

Sin reciclaje ni redención. Vallejo y Gutiérrez: los residuos en la literatura latinoamericana

María de los Ángeles Romero

Consejo de Educación Secundaria

Resumen

La literatura latinoamericana y caribeña actual incursiona en un terreno impensable para nuestras letras en décadas anteriores. Fernando Vallejo y Pedro Juan Gutiérrez sirven como muestra del quiebre social y espiritual que atraviesan las sociedades posmodernas. Lo que fuera material de desecho, vidas deplorables y promiscuas de seres desencantados y desposeídos en un mundo donde lo que prevalece es el instinto de conservación, hoy forma parte del derrotero narrativo que eligen estos narradores, colombiano y cubano respectivamente. Un mundo que, de otra manera, no podría formar parte del estatus artístico que ellos le confieren.

Palabras clave: posmodernidad - literatura latinoamericana - estética de la violencia - literatura de desechos.

No recycling or redemption. Vallejo and Gutiérrez: waste in Latin American literature

Abstract

Latin American and Caribbean literature is currently entering territory that had been inconceivable for our arts in previous decades. Fernando Vallejo and Pedro Juan Gutiérrez are good examples of the social and spiritual break that postmodern societies are going through. What was previously waste material, the wretched and promiscuous lives of disillusioned and dispossessed beings in a world where what prevails is the preservation instinct, is today a part of the narrative courses these narrators –colombian and cuban, respectively– choose. A world which, otherwise, would not be a part of the artistic status they give it.

Keywords: postmodernism - Latin American literature - aesthetics of violence - literature of waste.

Este artículo tiene como fin reflexionar sobre el rumbo elegido por los narradores referidos, conocidos en el mercado editorial a partir de la década del noventa. Las coincidencias convergen en la trasgresión como norma y encuentran su denominador común en la violencia, la degradación humana y espiritual de los personajes que pueblan el mundo ficcional de la narrativa del colombiano Fernando Vallejo y del cubano Pedro Juan Gutiérrez.

Tratar de encasillarlos en una categoría es también una inevitable tentación para el crítico y para los que intentamos especular sobre el rol que asume la literatura de nuestro tiempo. Se podría discutir sobre la pertinencia en sus obras narrativas de los conceptos de posmodernidad, transmodernidad y ultramodernidad o teorizar sobre las diferentes nominaciones que intentan definir el lugar que ocupan las derivaciones del realismo, especialmente en Latinoamérica a lo largo del siglo XX, así como la reconfiguración del arte en general y, en este caso, el de la literatura en particular. Pero no es la intención de este artículo, ya que excedería las posibilidades de abordaje; en todo caso, se hará foco en presentar las particularidades afines que se descubren en ambos escritores, en los que se advierte una estética y preferencia temática que les es común, llamémosle *posmoderna*, *hiperrealista*, *estética de la violencia* o tantas otras denominaciones atribuibles que los han hecho acreedores de un lugar destacado en las letras latinoamericanas.

El arte, como todo producto humano, se renueva constantemente y el fenómeno de la globalización no le es ajeno. En una época en la que todo se recicla, en un mundo plagado de desechos que necesariamente deben ser reutilizados para mitigar el daño que el mismo hombre ha realizado en su ecosistema durante siglos, la literatura parece haber encontrado un cauce para reinventarse. Al igual que sucede con los materiales de descarte, el arte literario intenta reciclar su caudal temático en una especie de compost literario. Lo que las vanguardias habilitaron mediante el *readymade* o la técnica del *collage* adquiriría en la posmodernidad una nueva dimensión.

Un arte cuyo material temático y su forma no sean ya un material de consumo complaciente como lo fueron el *kitsch* y el *pop* en la década del sesenta, sino como la contracara de un mundo en el que cada vez más, como lo sostiene Byung-Chul Han en *La sociedad del cansancio*, se enfatiza la asepsia, lo natural, y se persigue la utopía del bienestar y la salud como paradigmas de realización y felicidad. Observa el filósofo coreano que, desde hace unas décadas, los discursos sociales se han emparentado significativamente con los biológicos para intentar definir la extrañeza de una nueva realidad social y cultural que se ha globalizado. Para caracterizarlo se recurre a la terminología médica, lo que indica, tal vez, que el mundo actual se percibe como enfermo por lo que se patologiza lo que es difícilmente clasificable en otros términos (Han, 2017). Y en este mundo de dicotomías extremas se reconfigura el lugar del escritor en el ámbito latinoamericano a través de argucias estilísticas que se reinventan partiendo de las formas canonizadas, pero de algún modo recicladas.

Jean Baudrillard calificaba como *hurgadores* o *rastrilladores* a los representantes del arte posmoderno para referirse a aquellas manifestaciones artísticas que en cierto modo ironizan sobre su propia representación, herederas del vanguardismo disidente de principios del siglo XX, como resultado de la desilusión, del resentimiento hacia la propia cultura, como si «el arte igual que la historia, hurgara en sus propios basureros buscando la redención en sus desechos» y no reflejando condiciones positivas o negativas del mundo, «sino más bien la ilusión exacerbada, el espejo hiperbólico de estas» (2005, p. 28).¹ El desafío que debe enfrentar el artista estriba en la dificultad de encontrar los parámetros a partir de los cuales enmarcar su propio tiempo ofreciendo un producto que no sea una mera reproducción, como tantas otras de las que el espectador está acostumbrado a observar en un mundo donde proliferan las imágenes, pero que, al mismo tiempo, no se aleje demasiado de ellas.

1 En la segunda conferencia dictada en el Centro Documental de la Sala de Mendoza (Caracas, 1994) se refería a la imagen producida por el artista como una abstracción del mundo. Si esa imagen es tan excesivamente real como para que se pierda el efecto de lo ilusorio, deja de cumplir su misión transformando lo real en hiperreal y garantizando el impacto de una obra que habilita la reflexión desde otro lugar no tradicional.

La autobiografía como ficción que problematiza el lugar del escritor y el del mundo representado, dotada de un excesivo detallismo que colida con lo obscuro –en la acepción de Baudrillard–,² en el hiperrealismo como apuesta a la credibilidad de lo enunciado o bien en el formato del policial impregnado de elementos lúdicos e intertextualidades que apuestan al desafío del lector. En definitiva, textos que a partir del pastiche (Jameson, 2015, p. 168) van definiendo la estética que nos ocupa.

Se podría intentar redefinir el lugar de la narrativa como un locus ficcional que habilita la reflexión sobre el lugar de la literatura y sus nuevas formas de expresión, en la convicción de que esta, en cualquiera de sus géneros, es una forma de cognición porque expresa realidades no trasmisibles en otro tipo de discurso.

El arte es una forma de conocimiento, posibilita otra manera de comprender o aprehender la realidad humana y la complejidad de la existencia en un mundo que cada vez resulta más dinámico, multifacético y, por lo tanto, más inclasificable. La obra de arte materializa esa realidad contribuyendo a su percepción. Y, de forma explícita o no, conlleva irremisiblemente, un presupuesto ideológico.

Violencia, muerte, degradación de lo humano: Fernando Vallejo y la feroz realidad de *La Virgen de los sicarios*

Nacido en Medellín en 1942, Fernando Vallejo es escritor y gramático de profesión. Amante de la música y los animales ha recibido distintas valoraciones de la crítica. Alterna su vida entre Colombia y México, donde prácticamente se autoexilió. En 2003 recibió el Premio Rómulo Gallegos por su trayectoria narrativa.

Publicada por primera vez en 1994, el éxito de la novela *La Virgen de los sicarios* fue rotundo y más aún después de la deslucida versión cinematográfica de Barbet Schroeder, en el año 2000, con el título *Sicario*. El contexto en el que nace esta obra posiblemente haya influido a su favor. La realidad de la violencia en Colombia, largamente negada hasta finales de la década del sesenta por el gobierno de turno, se continuó en los setenta con la guerrilla y durante las dos décadas siguientes con el narcotráfico, hecho que la novela colombiana supo aprovechar como *leitmotiv* (Rodríguez, 2013).

El sicariato, la corrupción policial y las irregularidades en la conducción del país son relevantes en toda la obra de Vallejo. La certeza y desilusión de que el mal instalado es irreversible se aprecia constantemente en *La Virgen de los sicarios*:

Ya para entonces Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado; y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio. Pero esas cosas no se dicen, se saben. Con perdón (Vallejo, 2002, p. 12).

La violencia presente en la novela impacta tanto por el tema en sí mismo como por el ángulo de visión de quien enuncia el relato. Ella radica también en el lugar que ocupa el punto de vista narrativo, que, con objetividad fotográfica, hace partícipe al lector de un horror que no se puede rehuir. De esta manera, la agresión como tema se traslada al lector como espectador, quien no puede buscar otra perspectiva (de la misma manera que las víctimas en la ficción) sobre el acontecimiento, porque no hay ningún margen para ello. Tanto los personajes como los lectores no tienen salida en este laberinto ominoso, marco de fondo de las imágenes que presentan la crudeza de la vida en Medellín. A pesar de que la vida continúa en ella su devenir cotidiano, porque todo sigue su curso y nada se detiene, el narrador nos sumerge en el otro lado de la realidad, el más oscuro, el de la marginalidad, la pobreza y la naturalización del sicariato.

En el momento que escribo el conflicto aún no se resuelve: siguen matando y naciendo. A los doce años un niño de las comunas es como quien dice un viejo: le queda tan poquito de vida... Ya habrá matado a alguno y lo van a matar. Dentro de un tiempito, al paso a que van las cosas, el niño de doce que digo reemplácenlo por uno de diez. Esa es la gran esperanza de Colombia. Como no sé qué sabe usted al respecto, mis disculpas por lo sabido y repetido y sigamos subiendo: mientras más arriba en la montaña mejor, más miseria. Uno en las comunas sube hacia el cielo pero bajando hacia los infiernos (Vallejo, 2002, pp. 40-41).

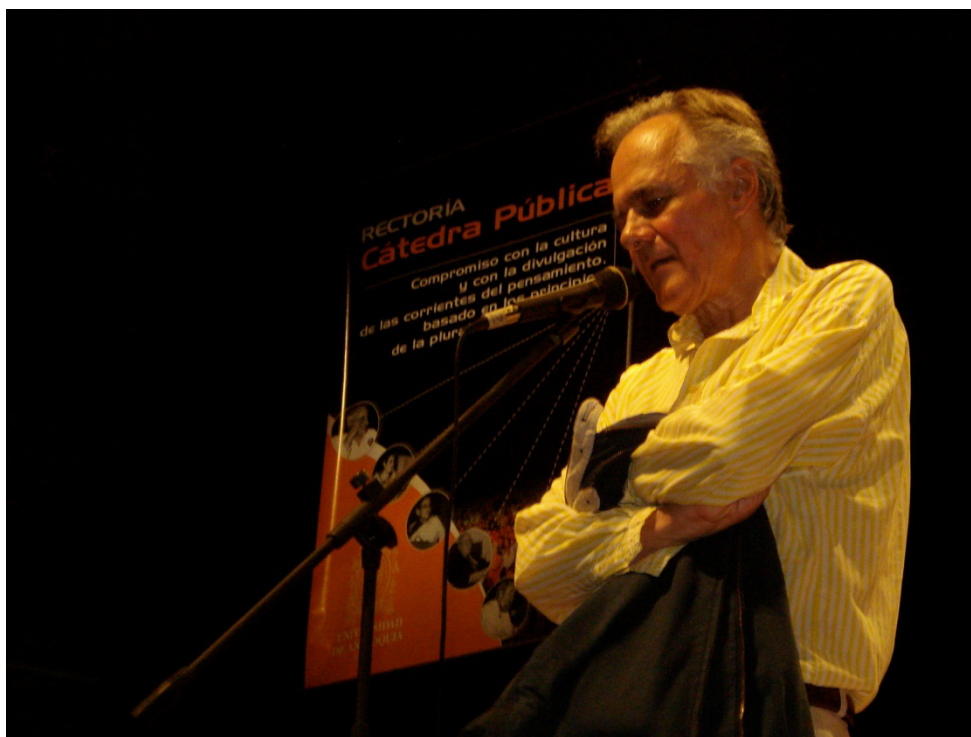
2 Baudrillard considera que el arte posmoderno está permeado por la obscenidad de lo extremadamente visible y explícito. No dejando nada sin exponer, el artista posmoderno introduce una «suciedad promiscua» y un «estado de terror propio del esquizofrénico» y pasa a ser él mismo «una obscena presa de la obscenidad del mundo» al aniquilar la interioridad e intimidad (2005, pp. 196-197).

El desprecio hacia los congéneres forma parte tanto de los acontecimientos narrados como en la postura que asume el narrador. Se evidencia como contumaz odiador de la especie humana, en particular, la de la Colombia de su tiempo.

Su discurso, insolente, furibundo detractor del papa, de Mahoma, de los gobernantes y poderosos, de los escritores encumbrados como García Márquez y Octavio Paz, misógino y racista, entre otros epítetos que ha recibido de sus detractores en esta y el resto de su obra novelística, le ha valido el rechazo de buena parte de la crítica. Y deja clara su postura el propio escritor, tanto en su obra como en los discursos públicos.³

La violencia como estigma de identidad

Según Ariel Dorfman, la violencia está en el centro de toda la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, que denuncia el alcance social de esta en distintas formas de explotación y, también, las condiciones brutales de la existencia (Vilariño, 2004). Por este y otros motivos en los que no es posible extenderse en este artículo, presento una breve mención de lo que significa la nominación de *hiperrealismo* para justificar el lugar narrativo y el tema como parte de una estética aplicable a estos escritores latinoamericanos.



Fernando Vallejo

El hiperrealismo⁴ individualiza el objeto pintado o fotografiado suspendiéndolo en un punto de su acontecer. En una cultura de la acumulación y de la proliferación de imágenes, los seres y los acontecimientos que se desprenden del mundo aíslan, de algún modo, un fragmento de la realidad que no remite a una pasiva copia de esta. Los sicarios son individualizados en su habla, en sus costumbres y gustos, deplorables para el ojo

3 En 1998 Vallejo fue el encargado de pronunciar el discurso inaugural del Primer Congreso de Escritores Colombianos, que tuvo lugar el 30 de setiembre en el auditorio de Comfama, en Medellín, al que asistió, entre otros, el vicepresidente de la república, Gustavo Bell. Su voz corrosiva se hizo sentir estrepitosamente en un discurso que dejó de lado las formalidades para arremeter contra su país y el estado de su pueblo, argumentando que todos los males que aquejaban a Colombia podían resumirse en un solo término: la infamia (Vallejo, 2005).

4 Abundan las definiciones en el mundo del arte sobre qué cosa es el hiperrealismo. Elijo la que expresa, a mi entender, con mayor claridad lo que se pretende ilustrar aquí. «El término [hiperrealismo] se refiere a la obra de aquellos artistas que emplean en pintura una óptica distanciada y objetiva, propia de la fotografía. La movilidad y sensibilidad fisiológica es sustituida por la fijeza del ojo mecánico, precisamente la del objetivo fotográfico (...). El artista hiperrealista toma un detalle, una imagen separada del espacio urbano, fijándola a continuación en la superficie del cuadro» (Argan, 1992, p. 78).

culto y profundamente crítico del narrador que los elige y proporciona vida individual, entre la proliferación tumultuosa de personas que pueblan Medellín. No es una elección azarosa o poco comprometida con la realidad, todo lo contrario. El punto de mira y el encuadre alejan al hiperrealismo de una pretendida objetividad.

Fernando, la voz narrativa de *La Virgen de los sicarios* en su condición de hombre culto, gramático de profesión y amante de la buena música, muestra una paradójica actitud aséptica frente a lo observado. Como si en la pintura que realiza del acontecer urbano él mismo fuera un elemento extraño, un intérprete y mediador de la realidad, una especie de *flâneur* baudelaireano, cuya óptica para la captación de imágenes estuviera definida por el ojo de una inexistente cámara fotográfica. Y ante ella, la neutralidad aséptica se justifica en la precisión y credibilidad de su mirada, que le confiere una supuesta superioridad moral, irónica paradoja de su personaje de ficción. Porque él también explota a sus jóvenes amantes sicarios; el concepto de amor queda circunscrito al vínculo carnal en una mera transacción de favores sexuales e intercambios materiales o tributos que fungen como tales, entre los que se encuentra el asesinato a sangre fría sin más justificación que una palabra ofensiva o el disgusto de escuchar un vallenato a un volumen no deseado en un taxi. Y Alexis, al que llama «el Ángel Exterminador», a veces solo ejecuta de un disparo a sus semejantes, en las calles de la ahora denominada Medallo-Metrallo, «por la simplísima razón de andar existiendo» (Vallejo, 2002, p. 96).

La ciudad como espacio de precarización

La ciudad es el escenario preferido por Vallejo y Gutiérrez para la ambientación de todas sus obras. Funciona como espacio privilegiado en la ficción por ser el ámbito que acoge una creciente población y mantiene, en ocasiones, una delimitación física entre los distintos estratos sociales que la componen.

La populosa demografía no solamente da cuenta del lugar que los diferentes núcleos sociales encuentran para vivir, sino que, además, favorece, en su notoria desigualdad, la profusión y difusión del crimen. A mayor número de habitantes, más posibilidades estadísticas de registros criminológicos y, al mismo tiempo, mayor difusión y versiones sobre el relato de un mismo acontecimiento, lo cual problematiza, de esta manera, la concepción misma de la realidad. La figura del narrador y su punto de vista se vuelve, en el ámbito ciudadano, una óptica fundamental porque puede mostrar desde lo ficcional la profusión de interpretaciones que posibilita eso que llamamos realidad. Los vínculos entre el crimen, el poder, el Estado, los negocios ilícitos y paraestatales favorecen, según lo observa Vera Follain (2003), la elección de la metrópolis como espacio particularmente atractivo para enmarcar el desarrollo de los acontecimientos.

En estas ciudades la vida transcurre como si fuera una existencia vegetativa, alterada solo por la música ensordecedora de los vallenatos y los disparos de los sicarios. Eso es Antioquia para Vallejo: ambientes, estados, lugares, coches, gente, balceras. El mundo feliz solo queda en los recuerdos de lo que fue. Ciudad inconexa, fantasmal, donde la existencia solo transcurre.

Se ha transformado en un espacio repleto de vida orgánica, que perdió la capacidad de diferenciar lo bueno de lo malo, la vida de la muerte, el amor del egoísmo. Las generaciones se suceden unas a otras sin redención, lo único que queda es la supervivencia cotidiana y solo el pasado reviste un sentido y sostiene emocionalmente a quien narra. Pero, en realidad, esas ciudades son pequeños núcleos humanos que representan una historia mayor; es la situación de un país entero la que está significada en cada barrio, en cada pueblo, en cada ciudad. «Colombia es un serpentario. Aquí se arrastran venganzas casadas desde generaciones: pasan de padres a hijos, de hijos a nietos: van cayendo los hermanos» (Vallejo, 2002, p. 49).

Desde lo alto de su apartamento, el narrador contempla la ciudad de Medellín. Las luminarias que se observan en la noche le recuerdan las almas de los colombianos, por lo que su «apartamento es una isla oscura en un mar de luces» (Vallejo, 2002, p.43). Ha elegido estar aislado social y emocionalmente de sus conciudadanos en su regreso a Medellín; el espacio de privilegio que ocupa en la altura de su edificio le permite sentirse por encima de los demás, lugar en el que se posiciona en todo sentido. Pero, al mismo tiempo, su soledad es agobiante, es una isla rodeada de almas que le son ajenas, porque tampoco las almas de sus jóvenes amantes sicarios le pertenecen, tal vez, ni siquiera las posea en la intimidad. Su alma solitaria, «una sola pero en pedazos» contrasta con «el mar de luces» de la ciudad. Solo acceden a la altura de su habitáculo los jóvenes que él elige para compartir la carnalidad de sus existencias, es lo único que ellos parecen poseer como trascendente, el resto es parte de un «vacío existencial» (Vallejo, 2002, pp. 44-46).

En un estrato diferente al anterior se nuclean los sicarios y sus prolíferas familias hacinados en las comunas. Ese universo signado por la miseria y la delincuencia se ubica en las montañas, fundado por los campesinos que, huyendo de la violencia, se apropiaron en un tiempo de esas tierras, según lo refiere el narrador.

Ahora, solo quedan niños y jóvenes sin padre, arrullados por el sonido de las metralas, único elemento que permanece desde tiempo atrás en el lugar. «Y sigamos subiendo: mientras más arriba en la montaña mejor, más miseria. Uno en las comunas sube hacia el cielo pero bajando hacia los infiernos» (p. 40).

En el medio de ambos mundos está el pueblo, el que no pertenece a las comunas: los trabajadores, las madres y sus niños, los taxistas, los hombres que transitan en esa ruidosa ciudad. Testigos mudos, en un caso, silenciados drásticamente en otros, pero juzgados por el narrador como participantes irredentos de una podredumbre generalizada. Todos ellos se mueven por ella como una cadena interminable de seres anodinos. En las calles es donde transita la violencia, porque en ellas se produce el cruce de los grupos sociales que forman el complejo humano de Medellín. Hombres y mujeres sin identidad, cosificados o animalizados, «muñecos» (p. 37) o «cerdos» (p. 26) según el caso. El acallamiento de las voces es permanente y siempre considerado algo necesario por el narrador para la erradicación de la corrupción social. Se los ve transcurrir en torno a la música estruendosa, los partidos de fútbol y la prensa sensacionalista, elementos que los anestesian distrayéndolos de su trágica realidad: «Cuando la humanidad se sienta en sus culos ante un televisor a ver veintidós adultos infantiles dándole patadas a un balón no hay esperanzas» (p. 17).

La construcción de este mundo nucleado en sus propias diferencias convive trágicamente en ese espacio infernal. Fernando, quien vivió en el mismo espacio en otros tiempos, no puede experimentar otra cosa que no sea el vacío y la ajenidad; una ciudad que existe por, para y en medio de la violencia y para la que no se avizora otro camino que la autodestrucción.

La miserabilización de la existencia en la obra de Pedro Juan Gutiérrez

La desilusión, la vacuidad de la vida humana, la falta de horizontes de realización o, aún más, la ausencia de ideales son probablemente algunos de los rasgos que identifican la obra de los textos narrativos del cubano Pedro Juan Gutiérrez. Nacido en 1950 en Pinar del Río (Cuba), periodista y escritor, cuenta con una profusa obra narrativa y poética por la que ha recibido numerosas premiaciones: en 1991 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo con sus *Crónicas de México*, en el 2000 ganó el Premio Alfonso García-Ramos de Novela con *Animal tropical* y en 2003, el Premio Narrativa Sur del Mundo por *Carne de perro*.

Sus relatos compulsivos, desafiantes y, aunque no explícitamente, cuestionadores de la utopía revolucionaria a la que en su momento el escritor reivindicó ponen al desnudo al ser humano inserto en una sociedad marginal y marginalizante que vive en un letargo desesperanzado, la añoranza de una Cuba próspera a la que desde el hoy se observa bajo el signo del hambre y el despojo de una malograda ilusión.

El hambre material, la miseria exacerbada y el vacío espiritual que permean sus relatos, del que se seleccionó *El Rey de La Habana* (Gutiérrez, 1999/2017) para este trabajo, muestran los vestigios irreconocibles del utópico hombre nuevo que se avizoraba como la salvación de la isla posrevolucionaria y que parecen echar por tierra el sueño de cualquier redención humana.

La naturalización de la miseria pasa a constituir un *leitmotiv* que lo acompaña en toda su producción narrativa, el lugar de enunciación le otorga la posibilidad de ser/parecer un interlocutor creíble. La violencia que atraviesa sus relatos se diferencia de la de Vallejo. Podría asimilarse a la caracterizada por Slavoj Žižek como violencia sistémica,⁵ exacerbada por la miseria e inserta en las sociedades a tal punto que no se la reconoce como tal por su propia naturalización.

Con Pedro Juan, conocemos la pauperización habanera comprimida en la necesidad de satisfacción de lo básico, en las argucias necesarias para poder satisfacer el hambre y, junto con este, la sexualidad desenfundada como búsqueda de afirmación de la propia identidad.

5 Žižek (2009) considera que hay tres tipos de violencia: la subjetiva, la objetiva o sistémica y la simbólica. La primera se refiere al hecho violento que impacta, es la más visible y causa horror; la segunda, a un estado de cosas que se percibe como natural por lo cotidiano y se sustenta en la aceptación o acostumbramiento de un estado de cosas «normal» inserto en el sistema político, económico y social. La simbólica es más sutil y se vincula a intereses personales encubiertos en una finalidad ética que ampara la verdadera intencionalidad encubierta.



Pedro Juan Gutiérrez

Según el mismo Gutiérrez lo afirma en *Diálogo con mi sombra* (pseudointervista del escritor con su homónimo personaje en la que podemos observar los fundamentos de su teoría poética): «Comencé a escribir desde el asombro», e intenta «dar voz a los que no tienen voz» (Gutiérrez, 2015b, p. 76). Asombro que lo lleva a apropiarse de las vidas de tanta gente sobreviviendo al límite, a aceptar el reto de plasmar en su obra la intensidad de la precariedad de la existencia y asumir la dificultad de transmitirla en un texto literario de una forma creíble. Sus primeras novelas son una especie de disección de la pauperizada sociedad cubana, exenta de lo esencial y carenciada hasta lo inaudito.

La aparición de este tipo de novelas no fue una excepción en la Cuba de los años noventa. En realidad proliferaron, a riesgo de la calidad literaria, que en muchos casos se vio comprometida por el uso excesivo de jergas isleñas en aras de otorgar autenticidad a los personajes, pero descuidando del todo la coherencia narrativa. Tal como apunta Ena Lucía Portela, entre ellas, la obra de Gutiérrez se destaca positivamente (Portela, 2003).

El embargo económico impuesto por Estados Unidos desde la década del sesenta se vio endurecido por la desaparición de la Unión Soviética y la pérdida de ayuda financiera de las naciones socialistas de Europa del Este (Pérez-López, 2003). En este contexto, como secuela de la crisis económica que se agudizaba cada vez más, la narrativa cubana intenta consolidar en la ficción lo que forma parte del imaginario latinoamericano respecto a la isla: la escasez de los productos esenciales, la racionalización de alimentos y el deterioro social general, junto con la idealización de la alegría de los isleños y su afición por el baile, el ron y una mítica sexualidad.

Impensable en épocas anteriores, una vertiente de la literatura que suele ubicarse en la categoría de *realismo sucio*⁶ emerge desde la decadencia y, en Cuba en particular, mostrando la contracara del proceso revolucionario: los héroes ya no son aquellos capaces de dejar la vida en pro de sus ideales; al contrario, sus protagonistas son seres residuales, miserables, productos fallidos de aquel hombre nuevo ya imposible de reivindicar.

6 Según Anke Birkenmaier, la categoría *realismo sucio* (más comercial que teórica) deriva del *Dirty Realism* estadounidense, asociado a la obra de Henry Miller, Raymond Carver y Charles Bukowski. Refiere *grosso modo*, a narrativas centradas en el discurso de la marginalidad y en las que abunda tanto la violencia física como la sexual (2004, p. 68).

Una síntesis de *El Rey de La Habana*

La novela se difunde en el mercado editorial un año después del éxito obtenido por Gutiérrez con la publicación de la *Trilogía sucia de La Habana* (1998/2015a), quien aseguró su entrada triunfal en esta, su segunda apuesta.

La historia comienza con la infancia nada feliz de Reynaldo en el preciso momento en el que pierde a toda su familia de manera brutal, circunstancia que redundará en la derivación del adolescente de trece años a un correccional de menores. La vertiginosidad de los acontecimientos atrapa al lector desde el inicio, en lo que será un verdadero derrotero infernal. El adolescente aprende a partir de su reclusión, donde el mayor triunfo consiste en no ser sodomizado, las estrategias para sobrevivir en un mundo incomprensible para su corta edad. El ansia de libertad lo lleva a fugarse tres años después, para emprender un camino que le deparará toda clase de peripecias en las calles de La Habana de los noventa, ciudad peligrosa, arruinada y devastada por la miseria. Ella será el escenario central de este camino circular que, consciente o inconscientemente, lo conduce a su punto de arranque, el que fuera su primer hogar.

Ostenta con orgullo su apodo de Rey de La Habana otorgado por Fredesbinda, quien fuera su vecina de azotea antes del accidente que deshizo su ya caótica familia, y retomado en forma permanente por quienes fueran sus eventuales compañeras sexuales. La obsesión permanente por el sexo que se percibe desde el comienzo de la novela se exagera en el correccional cuando, a cambio de realizar tatuajes a un recluso, escucha las historias de sus compañeros de celda sobre el éxito de incrustar perlanas en el glande. Se convence de la importancia de esta «operación», realizada entre los internos y soportada con una buena dosis de alcohol, en función del futuro éxito que obtendría con las mujeres. Ellos le han asegurado que a los marineros, por esta razón, «se les pegan las jebas como moscas al azúcar» (Gutiérrez, 1999/2017, p. 22).

El continuo deambular de Rey, comparable al de un Lazarillo de nuestro tiempo, deja al desnudo la trayectoria de una vida desde la marginalidad: «El pobre, en un país pobre, solo puede esperar a que el tiempo pase y le llegue su hora» es la conclusión a la que en varias oportunidades llega el narrador (Gutiérrez, 1999/2017, p. 38).

Sin hogar, indocumentado, prófugo, transido de hambre, casi analfabeto, harapiento, eventual ladrón, masturbador exhibicionista, futuro homicida y necrófilo, resumen algunas de las condiciones del protagonista, cuyo deplorable final tendrá lugar tan solo un año después de su fuga del correccional de menores.

Se destaca en la narración la verosimilitud de los acontecimientos, hechos que bien pueden ser reales, con un sesgo de autenticidad aportada por el relato conciso y certero, que hace foco en historias no verídicas, pero que bien pudieron serlo. No existe una mirada moralizante ni atravesada por ideologías o dogmas. Toma las circunstancias del personaje como punto de partida en una historia sólida, concentrada y sin dilaciones, lo que le otorga ese halo de verosimilitud y autenticidad que se mantiene en todo el relato.

Tan esencial como ausente

El hambre es la ausencia constante en torno a la que gira la vida de Rey y, en definitiva, la que lo conduce en su errático camino. Variadas lecturas se pueden realizar sobre este motivo. La búsqueda insaciable de sustento no da tregua al protagonista ni a sus diferentes compañeros de ruta:

Se sentó en la acera a ver si se le ocurría algo. Al rato llegaron dos mendigos. Registraron el contenedor de basura junto al bar. Escarbaron, buscaron a fondo. Se fueron con las manos vacías. Por un pasillo, entre el bar y otro edificio, salió uno de los dependientes y tiró restos de la comida en un cubo. Era sancocho para los puercos. Apestoso a comida podrida. En aquel caldo asqueroso sobresalían unos pedazos de pan, restos de croquetas, cáscaras de mangos. Recogió todo y salió a la calle tragándose aquella porquería (Gutiérrez, 1999/2017, p. 28).

El hambre determina el accionar de casi todos los personajes, pero, en particular, el de Rey. La desesperación está siempre latente y puede llevar a la locura, a buscar la saciedad del instinto a cualquier precio. Y nunca acaba, nunca es suficiente lo que se le da al cuerpo porque no es un hambre pasajera y ocasional. Es la que la mayoría de sus lectores desconocemos, la que dura días, meses y una vida entera, la que es capaz de trastocar el pensamiento del ser humano porque solo hay una necesidad que colmar. Lo demás no cuenta.

Y de repente el hambre rugió como un tigre en el fondo de sus entrañas. Literalmente. Sucede muy pocas veces en la vida. Se siente pavor porque se cree que realmente el tigre puede devorarlo a uno empezando por las tripas y saliendo afuera. Y ese pensamiento altera al más macho de los machos, qué cojones. Hay que buscar algo que comer urgentemente para tranquilizar al tigre (Gutiérrez, 1999/2017, p. 115).

La comparación con el felino es más que esclarecedora de la intensidad y fiereza con que se vive la omnipresencia del hambre en todo el relato. Está vinculada también al mal humor y la predisposición de los personajes a la violencia, la mutua ofensa y el homicidio como extremos a los que conduce la carencia de alimento. Las consecuencias traen aparejada la abyección de la miseria; la observamos, por ejemplo, en la escena de los sepultureros, tarea en sí misma ominosa y que aquí adquiere connotaciones extremas:

El viejo le asestó un buen palazo por la cabeza al otro. Y lo lanzó al suelo. No perdió tiempo. Lo golpeó más, con el canto de la pala. Siempre por la cabeza. Hasta destrozarle el cráneo. Era un viejo retorcido y pequeño, pero fuerte. Una pulpa de sangre y masa encefálica se derramó en el piso. El viejo agarró el cadáver. Hizo un esfuerzo y lo cargó como un saco, sobre sus hombros. Lo tiró en la sepultura abierta. Hasta el fondo. Con sus grandes manazas recogió la masa pulposa y la tiró también al fondo hueco. Con el pie borró las manchas de sangre que quedaron en la tierra. Hizo lo mismo con la pala. Listo. Aquí no pasó nada (Gutiérrez, 1999/2017, p. 73).

La víctima es un vagabundo anónimo, igual que su agresor, definido por el rol que ocupa en la vida. El escenario es el de un cementerio. El sepulturero, en aparente inferioridad de condiciones por su vejez, derrota al provocador, que lo aventajaba en fortaleza física. El motivo de la pelea: la disputa por los despojos de los difuntos y sus nimias pertenencias, vestimenta, algún anillo o eventual diente de oro. Seguramente, estos botines lo ayudan a sobrevivir y ante la pretensión de arrebato se desencadena el horror del enfrentamiento cuando ve peligrar la posible pérdida de su fuente de ingresos y los *bisnecitos* que le proporciona esta tarea.

El narrador no ahonda en explicaciones sobre los motivos del accionar de sus personajes. Describe la situación como algo que no revistiera demasiada importancia, por lo tanto, las explicaciones de los motivos que llevan al asesinato corren por cuenta del lector. El estilo de Gutiérrez posee esta característica, las situaciones más extremas son narradas desde un lugar anodino, sin dedicarse a explorar los porqués ni ahondar en más detalles como si fueran hechos comunes en la vida de los personajes.

La historia de Rey se entrelaza con la de los personajes con los que interactúa. Como espectador del acontecimiento relatado y, después, del infeliz desenlace, decide proseguir su camino. No hay juicio ni condena, solamente constatación de la certeza de la peligrosidad, aun en quien no parece tenerla.

El sexo desenfadado, monotemático, recurrente y, en algún caso, brutal, no pasa desapercibido para el lector. Su continua mención es tan importante en la vida de Reynaldo y todos sus compañeros de ruta que no es posible dejarlo de lado, y, aunque no es el foco de este artículo, se hace inevitable detenerse un momento en él.

Su trascendencia es tan esencial como lo son el alimento, el ron y la marihuana. Pareciera que, más allá del vínculo fortuito que depara placer e inviste de dignidad y jerarquía monárquica al mejor dotado (tal es el caso del protagonista), condiciona a tal punto la vida de los personajes que no pueden subsistir sin él. En pocas ocasiones se vincula con algo más que el atractivo físico. Más escasos aún son los vínculos con el amor. Pero es con Magdalena, la muchacha vendedora de maní en el transitado Malecón, con quien comparte sus días y con la única que experimenta una sensación que lo eleva más allá de lo inmediato y material: «Fue la locura. No se cansaron. Si aquello no era amor, se parecía mucho (...). Era la entrega total» (Gutiérrez, 1999/2017, p. 195).

Espacios nauseabundos para vidas apestosas

El manejo de los espacios es objeto de una mirada particular. Desde el inicio adquiere notoriedad:

Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio. Cuando comenzó la crisis en 1990 ella perdió su trabajo de limpiapisos. Entonces hizo como muchos: buscó pollos, un cerdo y unas palomas. Hizo unas jaulas con tablas podridas, pedazos de latas, trozos de cabillas de acero, alambres. Comían algunos y vendían otros. Sobrevivía en medio de la mierda y la peste de los animales. A veces al edificio no llegaba agua durante muchos días (Gutiérrez, 1999/2017, p. 9).

El pedazo de azotea desde el que el protagonista inicia su vida evidencia también, por su ubicación temporal, el periodo en el que se sitúa la historia y las consecuencias de la crisis durante el Período Especial en tiempos de paz anunciado por Castro en marzo de 1990, que delataba la inminencia de una regresión económica y social. El reciclado de lo existente y la supervivencia en un tiempo con economía de guerra, pero sin guerra, serán una marca ineludible de la pauperización colectiva de los isleños.

En esa azotea se inicia el derrumbe de la ya insalubre vida de Rey. La acumulación de objetos de reciclaje, animales y desperdicios, la suciedad y los olores nauseabundos permean la obra de principio a fin, al mismo tiempo que grafican el punto de partida y de llegada del devenir del protagonista.

De la azotea de su adolescencia al desgraciado desenlace en una carrocería oxidada en medio de un basural solo distan unos pocos años de vida. Es una constante en la obra del autor la presencia siempre excesiva de desperdicios y suciedades animales y humanas tanto en espacios públicos como en los privados; funciona como connotación de la decadencia económica, pero, también, como lo señala Sonia Behar (2009), como anticipación del pasaje del «Hombre Nuevo al Hombre Sucio».

Asimismo, singular importancia revisten los contenedores en los que encontrará refugio a lo largo de su camino; en un primer momento, como amparo después de su fuga, lugar de descanso e intimidad, hasta la carrocería del viejo autobús donde Reynaldo y su mujer Magdalena pasarán los últimos minutos de vida. Sinistro ámbito de soledad, hambre, sexo y muerte en el que pasarán a formar parte de la cochambre del basural para ser alimento de ratas y aves carroñeras.

En definitiva, la literatura de Gutiérrez provoca un inevitable magnetismo en la producción ficcional que estetiza desde otro lugar los efectos no deseables de la revolución cubana. Circunstancia nada menor como producto vendible en el mercado internacional. La estrategia de la economía del lenguaje acompaña notablemente, junto con la elección del foco de visión, una perspectiva que acompasa y sintetiza, con un estilo desnudo, la precariedad de la vida humana para la que no se avizora ninguna posibilidad de redención.

Referencias bibliográficas

- Argan, G. (1992). *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.
- Baudrillard, J. (2005). El éxtasis de la comunicación. En H. Foster (Coord.), *La posmodernidad* (pp. 187-198). Barcelona: Kairós.
- Behar, S. (2009). *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del Período Especial*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Birkenmaier, A. (2004). El realismo sucio en América Latina: reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. *Miradas. Revista del Audiovisual*, 6.
- Follain, V. L. (2003). *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG.
- Gutiérrez, P. J. (2015a). *Trilogía sucia de La Habana* (Trabajo original publicado en 1998). Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. (2015b). *Diálogo con mi sombra*. La Habana: Unión.
- Gutiérrez, P. J. (2017). *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama (Trabajo original publicado en 1999).
- Jameson, F. (2015). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Han, B.-Ch. (2017). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Pérez-López, J. (2003). El interminable Período Especial de la economía cubana. *Foro Internacional*, 73, pp. 566-590.
- Portela, E. L. (2003). Con hambre y sin dinero. *Crítica*, (abril-mayo 98) pp. 61-80.
- Rodríguez, J. A. (2013). Novela y posmodernidad: narrativa colombiana de final de siglo. *Cuadernos De Literatura*, 1(1), pp.11-21. Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6733>
- Vallejo, F. (2002). *La Virgen de los sicarios*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina.
- Vallejo, F. (2005). El monstruo bicéfalo [Discurso inaugural del Primer Congreso de Escritores Latinoamericanos]. *Revista Número*, VIII, p. 40.
- Vilarino, I. (Comp.) (2004). *Antología de la violencia*. Montevideo: La Gotera.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.