, que son unos brutos infelices con el garrote en la mano. Pero ya tienen tanto temor que no pueden soltarlo (1998, p. 53).

La confrontación entre iguales se ve representada con bastante frecuencia en la *Trilogía*. Desde asesinatos, supuestos crímenes pasionales e intentos de venganza, el texto está lleno de demostraciones de violencia: “piérdete, ya se enteró y está buscando para matarte. Ella estaba amoratada y con una herida en la ceja izquierda” (1998, p. 58) le dice una amante al protagonista, hablando acerca de su esposo, quien acababa de salir de la cárcel y lo estaba buscando para matarlo por haber estado con su mujer mientras él estaba preso. En la *Trilogía* también se narran sucesos criminales, que evidencian la manera en la que suceden las cosas en los lugares marginales que le sirven de escenario a Gutiérrez: “por la mañana apareció una mujer apuñaleada en la calle” (1998, p. 84). En esta cita se ejemplifica claramente la violencia que rodea a los personajes de la *Trilogía*. A la cita anterior le sigue la descripción de un crimen pasional, en donde el culpable es apresado y condenado a años en prisión, siendo lo curioso de este cuento la naturalidad con la que está narrado, y cómo esto hace que el realismo sucio de Gutiérrez sea un ejemplo aún más nítido de la dura realidad en la que viven sus personajes.

Gutiérrez narra los crímenes con el desenfado y la crudeza que lo caracterizan, lo que hace que la violencia que está ficcionalizada se vea como algo cotidiano e inevitable, debido a las circunstancias y a la condición humana: “un amante la descuartizó a pedazos” (1998, p. 104) y “anoche, en medio de la música y la borrachera, Carmencita le cortó la pinga al marido (...) pues yo ahí, en la puerta, y de pronto sale de su cuarto el negro gritando, bañado en sangre agarrándose los huevos” (1998, p. 159), son escenas que nos sugieren también lo marginal del escenario narrado.



En el cuento “Dale una puñalá, acere”, se narra una violación sumamente explícita y terrible. Es, sin lugar a dudas, el cuento más violento de toda la *Trilogía*. En palabras de Mata Piñeiro, uno de los objetivos de representar la violencia en el realismo sucio es acercar al lector a los instintos más bajos de sus personajes (2019), y este cuento cumple estos objetivos a la perfección. Es en el que se evidencia todo tipo de violencia, desde la sexual implícita en la violación, hasta física, y también violencia institucional y psicológica. El cuento empieza cuando un ama de casa deja entrar a unos tipos que dicen ser carpinteros. Betty, la mujer víctima de violencia les abre solo para sufrir una serie terrible de golpes, antes de ser violada por ambos hombres. Luego de describir la escena en cuestión, Betty logra hacer la denuncia en la policía, y, como era de esperarse, no sirve para nada, puesto que no encuentran a los tipos, y Betty, además, no puede vivir tranquila ya que recibe amenazas constantes de desconocidos por haber hecho la denuncia y las autoridades no hacen nada. En ese cuento particular se evidencian las formas de violencia que están presentes en la ficción y también en la realidad que Gutiérrez describe. Es importante también pensar a la violencia del realismo sucio como un intento de evidenciar lo que sucede en la vida real, y las situaciones de desventaja que existen y qué seres son los más propensos a sufrir violencia:

Dos tipos ensangrentados, dándose cuchillazos, trastabillando, ya casi moribundos [...] Me caen arriba. Los dos me caen arriba. Me pareció que además de moribundos estaban borrachos o enmariguanados. Intento levantarme de la banqueta, pero los dos se me están desplomando arriba. Uno de ellos me corta con su cuchillo. Me da un buen tajazo en el brazo y por el costado derecho. Todo es tan rápido que no comprendo. No sé de donde salieron. En silencio. No hay un grito, ni un quejido siquiera. Están muertos los dos arriba de mí, son un amasijo de sangre (1998 p. 143).



En la cita anterior, perteneciente al cuento “Mi culo en peligro”, el protagonista empieza contándonos las peripecias por las que tiene que pasar para no ser violado en la cárcel. Cuando al fin logra cumplir su condena y salir, lo primero que hace es ir a un bar a tomarse un trago, a tratar de volver a su vida con algo de normalidad, solo para encontrarse en la mitad de una pelea sangrienta entre dos delincuentes. El cuento termina con el protagonista bañado en sangre ajena y propia, otra vez en la comisaría, esperando que algún testigo aclare la situación y lo dejen ser libre nuevamente. Dentro de la *Trilogía* la violencia se ve representada en todas sus formas: la violencia personal y la violencia institucional (Kohut, 2002). Ambos tipos de violencia dejan como víctima al cuerpo, es decir, más allá del tipo de violencia que se ejerza, esta siempre nos acerca al cuerpo y cómo este sufre las consecuencias.

Localidad.

Como hemos anotado en el primer capítulo, un texto se debe, principalmente, a una identidad específica, es decir, todo escrito es un reflejo de su contexto y debe responder a una identidad determinada (Illas, 2014, p. 2). Así, según la estética del realismo sucio, es imposible escribir desde una realidad ajena a la del autor, por eso estos relatos suelen ser locales. Esa localidad y pertenencia se configuran a partir de la vivencia de los personajes y de los lugares descritos. La localidad en el realismo sucio también nos da una noción de identidad, que está íntimamente ligada a la noción de cotidianidad: podemos entender quiénes son los personajes porque sabemos lo que hacen diariamente y también de dónde vienen, en términos geográficos. La categoría de local hace que nos relacionemos con un contexto cultural específico, tan importante en esta obra del cubano Pedro Juan Gutiérrez, y en el realismo sucio en general. En la *Trilogía sucia de La Habana* (1998), esa localidad se configura mediante: la descripción de lugares geográficos urbanos, los nombres de estos



lugares y la arquitectura, edificios, casas, plazas; la jerga utilizada en muchos de los diálogos, la descripción de ciertas condiciones climáticas muy particulares de la Isla y personajes que son emblemáticos en la localidad descrita: La Habana, Cuba.

Describir las locaciones de la acción nos sirve para entender dónde se sitúa una historia. Por ejemplo, en la cita: “Hablamos de los temas del momento: comida, dólares, miseria, hambre, Fidel, los que se van, los que se quedan, Miami” (1998, p. 21) podemos reconocer sin ningún esfuerzo dónde está situado el universo del personaje: diégesis. Nos hacemos a una idea del escenario real sin mayor problema. Lo local también representa la transparencia. En el realismo sucio lo que hay es lo que se ve y lo que se cuenta, y es importante que se represente de la manera más fiel posible, justamente para justificar su pertenencia al realismo estético. Las descripciones de hechos que sólo pudieron suceder en La Habana de la década de 1990 y la descripción de lugares mencionada al principio de este apartado, son también parte del concepto de local en Gutiérrez: “Yo vivía en la azotea de un edificio en el Malecón. En el piso doce. Tal vez a sesenta metros sobre la calle, y me aficioné a sentarme en el alero, con los pies colgando en el vacío” (1998 p. 168), evidenciando la presencia definitoria del legendario Malecón de La Habana. Igualmente, el autor recurre la descripción de las condiciones climáticas de la Isla: “Empezó a llover y a tronar, con un viento de ciclón y una humedad terrible. Es así en el Caribe” (1998, p. 11), trasladándonos así a un Caribe con un clima inclemente. La descripción de lugares específicos abunda en la configuración de lo local en la *Trilogía*, la ciudad y los edificios nos hacen entrar rápidamente a la realidad descrita: “Al sur y al este de la ciudad vieja, arrasada por el viento y el maltrato” (1998, p. 16). Además, se ven descritas en la *Trilogía* cosas tan específicas acerca de La Habana como ciertas direcciones, y caminos que el protagonista usa para llegar a algún lado: “Di vueltas por la calle hasta que logré combinar



dos guaguas y llegué a Mantilla, que está a las afueras de la ciudad y me gusta porque se ve la tierra roja y el campo verde y las vaquerías” (1998, p. 16). Bares y discotecas, tan famosos en La Habana, también aparecen:

Solo tenía un trabajo en el club Salem, de viernes a domingo. El Salem es un tugurio en Centro Habana. Una noche fui a darme unos tragos allí y de paso a escuchar a Armandito. No entré porque la puerta tiene una reja y hay un negro gordo y salvaje como un gorila, que abre y cierra con candado. No me gustó aquello (1998 p. 94)

La localidad en el relato se ve representada mediante el nombre del bar Salem, el hecho de que el protagonista vaya a ver a un cantante que es amigo personal, puesto que lo llama por su nombre, y también en la descripción del guardia del bar. El narrador se asegura de que el lector tenga toda la información necesaria para tener un panorama muy específico del lugar que se describe.

Cuando se describen personajes específicos, que son parte fundamental de algún lugar o algún cuento, la localidad también se hace presente. Gutiérrez logra plasmar lo local describiendo también a los personajes característicos: “vivía en San Lázaro 558, y se pasaba el día sentado silenciosamente en su silla de ruedas, asomado a la puerta mirando el tráfico, respirando el hollín del petróleo y vendiendo cajas de cigarrillos un poco más barato que en las tiendas” (1998. p. 61). En el fragmento anterior se habla del mismo hombre del que hablamos en la categoría marginal, aquél que en su juventud había hecho *shows* eróticos eyaculando al público. El fin que tuvo la vida de aquel personaje es el que describimos en la cita anterior: un vendedor de cigarrillos con un quiosco, que tiene ya la fama de ser un personaje emblemático de un barrio venido a menos que alguna vez fue de clase alta.



Ciertas dinámicas de comportamiento de los personajes también configuran una parte importante de la localidad en la *Trilogía sucia*, por ejemplo, cuando nos cuentan acerca del racismo recalcitrante de los policías hacia los negros: “después me dijo que su nombre era Greis y no Grace, me enseñó su carné de identidad que no soltaba jamás porque la policía le pide ese documento veinte veces al día a los negros, mucho más si parecen jineteras o jineteros” (1998, p. 73). En esta cita también se encuentra el término “jinetera”, que es utilizado en Cuba para referirse a las prostitutas, evidenciando la localidad mediante la jerga. Continuando con la jerga como representación de lo local, en el fragmento: “oye, acere que volá, tengo un bisnecito pa ti” (1998, p. 13) el escritor introduce la palabra “acere”, cubanismo utilizado como un vocativo, que va a aparecer a lo largo de toda la *Trilogía*, casi como una muletilla en los diálogos de los personajes.

Podemos señalar, entonces, que lo local en el realismo sucio de Pedro Juan Gutiérrez se configura mediante la descripción de lugares: “Cogí la bicicleta y fui por todo el Malecón hasta Marianao” (1998, p. 26). La descripción de ciertos personajes que se notan característicos a ciertos lugares: “se convirtió en un perfecto *latin lover*, con cadena de oro al cuello, manilla de plata y oro en la muñeca derecha y juegos de camisa pantalón y zapatos blancos” (1998, p. 81). Hechos puntuales que suceden en la localidad mencionada, que pueden ser eventos: “siguió el festival de cine latinoamericano y La Habana se convirtió en un paraíso: mucho cine, mucha templeta, mucho ron y buena comida” (1998, p. 33). O condiciones climáticas: “los diluvios del caribe son bíblicos, pueden durar muchos días lloviendo a ráfagas” (1998, p. 49).

Cotidianidad.

Mata Piñeiro (2017) sugiere que la cotidianidad en el realismo sucio es una herramienta ficcional que permite documentar lo presente e inmediato. Así, la cotidianidad



se ve representada en el realismo sucio al narrar situaciones del día a día de los personajes que habitan. Esta narración del diario vivir de los personajes nos es útil ya que nos da una sensación de inmediatez y de estar en el presente, lo que a su vez nos hace entrar en el pacto ficcional de manera aún más completa. La cotidianidad en la *Trilogía* se construye retratando lo que les sucede a los personajes en su mundo. Tomando en cuenta que no son héroes y que sus vidas no están plagadas de sucesos importantes, se recurre a narrar los acontecimientos diarios que hacen que el lector se sienta identificado y que, además, dan una noción de realidad a los lectores. Lo cotidiano se configura en el texto mediante descripciones del narrador acerca de su día a día: alimentación, sueño, vivienda, hábitos, o descripciones de la vida de los personajes (Mata Piñeiro, 2017, p. 180).

Por ejemplo, no es raro encontrarnos con frases como esta: “Desayuné una taza de té, cagué, leí unos poemas homosexuales de Allen Ginsberg” (1998, p. 9), en la que nos muestra posiblemente la parte menos importante de la vida del protagonista. Esta descripción no es retomada, ni es una pista que nos da el autor para contarnos algo más interesante después, solo sirve como una muestra de lo que hace este antihéroe que protagoniza el cuento. Es un ejemplo de los hábitos corrientes que pueden tener los personajes en la *Trilogía*. Otro ejemplo de la cotidianidad configurada en el texto es la siguiente “Fui a la casa de mi ex mujer. Ahora somos buenos amigos. así nos va mejor. Ella no estaba. Comí un poco de melón y dejé los restos ahí” (1998, p. 10); estos son hechos que, como se menciona en el párrafo anterior, no tienen como intención prepararnos para algún suceso importante, o para un giro inesperado en la trama, sino que simplemente están ahí para hacer un retrato que sea lo más fiel posible a la realidad, a una realidad específica, además, que es sumamente importante en el texto.



La realidad narrada es la de los habitantes de La Habana, los que viven en el centro de La Habana, específicamente, en la década de 1990. Es importante para el texto y su verosimilitud retratar mucho de lo real cotidiano para así hacernos entrar en el contexto específico de este lugar que sí existe en el mundo empírico. Es verdad que en la vida de los personajes de Gutiérrez ocurren hechos extraordinarios o picos dramáticos, que ya se han mencionado a propósito de la violencia. Ahora, de lo que se trata es de demostrar la vida sin momentos señalados ni sobresaltos, sino la vida ordinaria de todos los días. El narrador protagonista del cuento “Dudas, muchas dudas”, nos cuenta lo siguiente: “Busqué una botella de ron. Y bebimos. Bebimos mucho esa noche [...] Hoy estoy con resaca. El ron era asquerosamente malo y estoy con dolor de cabeza” (1998, p. 153), esta cita denota, nuevamente, la ausencia de un héroe, de un personaje excepcional, y ejemplifica la intención del realismo sucio de mostrarnos historias mínimas con personajes comunes con los que el lector se identifica. El narrador nos comenta, en el segundo cuento de la *Trilogía*, lo siguiente: “Al atardecer preparaba un vaso de ron muy fuerte con hielo. Escribía unos poemas duros” (1998, p. 15).

Según la crítica, la cotidianidad es también considerada como una esfera fundamental del realismo sucio porque es sobre la cual se encuentran los personajes y sobre la que se actúa, es también la manera del autor de remitirse a un tipo de universalidad subjetiva, es decir, lo cotidiano, aunque sea local, es una característica universal y puede ser aplicada a más de una localidad (Mata Piñeiro, 2017). “Miriam me esperaba con toda su dulzura, y con un poco de ron y algo de comer, igual que cuando trabajaba más cómodo escribiendo estupideces para aquella emisora de radio, Miriam era un bálsamo” (1998, p. 51) nos dice el narrador protagonista, acerca de su relación con una mujer algo menor que él. Lo habitual entre los dos era que lo recibía de la manera descrita en el fragmento: con un



poco de ron y algo de comer. Se muestra así la vida ordinaria, que puede ser universal. Al tornarse universal, se logra que el lector también se pueda identificar con esta característica sin importar su origen. En el segundo cuento de *Anclado en tierra de nadie*, el narrador protagonista del que tanto hemos hablado nos dice: “me fui a la azotea, frente al mar. A fumar, con un café” (1998, p. 37). Esta es una muestra de lo cotidiano en su máxima expresión que, si lo ubicamos en el contexto de La Habana, podemos hasta imaginarnos la azotea y los colores del cielo, pero también nos presenta a lo cotidiano como universal.

Lo cotidiano, además, nos invita a entrar en el pacto ficcional con mayor entrega, la verosimilitud se hace posible en gran medida gracias a lo desacontecido de la narración: “Hablamos un par de horas en el malecón y nos fuimos gustando poco a poco. Hicimos chistes y nos reímos juntos” (1998, p. 46). Lo cotidiano nos brinda imágenes con las que nos relacionamos, que entendemos, que consideramos inmediatas. En la *Trilogía sucia de La Habana* (1998) abunda el evento cotidiano, y a veces se une con el desencanto para darnos situaciones como esta:

El cuaderno estaba lleno de citas extraídas, supongo, de todos aquellos libros de Herman Hesse, García Marquez, Grace Paley, Saint Exupéry, Bukowsky y Thor Heyerdal. Buena mezcla. En un muchacho de 15 años esa combinación más el rock, pueden lograr que no se aburra y que viva bien atormentado. Lo importante es no aburrirse (p. 37),

Evidenciando así una vida ordinaria (el cuaderno de notas de un adolescente y sus lecturas) y la importancia de vivir “bien atormentado”, lo que, a su vez, explica que la aventura y el entretenimiento lo son todo.

Al permitirnos entrar en este fuerte pacto ficcional desdramatizado, el narrador puede estar preparándonos para algo fuerte, y los componentes de lo marginal y la violencia están próximos: “Llegué a mediodía a casa de mi madre, pero ella andaba por la calle” (p.



86), expresa en el cuento en el que luego se narra un asesinato terrible, que de pronto nos parece completamente cierto y posible, aunque no por esto menos sorprendente, ya que el autor se ha encargado de narrarnos acciones dramáticas que van de lo menor a lo mayor. El realismo sucio se presta, en el marco de sus características principales, a narrar este tipo de escenas cotidianas, ya sea para sugerir tedio o luego mostrar, por ejemplo, violencia.

Cinismo.

El cinismo atraviesa toda la obra de Gutiérrez y está presente en la actitud de los personajes y en la voz del narrador. Este término tiene dos significados que serán tomados en cuenta para este análisis: el significado clásico de cinismo y el significado actual. Según la corriente clásica, un cínico no espera nada de nadie y hace lo que quiere cuando quiere sin mayor reparo, vive la vida, minuto a minuto, sin ninguna preocupación acerca del futuro o mayor remordimiento acerca del pasado (Onfray, 2002, p. 41). Para el punto de vista cínico actual, un cínico es alguien que no tiene reparo en decir las cosas, así sean fruto de su propia ignorancia o mentira. Como parte fundamental de la *Trilogía*, el cinismo está representado mediante la actitud de los personajes, que tienden a decir las cosas como son, sin mayores adornos o eufemismos. Los personajes tratan de divertirse día a día, sin preocuparse de más por las cosas que no son estrictamente necesarias y básicas, y dicen lo que piensan, sin detenerse a pensar que lo que dicen o hacen pueda ser ofensivo. El cinismo también se puede mezclar, en el realismo sucio, con la cotidianidad, ya que los cínicos solo viven el día a día, el aquí y ahora (Onfray, 2002, p.50).

“Me alegra mucho encontrar negros inteligentes, y no esos otros que no te miran de frente y tienen la cabrona mentalidad agazapada del esclavo” (1998, p. 13) nos comenta el narrador, sin mayor reparo, a pesar de que el comentario caiga en estereotipos y pueda ser



incluso racista. El cinismo mostrado como desinterés o distanciamiento, por decirlo de alguna manera, se puede evidenciar en las ocasiones en las que el protagonista narrador se muestra indiferente a lo que pasa a su alrededor “el baño estaba asqueroso y daba la impresión de que no limpiaban jamás, pero a mí no me importa, los negros son así” (1998, p. 21).

Continuando con el cinismo en un sentido más actual, Gutiérrez nos narra la situación de una mujer llamada Carmita, cuya forma de subsistir eran sus tres amantes: un mecánico, un marino y un oficial de aduana. Nuestro narrador protagonista entabla una conversación con Carmita acompañada de unos vasos de ron:

Bueno, no sé cómo fue, pero en unos minutos bajé las escaleras, compré un poco de ron barato, con sabor a kerosene. Con hielo y limón mejora bastante. Bebimos dos o tres vasos y hablamos un buen rato del millón de gente que se ha quedado sin trabajo. Todos vendiendo cualquier cosa en la calle, intentando sobrevivir.

-No me interesan, Pedro Juan, que se mueran.

-Chica, a mí me dan lastima.

-Pues a mí no ¿y a ti quién te ayuda? Por lo que veo estas bastante jodido, y si no guapeas te mueres de hambre.

-Eso es verdad, pero...

- ¿Y a mí quien me coge lastima? Esa gente que vende limones y pizza sacan su problema a la calle y todo el mundo se entera. Yo tuve que arrear dos años con ese mecánico gordo, borracho, estúpido, porque todas las semanas me daba sesenta pesos. Ése era mi problema. Dentro de la casa. Nadie tenía que saberlo, así me ganaba la vida yo hasta que el marinero regresó y mandé al gordo de paseo.

-Pero tú eres una cínica.

-Si vamos a hablar de cínicos, ¿Qué eres tu explotando a la jinetera esa? (1998, p. 169)



Pedro Juan y Carmita hablan tranquilamente de sus degradadas formas de vida y nos muestran que estas no los hacen sentir ningún tipo de orgullo, pero tampoco incomodidad, aunque no sean ortodoxas o formas de vivir tradicionalmente aceptadas. Es decir, el gesto cínico se manifiesta en el sentido de ya no estar preocupados por el qué dirán, y tener un modo de vida, cualquiera que sea, sin mayor interés en que este sea aceptado o no socialmente. De lo que se trata es de sobrevivir como se puede, sin moralismos, incluso explotando jineteras.

Se evidencia en toda la obra una clara falta de importancia hacia las cosas que no son estrictamente necesarias para la existencia, acompañada también de una descripción de sucesos que tienen que ver con la corporalidad, lo que está unido a la concepción de cinismo que sugiere que los cínicos no tienen pudor ni vergüenza alguna cuando a necesidades básicas se refiere: “me gusta masturbarme oliéndome las axilas. El olor a sudor me excita. Sexo seguro y oloroso” (1998, p. 133), nos comenta el narrador protagonista en “Estrellas y pendejos”. En este cuento, el personaje principal empieza narrando con descaro (cinismo) la costumbre que tiene de masturbarse mientras huele sus axilas. El narrador utiliza un párrafo entero para darnos detalles y justificar este hábito, sin muestra alguna de vergüenza o pudor, que retrata a la perfección la vida de perro del cínico. El resto del cuento narra la vida de un ciclista apodado Fórmula Uno, que gana dinero haciendo acrobacias de alto riesgo en las calles de La Habana; el nudo del cuento está en la posibilidad de que Fórmula Uno no logre hacer una acrobacia determinada y el narrador pierda el dinero que apostó. Debido al gran talento del acróbata y a un golpe de suerte, este lo logra, y nuestro narrador gana lo que suponemos que es una gran suma: treinta y cinco dólares. El cuento, que nos destila cinismo, termina de la siguiente manera: “Antes de él, allí mismo se mataron cuatro muchachos. Otros dos no tuvieron cojones para lanzarse. Así



es. Sólo unos pocos sobreviven: los muy estrellas o los muy pendejos” (1998, p. 136), mostrándonos así una absoluta despreocupación, propia de la actitud cínica antigua.

En la *Trilogía* el cinismo también se refleja en la forma de narrar. Cuento tras cuento, el narrador relata hechos que van desde lo sorprendente a lo asqueroso, a lo conmovedor, sin ningún síntoma de estar impresionado. Por ejemplo, en el cuento “Mi culo en peligro”, habla acerca de las claras intenciones de un reo (otro, él también estaba preso) de violarlo. El narrador protagonista no le da más de un párrafo a los repetidos intentos, por suerte fallidos, del violador que pretende ultrajarlo. Este hecho, que fácilmente puede ser contado de una manera más emocional y sentida, se convierte en algo banal que roza la comedia, en un hecho sin mayor importancia, demostrando así una actitud de aquel que no se preocupa demasiado por las cosas y vive en el presente inmediato.

En el mismo relato, inmediatamente después, al protagonista le caen encima dos cadáveres, literalmente, hombres muertos que estaban peleando en un bar y se cayeron sobre él, y el único comentario al respecto es “debo cambiar de trabajo, esto ya no me resulta” (p. 144); se evidencia el desgano del protagonista y la poca capacidad de alarma que este posee. Además, notamos esta falta de asombro cuando trata de temas fuertes, injustos y contradictorios, “lo que más se parece a un delincuente es un policía”, nos menciona, sin ningún asombro y con evidente ironía.

Según la descripción del cinismo de los filósofos clásicos, un cínico es aquel que solo se fija en cumplir los deseos más primarios, es decir, el resto de vanidades y de cosas secundarias no le importan (Onfray, 2002). Los personajes de Gutiérrez suelen ser así en la mayoría de ocasiones, por ejemplo: “a veces lo que necesitas es muy poco sexo, ron y una mujer que te hable tonterías, nada muy inteligente” (1998, p. 145). Ya sea la concepción de cinismo antigua, o la idea actual de lo que nosotros entendemos, está presente en toda la



Trilogía, como una actitud propia de los personajes del realismo sucio que nos acompaña a los lectores de principio a fin, dejándonos saber, sin mayor alarma, todas las desventuras de los personajes, desventuras propias de antihéroes que solo se preocupan por sobrevivir día a día, y tal vez, divertirse un poco en el trayecto.

Conclusiones

El realismo del siglo XIX, que surge como oposición al romanticismo, prepara el camino para el resto de textos de filiación realista que vinieron después. El interés de retratar la realidad de una manera más fiel se mantiene hasta hoy en día, en la rama más nueva, por decirlo de alguna manera, del realismo: el sucio. Este surge en los Estados Unidos y se traslada a Latinoamérica en la década del 1980, en la que Pedro Juan Gutiérrez empieza a escribir la *Trilogía sucia de La Habana* (1998) que es un conjunto de tres libros de cuentos: *Anclado en tierra de nadie*, *Nada que hacer* y *Sabor a mí*. La *Trilogía* fue publicada por primera vez en España, debido a que las editoriales cubanas la consideraron



demasiado vulgar y obscena. Este primer libro de Gutiérrez cumple con la función de retratar a la Cuba de finales del siglo pasado, sin ningún tipo de eufemismo, lo que lo convierte en un texto de realismo sucio.

El objetivo general que se planteó fue analizar cómo el cinismo y el desencanto se configuran como parte fundamental del realismo sucio en esta obra de Gutiérrez. El realismo sucio en su sentido más profundo de retratar una realidad de la manera más fiel posible, se hace visible en la *Trilogía sucia de La Habana* (1994), de Pedro Juan Gutiérrez, mediante la presencia, principalmente, del desencanto y el cinismo, aspectos fundamentales de la configuración del realismo trágico. El desencanto en la *Trilogía* se ve representado en el accionar y la manera de expresarse de los personajes y está presente como parte medular de la obra y como una forma de protesta, ya que este surge de la falta de fe o creencia acerca del cambio prometido por la Revolución de 1959. El cinismo, por su parte, se traduce en la obra a una manera rápida de vivir de los personajes, sin mayor preocupación por guardar las formas y sin pretensiones de ser lo que verdaderamente no se es. El cinismo en la *Trilogía* se configura, también, mediante el alejamiento de las vanidades en sus personajes, en un escenario desencantado como el que nos propone Gutiérrez, la no preocupación por las cosas que no responden a una necesidad básica es la constante.

El primer objetivo específico fue precisar las condiciones de la Revolución Cubana como discurso utópico en el contexto de Pedro Juan Gutiérrez y su escritura. Como se ha mencionado anteriormente, Gutiérrez nace en el año 1950 en Matanzas, Cuba, por lo que ve la Revolución con suficiente claridad para tener un entendimiento completo de lo que sucede en la Isla. Nuestro autor empieza a escribir literatura en la década de 1980, es decir, una vez que el régimen implantado por la Revolución ya había empezado a mostrar falencias. En la Cuba revolucionaria de mediados del siglo XX, los intelectuales de la isla y



del mundo toman partido por la revolución y, de hecho, lo que antes era una escritura de denuncia, se vuelve un instrumento político a favor de los cambios revolucionarios.

Gutiérrez lo ve todo desde el principio: las promesas de cambio social, político y económico que la Revolución traía consigo y las falencias que vinieron después, que él narra de manera muy clara en la *Trilogía*.

El segundo objetivo específico que nos planteamos fue definir cómo la ruptura de la utopía de la Revolución Cubana produjo un desencanto que significa la sustitución de religión por revolución. Teniendo en cuenta que, según Sophía Yáñez Cossío (1997), el desencanto es un estado de ánimo colectivo que tiene relación con el contexto en el que se vive, y que Aarón Attias Basso (2015) lo define como la caída de nuestras creencias, la realidad que representa Gutiérrez en la *Trilogía* es la vida desencantada de los habitantes de La Habana. En una ciudad en la que las creencias se han caído del todo, puesto que la Revolución no fue lo que prometía ser, a los personajes de la *Trilogía* no les queda más que apoderarse del desencanto y darse cuenta de que solo cuentan con ellos mismos para sobrevivir.

En cuanto al tercer objetivo específico, podemos confirmar que el desencanto, la marginalidad, la violencia, la localidad, la cotidianidad y el cinismo producen sujetos que los asumen como forma de rebeldía en el conjunto de cuentos *Anclado en tierra de nadie*, *Nada que hacer* y *Sabor a mí* (1998) La forma en la que se cumple este tercer objetivo será detallada a continuación. La marginalidad en los personajes de Gutiérrez se caracteriza por exponer creencias y prácticas que están fuera del sistema y de la institución: periferias espirituales, económicas y afectivas. El ser marginal tiene una identidad propia apartada del canon y no trata de volver al centro. En la *Trilogía*, la marginalidad se ve representada en los personajes como todo lo que es desafiante al orden impuesto, y como una identidad que



adquieren estos en respuesta al abandono o a la expulsión del sistema. La violencia que conforma el realismo sucio en la literatura busca mostrar desigualdad. Se sugiere que existen dos tipos de violencia: la personal, entre iguales, y la institucional, entre una fuerza mayor y una menor, como dice Kohut (2002). En la *Trilogía* podemos ver ambos tipos de violencia, personal e institucional, en igual medida; esta se ejemplifica mediante choques en los que dos o más partes, miden su poder. La localidad, según el análisis que hemos hecho en este texto, está configurada mediante la descripción de lugares geográficos, urbanos, los nombres de estos lugares y la arquitectura, edificios, casas, plazas; la jerga utilizada en muchos de los diálogos, la descripción de ciertas condiciones climáticas muy particulares de la Isla y personajes que son emblemáticos en la localidad descrita: La Habana, Cuba. La cotidianidad es útil en el realismo sucio en general y en la *Trilogía* en particular debido a que nos da la sensación de inmediatez, de estar en el presente en el que se narra la obra. Según Mata Piñeiro (2017), esta se ve representada en la *Trilogía* mediante descripciones del narrador acerca de su día a día: alimentación, sueño, vivienda, hábitos, o descripciones de la vida de los personajes.

En conclusión, la *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, toma la tradición realista a la que pertenece y la adapta para configurarla perfectamente con la realidad que decide representar, una realidad que para algunos había estado oculta. La escritura de Gutiérrez logra reunir todas las características de un realista, y además se une con La Habana del siglo pasado para crear una serie de cuentos que nos obligan a seguir leyendo, que hacen que nos identifiquemos con los personajes, pero, además, que observemos la particular situación de la Isla. La situación política y social de Cuba, que Gutiérrez retrata, forma parte del mundo que el narrador ha decidido entregarnos. El realismo sucio y su herencia cínica, mordaz y cruda le adhieren el último toque para lograr



que la obra se convierta en el texto lleno de crítica que es, y cuyo valor literario se centra en la capacidad de mostrarnos, sin adornos, el retrato de una sociedad que no quisiéramos ver por nosotros mismos, pero que Gutiérrez pinta de una manera que nos engancha y nos hace caer en crudas trampas textuales.

Referencias

Alonso Tejada, A. (2009). *El Laberinto tras la caída del muro*. Clacso. ISBN 978-9962-

645-22-1 recuperado de:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/alonsote/Alonso.pdf>

Ambrocio, F. M. y De la Cruz, J.J. (2008). *El realismo literario*. Lima, Perú: Universidad

Nacional Mayor de San Marcos. Perú.



Arcos Pavón, M. E. (2012). *Realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez: Animal tropical*.

Recuperado de:

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasilia_2012/04_arcos.pdf

Ariza Heredia, E. (2016). *Del realismo sucio al realismo urbano aproximaciones a la genealogía Bukowskiana en Sergio Galarza*. Recuperado de:

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/19134/ArizaHerediaEtnaJuliana2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Attias Basso, A. (2015). *El desencantamiento del mundo y lo sagrado: un espacio común para Max Weber y Georges Bataille*. Maestría en Ciencia Política y Sociología.

Flacso, Argentina. Recuperado de:

<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/7704/2/TFLACSO-2015AAB.pdf>

Balmes, J. *Historia de la filosofía*. Recuperado de:

<https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=1811>

Barrientos, V. (2013). *Análisis de las obras Pregúntale al polvo de Jhon Fante y Chump Change de Dan Fante*. Tesis de grado para el título de profesor de Castellano y Comunicación. Universidad de Magallanes, Facultad de Ciencias sociales y de la salud.

Basile, T. (2010). *Literatura sucia, Pedro Juan Gutiérrez. Dossier. Mercados en los márgenes: el atractivo de centro Habana*.



- Basile, Teresa, coord. (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* [en línea]. La Plata [AR]: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET).
- Bessolo, G.R. *Historia de la literatura*. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina
- Birkenmaier, A. (2001). Más allá del Realismo Sucio, el Rey de la Habana, de Pedro Juan Gutiérrez. *Cuban Studies*, (32), 37-55.
- Bueno, S. *Historia de la literatura cubana*. Adaptada al programa oficial vigente en los institutos de segunda enseñanza de Cuba. La Habana, Minerva, 1954.
- Bufford, B. (1983). Dirty Realism. *Granta* 8.
- Cabrera Infante, G. (1992). *Mea Cuba*. Edición digital
- Castello Holguín, D. (2014). *Experiencia estética y hermenéutica literaria en Jauss: La configuración de un receptor activo*. Tesis de Maestría. Pontificia universidad Javeriana. Bogotá. Recuperado de:
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/16429/CastelloHolguinDiana2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Dessau, A. (1968). *La novela latinoamericana como conciencia histórica*. Universidad de Rostock. Recuperado de:
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_030.pdf



Fernández, D. (2008). *Literatura Universal*, Barcelona, Almadraba. ISBN 978-84-8308-703-9

Ferrater Mora, J. (1979). *Diccionario de filosofía*. EDITORIAL SUDAMERICANA.
Buenos Aires, Argentina.

García Márquez, G. (1996). *Habla Fidel*. Gianni Mina.

Garrido Dominguez, A. (2004). *El texto literario a la luz de la hermenéutica*. Universidad Complutense. Signa Numero 13.

Ginart, B. (1998). Gutiérrez retrata los bajos fondos de La Habana en un libro. *El País*.
Madrid, España

Greenfeld, K. *New York Times* recuperado de
[http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_El%20País_Babelia%20\(Trilogia\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_El%20País_Babelia%20(Trilogia).htm)

Guillén, E. (2020). Realismo en América: Regionalista, Social y Crítico. Características.
Soy literatura. Recuperado de: <https://soyliteratura.com/realismo-en-america/>

Gutiérrez, B. (2006, febrero). Habana sucia de Pedro Juan Gutierrez. *Calle 20*.
Recueperado de: http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_Calle20.htm

Illas, W. (2014). La literatura local-regional en el circuito de la educación literaria.
Primeras rutas de un mapa investigativo. Universidad Privada Rafael Belloso
Chacín. REDHECS.



Kohut, K. (2002). *Política, violencia y literatura*. DOI:

<https://doi.org/10.3989/aeamer.2002.v59.i1.202>

León, C. (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*.

Recuperado de: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/183/1/SM64->

[Le%C3%B3n-El%20cine%20de%20lamarginalidad.pdf](http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/183/1/SM64-Le%C3%B3n-El%20cine%20de%20lamarginalidad.pdf)

Lissorgues, Y. (2008). *El naturalismo radical*. Alicante, Biblioteca virtual Miguel de

Cervantes. Recuperado de:

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv128>

Little, R.C. (2013). *Cinismo, escepticismo e historia. Los casos de Cioran y Veyne*.

Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. Recuperado de:

<http://www.scielo.org.co/pdf/meso/v17n35/v17n35a11.pdf>

López Aguilar, E. (2008). *Raymond Carver, el poeta del realismo sucio*. La Jornada

semanal. Recuperado de: [https://www.jornada.com.mx/2008/11/16/sem-](https://www.jornada.com.mx/2008/11/16/sem-enrique.html)

[enrique.html](https://www.jornada.com.mx/2008/11/16/sem-enrique.html)

López de la Rosa, R. (2016). *Fidel Castro y los intelectuales, una historia de*

desencuentros. La Vanguardia.

López de La Rosa, R. (2016). Diario *La Vanguardia*, recuperado de:

<https://www.lavanguardia.com/internacional/20161126/412187427863/fidel-castro->

[intelectuales-izquierda-escritores-historia-desencuentro.html](https://www.lavanguardia.com/internacional/20161126/412187427863/fidel-castro-intelectuales-izquierda-escritores-historia-desencuentro.html).

Losada, A. (s.f.). *El realismo social en la América hispánica*, Universidad de Berlín.



Macías, C. (2009). *Algunas notas sobre el ideario y el modo de vida cínicos*. Universidad de Málaga. ISSN 1697-4239

Magris, C. (1996). *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*.

Mamour, P. *Recorrido de la literatura indigenista del siglo xx en Latinoamérica: análisis de una muestra de novelas*. Oigia. Revista electrónica de estudios hispánicos. Recuperado de: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-RecorridoDeLaLiteraturaIndigenistaDelSigloXXEnLati-2279123.pdf>

Manrique Sabogal, W. (2014). Literatura cubana: medio siglo de censura, metáfora y apertura. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2014/12/22/actualidad/1419270489_447540.html

Martínez Zarracina, P. (2009). Letras convulsas. *El norte de Castilla*. Recuperado de: <https://www.elnortedecastilla.es/20090104/cultura/letras-convulsas-20090104.html>

Masoliver Rodenas, J. A. (1999). *Oficio: Revolcador de mierda*. Recuperado de: <https://www.revistadelibros.com/articulos/trilogia-sucia-de-la-habana-de-pedro-juan-gutierrez>

Mata Piñeiro, M. (2017). *Peleano a la contra: Charles Bukowski y la posición del realismo sucio en la contracultura del siglo xx*. AusArt 5 (1): 169-177 DOI: 10.1387/ausart.17465



Mata Piñeiro, M. (2019). *La esencia caliente. Los fundamentos del realismo sucio en la obra de Manolo Martínez*. Pontevedra, España: Universidad de Vigo, Facultad de bellas artes.

Maydeu, J. A. (2009). Pionero del realismo sucio. *El País*. Recuperado de:
https://elpais.com/diario/2009/04/18/babelia/1240011553_850215.html

Obiols, I. (2002). Pedro Juan Gutiérrez enlaza trozos de autobiografía en un libro de cuentos. *El País*. Madrid, España.

Onfray, M. (2002). *Cinismos: retrato de los filósofos llamados perros*. Recuperado de:
<file:///C:/Users/Dell/Desktop/Michel%20Onfray,%20Cinismos.%20Retratos%20de%20los%20fil%C3%B3sofos%20llamados%20perros,%20Editorial%20Paid%C3%B3s,%20Buenos%20Aires,%202002..pdf>

Peña, L. (2001). Donde el alma es la escritura. *El País*, España. Recuperado de:
[http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_El%20País%20\(Rese%C3%B1a%20Animal\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Comentario_ES_El%20País%20(Rese%C3%B1a%20Animal).htm)

Rayment, A. (2017). *Literary Realism, Modernism and Postmodernism: A Comparative Introduction*. Chiba University, Japón.

Riveron Rojas, R. (2016). *El verso para más*

Romero, L (2006). *Cómo se ha fijado el canon del “realismo” español*. Universidad de Zaragoza. Recuperado de:
{<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsn0n7>}



Rubio Cremades, E. (2010). Lope de Vega en el Romanticismo español, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*.

Salto, G.N. (2006). *Los silencios del realismo: Narrativa cubana de las últimas décadas*, Universidad Nacional de La Pampa

Tornero, A. (2006). *Hermenéutica y estudios literarios*. ISSN digital: 2448-9026 Inventio. Revista.

Torres, J. (2016). Los escritores encantados y desengañados con Fidel Castro. *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/el-mundo/los-escriitores-encantados-y-desenganados-con-fidel-castro/>

Trajković, D. (2017). *Realismo Sucio, posibilidades y límites*. Recuperado de: [file:///C:/Users/Dell/Downloads/Dialnet-RealismoSucio-6319197%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Dell/Downloads/Dialnet-RealismoSucio-6319197%20(1).pdf)

UNESCO (1972) *Bibliografía general de la literatura latinoamericana*. Recuperado de: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000002149>

Uxó, C. (2004). *Trilogía sucia de la Habana y Rey de la Habana, de Pedro Juan Gutiérrez*, Dublín City University.

Valverde, J.M. (2010). *Historia de la literatura Universal*.

Verduzco, R. (2015). *Catedra Alfonso Reyes, entrevista a Pedro Juan Gutiérrez*.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=OhzMr8vLOjw>

Vicente, M. V. García Gallarín, C. Solano, S. (1990). *Diccionario Akal de términos literarios*. Recuperado de:



https://books.google.com.ec/books/about/Diccionario_de_t%C3%A9rminos_literarios.html?id=7vRYAAAAMAAJ&redir_esc=y

Yáñez, S. (1997). *Desencanto y literatura (elementos para el análisis)*. [Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana Universidad Andina Simón Bolívar]. Quito, Ecuador.

A partir de esta página colocar el contenido del trabajo de titulación