

Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez

Francisco López Sacha

Escritor.

A Laura y a Rafael Hernández,
por su amorosa insistencia.

La obra narrativa de Pedro Juan Gutiérrez tomó a la ciudad letrada por sorpresa. En primer término, porque volvía a sacudir el habla coloquial con una serie de libros muy concentrados en un mundo, estático, particular, situado en el centro y a veces en la periferia de La Habana, y donde realmente no se sentían las pulsiones históricas de la vida social, sino las internas de un espacio caótico, marginal, violento, desordenado y cruel. En segundo término, por su audacia, su manera de penetrar sin cortapisas en una zona casi desconocida y olvidada. De pronto comenzó a cifrarse un territorio para la literatura cuyos sentimientos y valores eran la cara opuesta —y oculta— del discurso mediático, según el cual habíamos crecido hasta convertirnos en el país más culto del hemisferio, sin pobreza, sin marginalidad. A diferencia de aquel polo ideal, subrayado a diario por la prensa y la televisión, el territorio literario de Pedro Juan Gutiérrez abría un corredor sombrío, casi alucinante, donde los personajes se movían por

intereses mezquinos, también por deseos sexuales y muchas veces por instintos de violencia y de supervivencia. No había en ellos la más remota idea de un modelo de conducta y ni siquiera la sombra de una ideología. Lo más notable, sin embargo, era que el narrador se aproximaba tanto al escenario que se contaminaba con sus voces y modos de actuar, y entonces se limitaba a acompañarlos, sin un criterio de juicio. Este punto de vista, muchas veces insólito, desprendía no obstante un estilo, una manera de persuadir y convencer, y una rara meditación en medio de una escenografía cuarteada, envejecida, sucia, donde vivían sus vidas estériles. Y todo eso al pasar, sin un telón de fondo, en un ir y venir por la calle San Lázaro, desde Prado hasta Belascoaín, o por la antigua Calzada de la Reina, o por Carlos III, en pleno corazón de la ciudad. Su alboroto y sus gritos soeces de balcón a balcón ya nada tenían que ver con los pífanos y las chirimías de La Habana de Alejo Carpentier. Era una Habana ignota, de múltiples velos y desgarraduras; la Habana de la timba y el rap, la cerveza a granel, el salpafuera vistoso y agresivo, los derrumbes, los solares,

las manadas de turistas y los bicitaxis. Quizás sin proponérselo, y no precisamente como un «paseante cándido», su autor cumplía de nuevo el criterio de Stendhal: «la novela es un espejo que se pasea por el camino. Si el camino está roto o tiene baches, la culpa no es de quien lleva el espejo, sino del camino, o en todo caso, del inspector de caminos».

En esta certidumbre, que parece anticuada, pero no lo es, no tratamos con la estética del realismo crítico, que pretendía convertir un foco o una anomalía en el centro de análisis de una comunidad, sino con la dispersión, la fuga de un centro genitor, de una línea o corriente principal que prevaleció por muchos años en nuestras letras, gracias a aquel conflicto entre la historia y el individuo, por donde pasaban todos los demás. Aquí, en esta aspereza cotidiana y sórdida, ese conflicto desaparece y deja margen a una interrogación.

Esta primera sorpresa se vio pronto reforzada por la intensidad, la crudeza y el desenfado de las voces narrativas en el discurso literario; también por un estatus de mundo cerrado, autónomo, cuyas conexiones con el otro aparecían bloqueadas. La fugacidad de cualquier descripción o suceso epocal demostraban ese aislamiento, ese contacto ambiguo entre el país del noticiero y el cúmulo de experiencias anodinas que remitían directamente a la vida real de esos personajes. Hasta entonces teníamos como pequeñas ventanas a ese mundo, pongamos por caso, la excelente novela de Carlos Montenegro, *Hombres sin mujer* (1938), donde el micromundo carcelario revelaba una violencia poco común, pero con la diferencia esencial de que aquel narrador sí juzgaba y trataba de demostrar una tesis, escondida en la resistencia y el refinamiento espiritual de su protagonista, quien, al final, es vencido, no por el morbo y la ausencia de mujer, sino por el amor. Para Montenegro, el medio era el causante de la desdicha humana y de los torcimientos de conducta de sus personajes. En el fondo, prevalecía una denuncia del sistema carcelario y de sus infrahumanas condiciones de vida. Me gustaría contrastar este libro con su homólogo más reciente, *Dichosos los que lloran* (2006) de Ángel Santiesteban, donde las condiciones del presidio común ya no son aquellas y, sin embargo, sus personajes se comportan igual. Su lectura nos deja la dolorosa impresión de lo poco que han cambiado esos personajes en el tránsito radical de un sistema a otro, como si en verdad vivieran en otra dimensión y fueran refractarios a los cambios sociales, culturales e históricos de un proceso revolucionario, algo que pasa por encima o por debajo de ellos y no interfiere con sus estructuras de poder, internas e inamovibles, sus códigos cerrados de silencio, sus hábitos de violencia contraídos en ese submundo y esa desesperada procacidad sexual que se atiene a esos modos de dominación. En ambos libros,

con una distancia literaria que va del realismo crítico a la posmodernidad, y una distancia histórica gigantesca entre el capitalismo subdesarrollado y el socialismo, sobresale ese código secreto, o código de códigos para el comportamiento humano que insinúa la existencia de un mundo cifrado, terco, incommovible, resistente a cambiar.

En la obra de Pedro Juan Gutiérrez tenemos, en cambio, la existencia de un nivel paralelo, un mundo que desconoce al otro y sin embargo convive con él, una experiencia vital y existencial de sectores dispersos que no viven la marginalidad como resultado del rechazo, el claustro o el encierro, sino que actúan en una especie de subcultura, favorecida en este caso por sus deplorables condiciones económicas. Ahora no estamos en presencia de pequeñas ventanas, abiertas de pronto a una singularidad, sino de espacios autónomos, parcelas y zonas de silencio que conviven en aparente armonía con el mundo de la corriente principal. De esta manera, los personajes nacen, se desarrollan y mueren desconociendo los valores del resto de la sociedad, o rechazándolos. Participan a veces de su corteza externa y de algunos de sus hábitos y obligaciones, pero lo hacen como un acto de simulación, un expediente que deben tramitar. Así, aquel mundo se les muestra hostil o, en todo caso, se convierte en un obstáculo. Esa extrañeza es la primera clave de su comportamiento, a pesar de vivir una experiencia histórica singular. Algo se había quebrado en estas vidas y en el magma social que no entraba en las aspiraciones ideológicas ni en el vasto programa educativo desarrollado hasta entonces. Un desconcierto, quizás, o un extraño mecanismo reproductivo que estaba latente, en espera de una oportunidad, activado por el *crack* que significó la caída del socialismo real mientras vivíamos, en el otro mundo, el proceso de rectificación, la escasez, el bloqueo y, más tarde, el Período especial. Un contraste cada vez mayor entre ese mundo y el otro, acentuado por el fin de un modelo de desarrollo y la súbita aparición de una carestía total. La Historia parecía detenerse en otro ciclo de crisis y resultaba ajena, o daba muestras de cansancio, cuando el mundo marginal ensanchaba sus límites y podía prescindir de ella para caracterizar su propio drama.

En este reino sórdido, procaz, invisible hasta entonces como una totalidad, sitúa Pedro Juan Gutiérrez sus más significativas ficciones. En ellas, las voces narrativas están condicionadas por la presencia física de ese territorio, un espacio brutal y degradado en el que apenas los personajes subsisten y donde no caben las meditaciones o las reflexiones previas a sus actos. El narrador se limita a contarlos con muy pocas introspecciones psicológicas, con muy pocas observaciones ajenas a los hechos. De ahí que sus novelas y relatos

muevan una incesante trama anecdótica, un cúmulo de peripecias que parecen sufrir la misma densidad ambulatoria de sus personajes. De improviso, la trama se llena de sucesos que no tienen una continuidad, sucesos abruptos, episódicos, que se abren y se cierran en sí mismos, sin una justificación causal. La primera impresión es que esos actos carecen de sentido temático, cuando, en el fondo, están hilando la trama invisible de un submundo desarticulado pero consecuente con los propósitos del autor. Trama y argumento se extienden a lo largo, como en las grandes novelas de espacio —*El lazarrillo de Tormes*, *Tom Jones*, *La conjura de los necios*—, hasta crear un mapa anecdótico que al ser visto después, en conjunto, dibuja un raro tapiz, la existencia miserable de seres sin proyecto, o sin destino, cuyos únicos resortes son, sin dudas, las ambiciones inmediatas de la supervivencia o la complacencia de sus apetitos sexuales. Esta manera de caracterizar tiene una intensidad creciente y acumulativa, en la que cada acto intensifica la naturaleza del personaje, y solo eso, pues sus reacciones, sus impulsos, sus deseos, no obedecen a un plan. Esta conducta se define en el existir, en el grado de dificultad de los obstáculos imprevistos, en el trazado sinuoso y ocasional que toman sus vidas. Aunque el orden de los sucesos se mantiene en perfecta sincronía, la serie de incidentes minúsculos asume una dirección aleatoria y crea un desorden por exceso que solo podrá ser comprendido cuando el propósito oculto del tema haga evidente su causalidad. Pedro Juan Gutiérrez narra hacia adelante sin dejar huellas ni marcas de sentido mientras cifra en el argumento, como al pasar, algunas reiteraciones, algunos actos recurrentes, que se convertirán en motivos y obsesiones para sus personajes. Así nace una línea temática de un acuerdo apenas visible entre esos motivos y lo hiperbólico, contingente y anodino de cada episodio. El relato transcurre en una fugacidad convencional, sin saltos ni mutaciones en el tiempo, pero adquiere una consistencia moviediza, turbia, en la que no es posible jerarquizar ningún hecho. Todos son importantes, y al mismo tiempo, dejan de serlo. La profusión de accidentes no altera la sustancia de los personajes puesto que cada uno de ellos carece de finalidad. Este rasgo de estilo, apoyado en el habla coloquial, en la sinceridad y la dureza de sus expresiones, y en una sintaxis sincopada, cortante, abrupta, condiciona un aparente desajuste entre el argumento, la trama y los detalles significativos en relación con el tema, que no aparece sino entretreído en esa misma materia viscosa, en esa opacidad existencial, la específica de ese mundo y esos personajes.

Trilogía sucia de La Habana (Anagrama, 1998) desarrolla un sentido catártico de este método literario gracias a las reiteraciones, los movimientos circulares del narrador, la violencia de los sucesos y la fijación de

un espacio literario que lo mismo ocupa una azotea, un cuarto, un edificio en ruinas, una calle, una barriada, un continuo deambular de un sitio a otro que viene siendo el mismo en la conciencia atormentada del protagonista. El libro no llega a ser una novela, sino la suma de tres colecciones de historias unidas por el hilo común del relato de autoría. A través de esa voz, que a veces pertenece al personaje y a veces se acerca al autor, las historias se bifurcan en viñetas, cuentos, relatos orales o narraciones que se asemejan al testimonio o a las formas de la literatura confesional. En todas, sin embargo, se siente la voz del autor muy cerca de la historia que está contando. De manera que hay un enorme *collage* en el cual la memoria, los detalles autobiográficos y los incidentes que ocurren fuera del ámbito del narrador se confunden en su veracidad con la ficción, es decir, lo que aún entendemos por ficción: el relato autónomo y cerrado en sí mismo que no deja traslucir sus fuentes y que puede vivir aislado, como una burbuja. Lo ficcional también amplía su radio de acción en este libro, hasta confundirse con esa especie de documento de primera mano, como lo hizo, de un modo más estilizado, la prosa de Ernest Hemingway, Henry Miller y Raymond Carver, escritores que se acercaron considerablemente al referente acústico del idioma, a la expresión cotidiana y rampante de una determinada experiencia real. En la propia tradición cubana hay antecedentes notables en Carlos Montenegro, Lino Novás Calvo, Virgilio Piñera y Guillermo Cabrera Infante, y realizaciones plenas en Reinaldo Arenas, Norberto Fuentes, Jesús Díaz, Eduardo Heras León, y en escritores más recientes como Guillermo Vidal y Reinaldo Montero. En todos, sin embargo, hay un intento de conciliación entre el habla popular o marginal y la escritura literaria, mientras que la poética de Pedro Juan Gutiérrez borra esas fronteras, seduce al narrador con las voces de los personajes y camina más hondo en esa búsqueda. Más allá de cualquier influencia, desde el costumbrismo vernáculo al relato intelectual, *Trilogía sucia de La Habana* está marcado por la corriente que se ha dado en llamar realismo sucio, que no es más que la exageración de los detalles veristas, y que por momentos nos recuerdan la exageración morbosa del naturalismo. Desde luego, Emile Zola y Alphonse Daudet todavía tenían que enmascarar las palabras precisas para describir lo sucio, lo brutal o lo violento de la vida. Después de las vanguardias, la libertad del escritor en este campo parece asegurada, y ya no tiene barreras ni límites impuestos por la moralidad y la política. Hoy la literatura vive en su certeza y puede asumir los rasgos del coloquio sin perder su condición de arte.

Esta es la lección consecuente que aplica con rigor y aun con tintes desafortunados Pedro Juan Gutiérrez.

Pedro Juan Gutiérrez no es un narrador exclusivamente factográfico, empeñado en contar lo sucio, lo desagradable, sino, ante todo, un expositor de ideas, camufladas y disimuladas bajo la superficie de un argumento episódico, un sórdido relato de aventuras.

Quizás por eso, y naturalmente por un interés temático, describe con mucha crudeza las relaciones eróticas, sexuales, los crímenes, la violencia del mundo marginal, y también la desesperación, la agonía de vivir en un circuito cerrado. Este caos de sensaciones y sentimientos en pugna, esta fría objetividad para narrar lo áspero, lo sucio, o el sinsentido amoral de estas vidas, están gobernados por la mirada existencial del narrador de este libro, quien vislumbra un absoluto desinterés de esos personajes por los problemas globales de la sociedad, y una absoluta concentración en ellos mismos. El personaje narrador tampoco escapa a ese juicio, o más bien a esa observación colateral; vive entre ellos y acepta sus puntos de vista, aunque no siempre los adopte. A veces se alarma, pero no transmite esa alarma, sino un permanente estado de angustia. Cuenta lo que ve, lo que hace o lo que escucha, y nada más.

La que había sido hasta ahora una clave para entender la narrativa cubana de la Revolución, la de la lucha y los conflictos del individuo y de los grupos sociales con la Historia, en *Trilogía sucia de La Habana* aparece disuelta; ya no es esa la clave de comprensión de un problema diferente, tan directo y acuciante como aquel, que permuta de lugar y se plantea entonces como un conflicto insalvable entre el individuo y la sociedad, el individuo y el medio, el individuo y su insatisfacción vital, en un rango que va desde la posesión de una libra de carne hasta la ausencia de un sentido para vivir. Su condición marginal lo acerca al absurdo, a la pelea desgastante por objetivos fugaces, mínimos, que una vez satisfechos vuelven a inquietarlo, en un ciclo de eterno retorno. La carencia de una dirección, el poco interés y la poca capacidad para establecerla lo convierte en un ser automarginado, indiferente a la circunstancia de su vida, insensible a la existencia misma.

Hablamos entonces de una narrativa neoexistencialista que muda de espacio social y no por ello pierde sus tesis del ser para la muerte y de la inutilidad de todo esfuerzo pues, de algún modo más oscuro, para los personajes de *Trilogía sucia de La Habana* y de *El rey de La Habana*, la vida también carece de sentido. Naturalmente, Antoine Roquentin o Mersault, los antihéroes clásicos del existencialismo francés, no padecen estas miserias, pero coinciden con los personajes de Pedro Juan Gutiérrez en su ríspido

contacto con el medio, en su rechazo a los proyectos de cambio, en su indiferencia a cualquier ideal. Podríamos pensar, incluso, que como los personajes ya citados no son técnicamente marginales —aunque lo son de conciencia— la distancia entre ellos y los creados por Pedro Juan Gutiérrez nos impide asociarlos. No. Su pensamiento y su conducta se asocian en el nivel de las ideas, en la actitud ante la sociedad. Tan existencialistas fueron las criaturas de Jean Paul Sartre y Albert Camus como los marginados de Jean Genet, el ladrón, el autor de *Milagro de la rosa* y *Querrela de Brest*, afinado como nadie en ese mundo y apasionado por lo infrahumano, la belleza sensual y el peso de la muerte.

Este criterio nos ayuda a comprender mejor esa dureza de estilo, esa frialdad en el retrato social; lo cual prueba que Pedro Juan Gutiérrez no es un narrador exclusivamente factográfico, empeñado en contar lo sucio, lo desagradable, sino, ante todo, un expositor de ideas, camufladas y disimuladas bajo la superficie de un argumento episódico, un sórdido relato de aventuras. El autor, el narrador, el personaje, están comprometidos con esa condición neoexistencial, con una serie de situaciones límites que desbordan cualquier explicación histórica y pueden estar ocurriendo ahora mismo en Santiago de Chile, Yakarta o Nueva York, dentro de un espacio similar, definido por la miseria y la incultura, o mejor, la subcultura. Para este mundo los registros críticos y las interpretaciones no se ajustan a los modelos convencionales del drama, puesto que los caracteres no tienen ninguna acción potencial oculta, a la manera del credo aristotélico. Los personajes actúan por impulsos, a veces por motivos insospechados. Hay un extraño movimiento impredecible en sus actos y una movilidad extrema, de un estado de tensión a otro, que hace imposible una definición precisa de la verdadera causa que los mueve. Estamos ante una incógnita dramática cuya explicación solo puede encontrarse en las condiciones externas a ellos. De ahí el énfasis en el entorno. Todavía *Trilogía sucia de La Habana* maneja ese criterio desde una voz autoral que recibe ese impacto y se resiste a establecer un juicio, porque hay relatos donde el autor intérprete no se compromete, y otros donde no encuentra explicación. En esa ambigüedad transcurre este libro, como en una

suerte de tanteo de un territorio inexplorado y no muy dúctil para la literatura.

En *El rey de La Habana*, que considero más importante y trascendente que el anterior, publicado por Anagrama en 1999, hay una novela de tesis, narrada en tercera persona con un discurso de autor. A primera vista parece una novela convencional, con un argumento y una finalidad. Sin embargo, lo novedoso, lo audaz, lo que a mi juicio crea un síntoma de estilo, e incluso de estilo único, es que esa finalidad es invisible en el argumento, opera como una corriente subterránea de sentido que nunca emerge a la superficie y tampoco se enuncia por el narrador ni por el personaje protagonista. Este es, desde luego, un principio antiquísimo del arte de narrar; pero, aplicado a la novela de espacio, funciona de una forma diferente en *El rey de La Habana*. En los modelos que la anteceden, de algún modo está presente un enunciado en la búsqueda de los personajes. Las aventuras picarescas de *El Lazarillo de Tormes* están presididas por el deseo de una cierta seguridad material y económica que Lázaro nunca puede alcanzar, eso le da finalidad al texto; en *Tom Jones*, el protagonista busca un estatus social más elevado, salir de su clase en la estratificada Inglaterra de fines del siglo XVII; en *La conjura de los necios*, el personaje central quiere romper la prisión que representa el sueño americano. En cambio, Reinaldo, el rey de La Habana, no busca nada, no es siquiera un pícaro. Actúa por un mecanismo simple de acción y reacción, por una motivación instintiva. De modo que su proyecto de vida es nulo, carece de él. Pero *El rey de La Habana* sí tiene un proyecto. Esta novela tiene la oculta finalidad de revelar ese mundo, de aislarlo como una burbuja, de demostrar la inutilidad y la fragilidad de su existencia. Mundo y espacio se confabulan y confunden en el incesante deambular del protagonista y en la voz particular de esa tercera persona. Hay un proceso de contaminación del narrador con las voces, los ruidos ambientes, las palabras obscenas, la dislalia cultural del argot barrioter, «Era la azotea más puerca de todo el solar» (cito de memoria), lo que le da una autenticidad extraordinaria a ese texto, una condición polifónica singularísima; incluso, aunque parezca paradójico, un desaforado lirismo. Eso contribuye a que los puentes, las transiciones episódicas, apenas se noten; sobre todo porque esa fusión tiende a borrarlas; es una fusión de equivalencias entre el sonido textual de la voz narrativa y lo narrado.

Se trata de un cambio de perspectiva. Hay una novela de espacio con todas las hipérbolas y truculencias de ese género, y hay un recorrido de destino del protagonista, sumamente cruel, que hace que *El rey de La Habana* no tenga un argumento típico dentro del modelo dramático narrativo. El argumento de esta obra es sumatorio y evanescente, una sucesión ambulatória

en la que cada suceso se aísla del otro, excepto una sutil reiteración, un encuentro entre dos personajes que será el foco emocional de esta novela. Como una consecuencia de la novela de espacio, este modelo de argumento es el de la *road movie*, cuyo primer ejemplo no es *Easy Rider* (1969), sino *Pierrot le Fou*, filmada en 1965 por Jean-Luc Godard, con la actuación maravillosa de Jean Paul Belmondo en el papel de Pedrito el Loco. En el fondo, ninguna gran novela tiene argumento. Las grandes novelas tienen un discurso en el cual se desarrolla una trama o simplemente una serie de acontecimientos con los cuales se cifra un orden de sentido. Lo que tienen las grandes novelas son grandes personajes.

El rey de La Habana tiene un gran personaje que, curiosamente, casi no decide, que no quiere ni sabe decidir. Las circunstancias empujan a Reinaldo a adoptar un tipo de vida. Su única decisión es ambular, caminar, estar aquí, allá, donde pueda comer, donde pueda ganarse unos pesos, donde pueda templar. Su recorrido alucinante muestra, de paso, un submundo tentacular concentrado en un barrio y extendido por toda la ciudad, que lo mismo existe en los sitios turísticos, en el puerto, en los solares, en el malecón, en las fábricas, en el cementerio, en los lugares más insospechados. La hidra marginal de cien cabezas ha penetrado hasta el fondo de la red urbana y se reconoce en sucesivos relámpagos, en acontecimientos minúsculos, en el exceso, el desorden, el caos. Así transcurre la trama de este libro y así termina. Sin embargo, después del encuentro con la vendedora de maní en un derruido edificio de la calle Reina, empieza a latir, por debajo, un poderosísimo argumento que es esa sucia historia de amor entre dos personajes marginales que se encuentran y se desencuentran, sin siquiera tener conciencia de que se aman. Eso es lo que me parece más profundo, doloroso y auténtico en este libro, más allá de las pequeñas anécdotas, del sistema anecdótico donde hay de todo: crímenes, suicidios, asaltos a tumbas, jineterismo, corrupción. La discontinua historia de amor es el cráter de la novela, el foco transitorio en la vida abúlica de un personaje cuyo único sentido es existir, buscando cómo vivir al día siguiente. Ese personaje, el Rey —cuyo atributo principal es una perlana de acero colocada en la punta del glande, con la cual, según el narrador, produce un intenso placer en las mujeres (y en los hombres)—, encuentra a otro, y en un edificio en ruinas comienzan a conocerse hasta que se dan cuenta, o mejor dicho, no se dan cuenta, de que se aman, y en esa contradicción, que nunca aflora por completo, comienzan a percibir un sentimiento que está por encima de esa destrucción y de ellos mismos. Pero en ese rumor se percibe una nota profunda, un toque levemente humano que es la cifra del arte, de la

emoción estética. *El rey de La Habana* se eleva, abandona los sucios traspatios de la marginalidad para descubrir una violencia amoratoria irresistible con aquellos sentimientos de terror que pedía Aristóteles y que debían conducir a la liberación de los miedos y a la comprensión y a la piedad.

El final de esta novela es espeluznante y al mismo tiempo muy coherente. Es uno de los grandes finales de la literatura cubana contemporánea. Es un momento de gran catarsis, cuando estos personajes se entregan a su desdicha y encuentran una satisfacción morbosa, incluso en la muerte. Esta historia se va a convertir en perdurable, justamente por el grado de profundidad en la creación de un carácter, por su tesis de un mundo vacío, por el lenguaje, el estilo y la mirada fría y hostil de esa Habana, no apta para cubanos ni para turistas.

Animal tropical (Anagrama, 2002; Letras Cubanas, 2004) es otro cambio; significa un enfoque diferente porque es contada con esa voz que el teórico norteamericano Wayne Booth ha llamado un narrador-agente, consciente de su papel como escritor.¹ La novela retoma, de un modo más estilizado y personal, el espacio concentrado de *Trilogía sucia...* y duplica el escenario en un contraste evidente entre Estocolmo y La Habana. El que cuenta es, aparentemente, Pedro Juan Gutiérrez, pero en realidad es un intermediario que se presenta como un escritor de ficciones y se dirige a sí mismo como Pedrito. La dualidad Pedrito/Pedro Juan guarda una simetría escandalosa entre autor y narrador, entre agente y paciente de la historia, un punto de vista adecuado para entrar y salir del argumento y establecer un contrapunto, por momentos cínico, entre esos dos mundos distantes y esas dos dimensiones del ser.

En esta perspectiva autoral, el narrador-agente emite criterios y opiniones, narra con una suspicacia extrema, juzga, bromea, se distancia del material narrado o se introduce en él. En su conciencia escindida de narrador y personaje, se convierte también en Pedrito (*Pierrot le Fou*) y se comporta en esa dimensión como un fetichista sexual, un exhibicionista. Puede ser, en estas ocasiones, un pícaro jacarandoso que duerme en la conciencia de Pedro Juan y se despierta a ratos, con una voracidad insaciable. En *Animal tropical* la fuerza del asunto y la trama del argumento residen en ese traspaso sensorial ante Agnetta o Gloria, los únicos caracteres femeninos de la novela, y por eso el sistema anecdótico es parco, comparado con sus libros anteriores; los sucesos se concentran en ese viaje de ida y vuelta, y la novela se despliega en situaciones contrapuntísticas dentro de dos medios opuestos: el mundo frío, metódico, de los países nórdicos, y el cálido, brutal, del arrabal habanero en esa misma época. Ese contrapunto le da un sentido a la exploración del personaje.

Si dijera que *Animal tropical* es una novela de amor, mentiría, y si dijera que es una novela erótica, también. Aunque el amor, el erotismo y la sexualidad —y hasta ciertas pinceladas escatológicas y pornográficas— forman parte indisoluble de la sustancia del argumento y ocupan numerosas escenas, esta es una novela de autor, reflexiva y autorreflexiva, que se vale del contrapunto amoratorio para explorar dos dimensiones de la sensibilidad femenina situadas, por la cultura y la geografía, en una polaridad irreconciliable. Es más bien una aventura intelectual, psicológica y psicosocial que admite y rechaza su entorno; uno, por considerarlo demasiado severo, organizado, calculado y metódico —el de Suecia—, otro por considerarlo demasiado estridente, caótico, lenguaraz y promiscuo —el de Cuba. La serie de incidentes se mueve en una u otra dirección, en una especie de semicírculo, con una apertura insospechada en el desenlace. La situación climática anula los opuestos. La novela se decide en la fuga, en la transmutación de Pedrito en Pedro Juan, en el encuentro de un nuevo espacio de soledad y concentración —Guanabo—, donde debe culminar el libro antes anunciado y que es el mismo que estamos leyendo. Por lo visto, se trata de un juego de la ficción dentro de la ficción, que adopta el disfraz de un relato confesional.

Las confesiones del narrador-agente revelan su propósito y apuntan a una dirección principal, aun cuando en sus diálogos y meditaciones aparezcan, alguna que otra vez, sus opiniones sobre la literatura, la política, la identidad cubana o el machismo. El narrador está explorando, mientras lo vive, la naturaleza sexual en Gloria y en Agnetta, y llega a la conclusión de que hay una distancia insalvable entre ellas, provocada por una circunstancia social, cultural, económica, y naturalmente por fuerzas de la propia educación femenina que se manifiestan de un modo diferente en cada una. Agnetta es una puritana, con muchos siglos de represión familiar y religiosa detrás, a quien Pedrito/Pedro Juan le abre una puerta desconocida. Está llena de temores y límites ante el placer. Gloria, por al contrario, es una mujer sensual, altiva, independiente, católica, santera y espiritista, con un dominio abisal de su medio y de la naturaleza machista y masculina. Ambas representan polos antagónicos. La novela progresa en la indagación de esa curiosa dualidad. A medida que avanza en ese juego, en ese espacio *naïf*, en los relieves y deslumbres ingenuos que recuerdan el estilo de esa pintura, el personaje va entrando en su conciencia de escritor, para tratar de conocer las zonas oscuras de esa experiencia.

Esa oscuridad se ilumina, sobre todo, en el carácter de Gloria, el gran personaje de *Animal tropical*. Su destello vital, su goce, su manera de amar, muestran una identidad pujante, seductora, locuaz, morbosa, posesiva. Ella es el verdadero animal tropical, la hembra, la mujer

sutil, la mujer objeto, que sabe siempre complacer al macho, y lo complace. Gloria es un personaje redondo, pleno de matices y sorpresas. Su caracterización deja atrás al argumento mismo, lo sustituye y asume casi todo el material temático de la novela.

No obstante, en *Animal tropical* se mantiene una tesis que, como siempre, está oculta en la maleza anecdótica y en el desequilibrio intencional de la composición, en esa especie de rapsodia donde el sonido de los instrumentos tiene consonancias y disonancias alternas, tema y variación, fuga —fuga incesante del centro. La tesis de un mundo estático, cerrado, abierto por azar, tan particular y único como sus personajes. Este es un punto de vista que el escritor Pedro Juan Gutiérrez ha manifestado en algunas entrevistas y conferencias de prensa. La labor de su literatura es ir eliminando zonas de silencio, avanzando como por un túnel y abriendo nuevas expectativas al conocimiento y al arte narrativo; ir trayendo al texto literario mundos, experiencias y conflictos que no son habituales y discrepan de los criterios ortodoxos establecidos, aun de los criterios. Su estética, sin embargo, no es la del desconcierto o el escándalo. Nace de un conocimiento empírico de esas zonas y recodos ocultos de la sociedad y la naturaleza humanas, y de una voluntad de estilo, de un ambicioso proyecto de confabulación de las voces narrativas, la escritura y el habla coloquial, que funcionarían como un referente en su obra, y no como un objetivo. El objetivo es convertir en arte esa materia pesada, bruta, elemental, y destilar de ella un conocimiento superior y hasta una advertencia sobre la dispersión, el caos y la violencia.

Naturalmente, hay otros libros de importancia que conforman una saga, y que no tengo espacio para evaluar aquí. Me refiero a *Melancolía de los leones* (Ediciones Unión, 2002), *El insaciable hombre araña* (Anagrama, 2003), *Carne de perro* (Anagrama, 2004), *Nuestro G.G. en La Habana* (Anagrama, 2005; Ediciones Unión, 2006), *El nido de la serpiente* (Anagrama, 2006) y *Corazón mestizo* (Planeta, 2007), en los que reitera algunos de estos criterios estéticos, o se separa de ellos hacia una zona de lo fantástico, lo paródico y la ironía posmoderna. De algún modo, aquel ciclo anterior se está cerrando y no creo que Pedro Juan Gutiérrez vaya a repetir lo que ya logró con intensidad y fuerza.

Me aproximo a una obra inusual y lo hago de memoria, después de haber meditado durante años en su novedad, su audacia y su posible trascendencia. Me queda solo recordar aquella observación temible que pronunció Tennessee Williams a raíz del estreno de *Un tranvía llamado deseo* (1947), cuando le preguntaron por el sentido último de su obra: «Si no estamos alertas, los gorilas acabarán con todo».

Nota

1. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1973. Citado por Ricardo Repilado, *Tapiç de àngeles*, Ediciones Unión, La Habana, 2007.

© TEMAS, 2008