



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Doctorado en Literatura
Latinoamericana

Valores del espacio diegético y su relación con el poder en
Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez y *Tengo miedo
***torero* de Pedro Lemebel**

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

MARÍA ELENA ESPARZA PEZO
CONCEPCIÓN-CHILE
2020

Profesor Guía: Mario Rodríguez Fernández
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

En memoria de mi madre, por su infinito amor
y sabiduría.



AGRADECIMIENTOS

A mi familia, especialmente a mi madre (q. e. p. d.) y a mi padre por su amor y fortaleza.

A Francisca, mi sobrina, por su ternura y alegría.

A mi profesor guía Mario Rodríguez Fernández por su apoyo y paciencia.

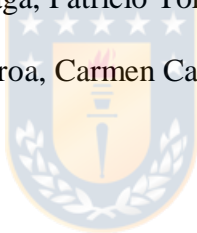
A Edson Faúndez por su comprensión y gentileza.

A Lilian Guenante por su amabilidad y excelente disposición.

A mis compañeros y compañeras, especialmente a David García por su generosidad,

Gloria Sepúlveda, Iraida Bárzaga, Patricio Torres.

A mis colegas Elizabeth Figueroa, Carmen Canales y Priscila Pérez.



ÍNDICE

RESUMEN	v
ABSTRACT	vi
I. Hipótesis	1
II. Objetivo General	1
III. Objetivos específicos	2
IV. Marco Teórico	
a) Roland Barthes, El efecto de realidad (1994)	4
b) Philippe Hamon, <i>Introducción al análisis de lo descriptivo</i> (1991).....	5
c) Janusz Slawinski, El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias (1989)	18
d) Luz Aurora Pimentel, <i>El espacio de la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos</i> (2001)	22
e) Antonio Garrido, El espacio ((1996)	30
f) Michel Foucault, <i>Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión</i> (2008).....	33
V. Crítica precedente. El espacio en la obra narrativa de Pedro Juan Gutiérrez	37

CAPÍTULO I

La ciudad y la casa: detalles de la degradación del espacio diegético en *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez

Introducción	51
Elementos paratextuales	59
La ciudad de Matanzas	61
La otra revolución	66
Matanzas según Pedro Juan	71
Varadero	81
La casa	83

A modo de conclusión	92
CAPÍTULO II	
La trampa de la fábrica	
Contexto histórico: Revolución y homosexualidad	95
Fabián y la fábrica	100
La fábrica según Pedro Juan	109
A modo de conclusión	116
CAPÍTULO III	
Los otros espacios de la novela	
La escuela	118
El cine	121
El conservatorio	123
La narrativa de Pedro Lemebel	
Introducción	127
Crítica precedente	135
CAPÍTULO I	
La ciudad de Santiago envuelta "en tinieblas de guerra"	143
Los espacios de transgresión	152
A modo de conclusión	160
CAPÍTULO II	
La "casita flacuchenta" y la "enorme casona"	162
A modo de conclusión	172
CONSIDERACIONES FINALES	174
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177



RESUMEN

La investigación propone que la categoría de espacio diegético en las novelas *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel contiene tanto la ideología como la ética y estética de ambos relatos. La ideología básicamente se centra en un rechazo al poder en sociedades dictatoriales (Revolución cubana/ Régimen Militar). La ética: en ambas novelas está presente un rechazo a la represión en contra de los homosexuales tanto en sociedades dictatoriales de índole marxista o capitalista. La estética: en ambas novelas se recurre a una estética realista para denunciar los abusos de poder.

Para desarrollar la investigación nos basamos en los estudios de Roland Barthes, Philippe Hamon, Luz Aurora Pimentel, Janusz Slawinski, Antonio Garrido y Michel Foucault.

El espacio diegético en ambas novelas es representado en torno a un pantónimo y una nomenclatura que básicamente está centrada en una lista de predicados que describen, delinear, retratan los diversos escenarios en que se van desarrollando las acciones de cada relato.

Ambos relatos cuestionan y critican el poder dictatorial y desde el punto de vista ético rescatan la figura del homosexual develando su encuentro con un poder que pretende amoldarlos a sus rígidos estándares normativos.

PALABRAS CLAVE: Espacio diegético- sociedades dictatoriales- homosexualidad- abuso y corrupción del poder.

ABSTRACT

The research proposes that the category of diegetic space in the novels *Fabián y el caos* by Pedro Juan Gutiérrez and *Tengo miedo torero* by Pedro Lemebel contains both the ideology and the ethics and aesthetics of both stories. The ideology basically focuses on a rejection of power in dictatorial societies (Cuban Revolution / Military Regime). Ethics: in both novels there is a rejection of the repression against homosexuals both in dictatorial societies of a Marxist or capitalist nature. Aesthetics: in both novels a realistic aesthetic is used to denounce abuses of power.

To develop the research we draw on the studies of Roland Barthes, Philippe Hamon, Luz Aurora Pimentel, Janusz Slawinski, Antonio Garrido and Michel Foucault.

The diegetic space in both novels is represented around a pantonym and a nomenclature that is basically centered on a list of predicates that describe, delineate, portray the various scenarios in which the actions of each story unfold.

Both stories question and criticize the dictatorial power and, from the ethical point of view, they rescue the figure of the homosexual, revealing their encounter with a power that tries to mold them to their rigid normative standards.

KEY WORDS: Diegetic space- dictatorial societies- homosexuality- abuse and corruption of power.

I. Hipótesis:

- Nuestra tesis propone que la categoría de espacio diegético en las novelas *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel y *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez contiene tanto la ideología como la ética y estética de ambos relatos. La ideología básicamente se centra en un rechazo al poder en sociedades dictatoriales (Revolución cubana/ Régimen Militar). La ética: en ambas novelas está presente un rechazo a la represión en contra de los homosexuales tanto en sociedades dictatoriales de índole marxista o capitalista. La estética: en ambas novelas se recurre a una estética realista para denunciar los abusos de poder.



II. Objetivo General:

- Analizar la significación ideológica, ética y estética del espacio diegético que despliegan a través de la descripción las novelas *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel y *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez.

III. Objetivos específicos:

- Determinar las estrategias que a través del dispositivo del “detalle”, implementa el poder en dos novelas escritas en contextos totalitarios que permitan hablar de una “anatomía política” del detalle.
- Analizar la figura del personaje homosexual y su forma de transgredir al poder totalitario en contextos represivos en las novelas *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel y *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez.
- Examinar la tensa relación entre homosexualidad y Revolución dentro del contexto de la Revolución Cubana.
- Evidenciar aspectos de la llamada Poética de lo soez ligados a la empresa de subversión que realizan los personajes.

IV. MARCO TEÓRICO

Para desarrollar nuestro objetivo general que está centrado en el análisis del espacio diegético que despliegan las novelas *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel y *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez, nos basaremos en los conceptos teóricos planteados por Roland Barthes expuestos en el ensayo "El efecto de realidad", también consideraremos el texto *Introducción al análisis de lo descriptivo* de Philippe Hamon, el libro *El espacio de la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos* de Luz Aurora Pimentel. Además, incorporaremos otros enfoques teóricos que complementarán nuestro análisis, como las reflexiones teóricas de Janusz Slawinski que desarrolla en "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias" y "El espacio" de Antonio Garrido,

Finalmente, consideraremos algunas tesis de Michel Foucault sobre el poder presentes en el libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* y tomaremos el concepto de incorregible de *Los anormales* con el propósito de enriquecer aún más nuestro análisis.

a) Roland Barthes. "El efecto de realidad" (1994)

Roland Barthes afirma que la descripción ha tenido durante mucho tiempo una función estética y señala que en la Antigüedad a través del género epidíctico, que estaba destinado a provocar la admiración del auditorio, este género contenía “la misma idea de una finalidad estética del lenguaje” (p. 182).

El semiólogo francés distingue un elemento relevante en toda narración: las *catálisis*. Denomina catálisis o rellenos a los detalles y señala que poseen "un valor funcional indirecto de carácter o de atmósfera, y, de esta manera, pueden ser finalmente recuperados por la estructura" (pp. 179- 180). Ejemplifica este concepto citando un fragmento del cuento “*Un corazón sencillo*” de Gustave Flaubert en el que se describe la sala en que está madame Aubin: “un viejo piano soportaba un barómetro, un montón piramidal de cajas y cartones”. También incorpora un fragmento de un relato de Michelet en que narra la muerte de Charlotte Corday, quien estando en prisión recibe la visita de un pintor momentos antes de que llegue el verdugo: “al cabo de una hora y media, alguien llamó suavemente a la puertecilla que estaba tras ella”.

La singularidad de la descripción en el tejido narrativo designa, según Barthes, una cuestión de máxima importancia para el análisis estructural de los relatos: “todo, en el relato, es significativo” (p. 181). En efecto, considera que semióticamente el detalle concreto "está constituido por la colusión *directa* de un referente y un significativo; el significado está expulsado del signo y, con él, por supuesto, la posibilidad de desarrollar una forma del *significado*, es decir, de hecho, la misma estructura narrativa" (p. 186).

Por tal razón sostiene que detalles como el barómetro de Flaubert o la puertecilla de Michelet, presentes en los ejemplos, expresan “*nosotros somos lo real*” (p. 186). Así, lo que se está significando es la categoría de lo real produciéndose un “*efecto de realidad*”, que según el semiólogo es la base de todas las obras más comunes de la modernidad.

b) Philippe Hamon. Introducción al análisis de lo descriptivo (1991)

El teórico francés afirma que la descripción es considerada solo como un medio más de la *amplificatio*, concepto que desde su perspectiva es "particularmente vago, que termina incluso coincidiendo con el conjunto de los procedimientos retóricos" (p. 16). Además, señala que la mayor parte de los tratados se complacen con diferenciar, empleando imprecisos criterios de contenidos, diversos tipos de descripción dependiendo del referente descripto:

la *cronografía* (descripción de los tiempos); la *topografía* (descripción de los lugares y los paisajes); la *prosopografía* (descripción de la apariencia exterior del personaje); la *etopeya* (descripción moral de un personaje); la *prosopopeya* (descripción de un ser imaginario alegórico); el *retrato* (descripción física y moral a la vez de un personaje); el *paralelo* (combinación de dos descripciones por parecido o antítesis, de objetos y personajes); el *cuadro* o *hipotiposis* (descripción "viva y animada" de acciones, pasiones, acontecimientos físicos o morales) (pp. 16-17)

Hamon afirma que en la Antigüedad y hasta la Edad Media, la descripción (*ekphrasis, descriptio*) parece formar parte principalmente del género epidíctico que "exige la descripción sistemática, sobre todo en el panegírico, de ciertas personas, lugares, momentos del año, monumentos u objetos privilegiados socialmente" (p. 17). Sostiene que en sus orígenes la descripción habría estado vinculada a la "Institución, y participaría siempre del elogio, del agradecimiento, de la acción de gracias, y sería, por consiguiente,

una especie de contra -don semiológico, bajo forma de texto, debido por la colectividad que delega el hacerlo en el descriptor, y dirigido al dador de un beneficio (rey, naturaleza, Dios, etc.)" (p. 17).

El ensayista francés asevera que la descripción pareciera no pertenecer a ningún género particular ni constituir una figura bien definible ni localizable con certeza en un lugar fijo del discurso o en una función fija¹.

La palabra "descripción", dice Hamon, se emplea frecuentemente a partir del siglo XVIII pero no solamente con el propósito de referirse a las obras "en que los arquitectos, los turistas, los viajeros, o los hombres de negocios que se trasladan de un lugar a otro describen ciertas ciudades importantes" (p. 18), sino que adquiere otros rasgos debido a que se convierte en 'depósito' de memoria, en stock de conocimientos para reactualizar. Sin embargo, precisa que la descripción "se mantiene como tributaria de los fines económicos (la guía), militares (la descripción geográfica de sitios y de paisajes es la de potencialidades campos de batalla), históricos (las "antigüedades"), de propósitos enciclopédicos y, finalmente, de las diversas prácticas de *rewriting* intersemiológicos (p.18). Apoya sus planteamientos en las ideas teóricas que Michel Foucault expuso en *Las palabras y las cosas*

la separación de la observación, del Documento y de la Fábula, no se practica, siempre es más o menos discurso escolta en un texto o en una imagen, o más exactamente, discurso transitorio, sitio donde se produce un punto de arranque inter-semiológico entre dos textos, entre dos imágenes, entre un texto y una imagen; o bien puede constituirse a sí misma en "cuadro", o bien su único interés es el de permitir a un pintor (o a otro artista) tomarla como modelo para crear un "cuadro" (Citado por P. Hamon p. 18)

¹ Plantea que la descripción puede pertenecer "tanto al género judicial como al epidíctico, al discurso del historiador como al del dramaturgo o el filósofo, ya que la consigna de unidad tonal propia de cada estilo exige simplemente una conformidad global con el tema" (p. 17).

A modo de síntesis, sostiene que la descripción en la Edad Media o el Renacimiento es frecuentemente erótica, cómica o lúdica y señala que se presenta como "descendiente de los arcaicos catálogos homéricos, constituyéndose así en su lejana parodia, lo que provoca que se le margine o excluya en la jerarquía oficial de géneros y fórmulas literarias" (p. 19).

Hamon, una vez que esboza una pequeña historia del concepto, afirma que describir es un "describir para" (p. 20). Asimismo, señala que es una práctica textual a la vez codificada y finalizada, que desemboca en

actividades prácticas concretas (militares, pedagógicas; hacer listas, inventarios de mercaderías, archivos), o bien se trata de trabajar entre textos (el *rewriting*, los modelos retóricos, la descripción de cuadros o de obras de arte figurativas) o bien trabajar en lo verificable (la descripción 'atestiguada' de un testigo o de un viajero), y no en lo verosímil de una ficción: por tanto no es hacer literatura. A la inversa, hacer literatura será evitar, o rodear, o aislar, lo descriptivo (p. 20)

El teórico francés plantea que la duplicación en la investigación semiótica reciente (1960- 1975)² es lo que ha impedido "el ascenso de la descripción a la categoría de concepto teórico" (p. 98) debido a que la narración ha sido el centro de la reflexión teórica.

Hamon especifica que en vez de hablar de descripción hay que hablar de lo *descriptivo* y considerarlo como una dominante construida por ciertos tipos particulares de textos (p. 101). Con respecto a los enunciados descriptivos como manifestación estilística, sostiene que equivale a encontrar siempre una sobredeterminación que rompe las

² Hamon especifica que la duplicación se refiere, por un lado, a los modos de organización narrativa del texto (estudios de A.J. Greimas, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Claude Bremond) y, por otro lado, hacia los modos de organización del texto basados en los principios convergentes de la puesta en realce del significativo, de la estrategia anagramática, del paralelismo y de la construcción de matrices de posiciones homologables que definen formalmente el enunciado poético formalmente dicho (Roman Jakobson, Samuel Levin, Nicolás Rewet, Jacques Geninasca) (p. 98).

distinciones tipológicas y hace que cada enunciado descriptivo reescriba otros géneros, otros tipos, u otros modos de discurso (p. 102).

El teórico francés plantea, al intentar construir una gramática general de lo descriptivo, que la descripción exige que “su nivel estilístico de superficie se reduzca con precaución y procedimientos muy particulares” (p. 116). En este sentido afirma que la descripción es el

focalizador local de un *léxico* en su propia materialidad onomástica [...] y aunque sea el lugar de una ostentación, de una demostración, el lugar de un ‘efecto de vocabulario’ por parte del narrador, tiene siempre, evidentemente, vinculaciones privilegiadas con las estructuras narrativas globales (‘profundas’, transformacionales) del enunciado” (p. 116)

Para ejemplificar este aspecto recurre a la relación que se establece entre descripción y personaje. Sostiene que en una narración "todo personaje no es otra cosa que la suma resultante de cierto número de efectos descriptivos diseminados en el enunciado” (p. 117) . Hamon plantea que la descripción en general se deja localizar fácilmente en un enunciado, mientras que el personaje es una entidad, una unidad semiológica mucho menos localizable o deducible (p. 117). Señala que la descripción es el lugar de desplazamiento bajo la forma de nombres de cosas, de lugares o de objetos, de las cualidades psicológicas, profesionales o de carácter asignables o atribuibles a los personajes (p. 118). Con respecto al “detalle” que puede estar insertado en una descripción, afirma que es "un procedimiento anafórico que restablece la coherencia del personaje (su pasado, su futuro, su inclusión en clasificaciones psicológicas y de carácter), y por lo tanto su categoría semántica unitaria” (p. 118).

Plantea que en el discurso realista-legible, la conjunción personaje-descripción podría estar situada bajo el signo general de la motivación en todos los sentidos que posee este último término:

- a) un sentido semiológico: el personaje, significado por el significante descriptivo (una descripción de medio ambiente, por ejemplo) tiene una relación de ‘parecido’ (por lo tanto no arbitraria) con lo no-personaje, de redundancia con el medio y por lo tanto casi puede intercambiar sus cualidades con el medio [...]
- b) un sentido “psicológico”: la anáfora, el índice prospectivo o retrospectivo, establece entonces una coherencia entre los momentos dispersos de la historia de un mismo personaje, restablece vínculos de causa a efecto en sus actos (la violencia, la viudez, las “cuestiones penosas”; el homicidio)
- c) un sentido antropológico: el medio influye sobre el personaje, lo ‘motiva’ en su acción, lo empuja a actuar. Describir el ambiente es describir el futuro del personaje (fuerte como un buey, alcalde de una región de criadores de bueyes, vive en la “torre del Zorro”, lleva un nombre de bestia, por lo tanto, “bestial”)
- d) un sentido técnico-literario: introducir una descripción en una narración es hacer que la descripción esté “justificada”, “motivada”; por ejemplo, el alcalde de Maupassant mirará el mismo paisaje justificando la pausa descriptiva por la pausa que hace parado en el umbral de su casa (“algunos segundos”). En la “descripción homérica”, la descripción de armas estará motivada por la partida de un guerrero hacia la batalla, etc. (pp. 118- 119)

El teórico francés concluye que el efecto personaje de un texto es una construcción de varios sistemas descriptivos yuxtapuestos y que toda descripción, ya sea que esté focalizada en el personaje, en el medio o en una relación de los dos, puede ser un operador de legibilidad fundamental del texto (p. 120).

Finalmente, plantea que la descripción es también “operador de clasificación del personaje en un espacio intra-textual construido por el texto” (p. 123) y afirma que la amplitud cuantitativa (descripción más o menos extensa) y cualitativa (efecto de esquematización variable) de una descripción sirve también para definir el lugar que ocupa el personaje en una jerarquía de personajes, la de toda la obra; personajes principales y secundarios, de primer plano y de segundo plano, personajes héroes y personajes necesarios (p. 123)

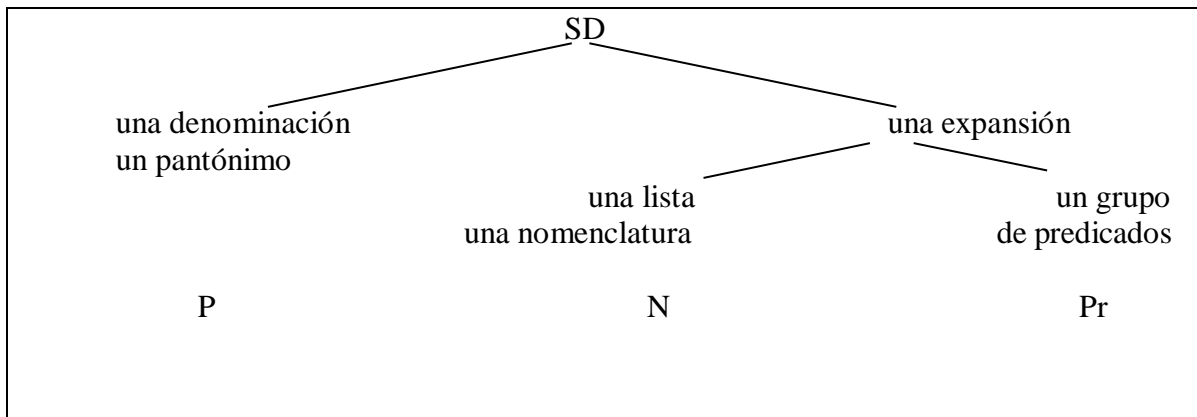
Hamon plantea que textualmente la descripción se presenta “como un actor colectivo provisto de una categoría semántica global” (p. 124) y señala que puede reducirse ya sea a la conjunción de dos actantes dotados ya de una categoría semántica definida e integrados a un sistema narrativo completo (Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario). Da el siguiente ejemplo:

así el bosque (→ descripción del bosque) que encuentra el caballero juega el papel de *oponente* a su búsqueda; el “medio ambiente” que empuja a actuar a tal personaje de Zola (→ descripción de medio ambiente) juega el papel de *Destinador*-instigador del querer-hacer, etc.; ya sea a una modalidad (querer, saber, poder), es decir, a un rasgo específico susceptible de ‘circular’ (ganancias y pérdidas) entre los personajes y que viene a definir una subclase particular de actante (sujeto que ha adquirido o que pierde un poder, sujeto que ha adquirido o que pierde un saber, etc. (pp. 124-125)

Entre las modalidades, Hamon señala que el saber juega un rol específico debido al hecho de que toda descripción es siempre “saber de un enunciador sobre las palabras y sobre las cosas” (p. 125). En este sentido, la descripción es, según el teórico, al mismo tiempo "saber sobre las palabras (competencia léxica del descriptor), saber sobre el mundo (competencia enciclopédica) y saber sobre los esquemas y cuadrículas de clasificación (competencia taxonómica)" (p. 126).

El teórico francés afirma que un sistema descriptivo (S. D.) es un juego de equivalencias jerarquizadas: equivalencias entre una *denominación* (una palabra) y una expansión (un surtido de palabras yuxtapuestas en lista o coordinadas y subordinadas en un texto) (p. 142). Señala que la denominación sirve de término que es a la vez rector, sincrético, factor común de la memoria con respecto al conjunto del sistema, de *pantónimo* (P) de la descripción y con capacidad para entrar en los enunciados.

Plantea que el pantónimo es denominación común al sistema: como sentido, es su denominador común; es foco (localizado y focalizante) del sistema:



Cada una de estas unidades, es decir, el pantónimo, la nomenclatura y los predicados es, según Hamon, optativa; y el conjunto constituyente lo que se podría llamar la norma (construida) de todo sistema descriptivo (p. 142). En ciertas ocasiones, explica, un texto descriptivo puede reducirse a una nomenclatura o a la relación Pantónimo-Nomenclatura y sostiene que otros sistemas descriptivos pueden reducirse a una pura lista de predicados (p. 142). Con respecto al pantónimo sostiene que es una construcción del texto o la resultante de una actividad de lectura por parte del lector en el caso en que su lexicalización, optativa, no está concretada.

Señala que "la búsqueda de un *denominador común* semántico para toda 'lista' desarrollada por el texto parece reclamar claramente, en un sistema legible, la presencia lexicalizada de una *denominación común*, y parece ser una constante de toda lectura (p. 145)

Para el semiólogo francés el desarrollo de una nomenclatura está a menudo regida por procedimientos que denomina "reglamentaciones estereotipadas" como: de lo cercano a lo lejano (en el caso de los paisajes), de afuera hacia adentro (para los edificios), de lo físico a lo moral (para los personajes), de lo alto hacia lo bajo (para los retratos físicos).

Plantea que el desarrollo de la nomenclatura está regido frecuentemente por tales “procedimientos de serie” (p. 153).

Con respecto a lo descriptivo y los efectos de legibilidad, Hamon afirma que el pantónimo no tiene una categoría gramatical determinada, ya que puede ser:

un nombre propio (Giton, Phédon, Cuaresmacomiente), un sustantivo (“caballo”), un sintagma (“paisaje del borde del mar”) o un nexa gramatical: el ‘retrato’ clásico está focalizado en un nombre propio del mismo modo que la ‘fisiología’ romántica lo está en una ‘posición’ socio- profesional (el mercachifle, la chica de malas costumbres, el guardia nacional), la descripción realista lo está en un sustantivo y la expansión lírica en un ‘embrague’ (“yo”, por ejemplo) (p. 155)

El teórico francés advierte que la legibilidad de un sistema descriptivo parece reclamar o requerir, además del pantónimo, “su acentuación estilística como tal en el seno del sistema” (p. 155). Afirma que esta acentuación pasa a la vez por medios “*tácticos* (el pantónimo está ubicado en un lugar estratégico del texto: título, comienzo, última línea)”, *cuantitativos* (el pantónimo está repetido varias veces) y *cualitativos* (el pantónimo podría estar acompañado por un término metalingüístico o que esté incluido en una frase estratégicamente que lo dota de un estatuto sintáctico local) (p. 155).

Dentro de un sistema descriptivo, el pantónimo, según Hamon, puede tener una posición tanto inicial como interna o de clausura y según su posición en el sistema tendrá una función anafórica específica. Debido a que el pantónimo es “horizonte de expectativa léxica, anuncia (y equivale a) el fragmento de texto que sigue cuando está, por ejemplo, ubicado en el título o al comienzo del sistema descriptivo” (p.156).

Con respecto al segundo caso, es decir, cuando el pantónimo está más bien empujado hacia el final del texto o de la secuencia descriptiva, el teórico francés afirma que la descripción toma la apariencia de la *adivinanza* porque se selecciona una serie de

términos de sentido más o menos contradictorio o heteróclito y a continuación es necesario enunciar el pantónimo, término sincrético dado como equivalente de la definición: entonces el pantónimo corrobora o no las hipótesis semánticas del lector, lo justifica – o no- en su competencia léxica y enciclopédica; el pantónimo inicial es anuncio, el pantónimo final es respuesta (pp. 156- 157).

Hamon sintetiza, al elaborar una tipología de los sistemas descriptivos, los siguientes criterios:

1. presencia o ausencia de los tres componentes básicos (P, N, Pr) del invariante definido por la teoría;
2. distribución respectiva de estos componentes, uno en relación al otro. Hemos visto que el hecho de empujar al pantónimo hacia el final de la descripción o de conservarlo al principio pero bajo una forma desemantizada (un término técnico ilegible, un nombre propio o un embrague) tiende a organizar la descripción siguiendo el modelo de, por ejemplo, la adivinanza;
3. relación del pantónimo con la nomenclatura;
4. relación de la nomenclatura con la serie de predicados [...]
5. relación de los términos de la nomenclatura entre ellos [...]
6. relación de los términos de la serie predicativa entre ellos [...] Se trata entonces de evaluar el grado de homogeneidad semántica y/o fonética dentro de una misma serie (N o Pr).
7. grado de organización, con la ayuda de taxonomías o cuadrículas adicionales, de la reglamentación léxica de N y de Pr. ¿La declinación de la nomenclatura o de la serie de los predicados está regida, por ejemplo, por la lista de los cinco sentidos, por una cuadrícula ‘óptica’, por un orden progresivo (de lo alto a lo bajo, de afuera hacia adentro, etc.) por un orden lógico, un orden alfabético, etc.?
8. Presencia explícita o no, de operadores de legibilidad internos (embragues de isotopías, palabras-inscripciones, etc.) (Hamon, pp. 177- 178)

Lo descriptivo como manifestación textual tiende a presentarse, según Hamon, bajo la forma de descripción la que define como “unidad estilística dotada de cierta autonomía y provista de ciertas marcaciones” (p. 179). Afirma que la descripción es “una unidad a menudo nítidamente ‘demarcada’ dentro del flujo del enunciado” (p. 179), pero enfatiza que también puede ser una unidad “muy ‘demarcante’, especialmente cuando está inserta en un sistema narrativo englobante” (p. 180). Existe una tendencia del texto, según Hamon, a localizar sus descripciones en lugares estratégicos: en primer lugar, señala lo que

denomina “fronteras externas”, es decir, el marco general (comienzo y cierre de la obra); en segundo lugar, se refiere a las fronteras internas o transición entre diferentes áreas del texto (p. 180).

Distingue tres funciones de transición que asume generalmente la descripción en la modalidad legible:

- a) introducir en el enunciado indicios explicativos, prospectivos o recapitulativos, de secuencias de acciones anteriores o posteriores de los personajes;
- b) equivalente a una conjunción o a una disyunción de actantes, la descripción es a menudo re-sentida por el lector, ya sea porque propone una eventualidad de disyunción ulterior o como la resultante de un proceso de adquisición anterior (en el caso en que la descripción propone un estado de conjunción);
- c) la descripción es a menudo un cambiador de focalización entre una parte del texto centrada en un personaje P1 y una parte centrada en un personaje P2. (Hamon, p. 180)

Hamon afirma que numerosos tratados retóricos han señalado ya esta tendencia de la descripción a “acubar las fronteras y las demarcaciones” de un sistema narrativo, de una historia. Apoya sus ideas en los planteamientos de Gibert, quien sostiene que

Podemos señalar aquí para los jóvenes que en los poemas las Descripciones tienen lugar sobre todo cuando se trata de ir o de llegar a un lugar como un Puerto, una Ciudad, un Palacio, un Templo. De esta manera describe Virgilio: 1) el puerto donde llega Eneas, 2) Cartago cuando llega este Príncipe. 3) Eolia donde están los vientos y las tempestades. (Hamon, p. 180)

De esta forma, señala que todo desplazamiento de personaje, toda entrada o salida, todo desplazamiento de tiempo y lugar, toda mención de un umbral o de una frontera que se ha franqueado, tiende a introducir lo ‘nuevo’ en un texto y, en consecuencia, a provocar ‘naturalmente una descripción’. Ejemplifica este aspecto con algunos textos:

Estábamos en la sala de estudio cuando el Director entró, seguido de un “nuevo” [→ descripción de lo “nuevo”].

Flaubert, *Madame Bovary*

El capitán Nemo abrió una puerta [...] y entré en un salón inmenso y espléndidamente iluminado [→ descripción del salón]

Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino*
(Hamon, p. 180)

Sostiene que la proposición puede darse de forma inversa debido a que toda introducción de descripción en un enunciado tiende a introducir "salidas, desplazamientos, luces, ascensos a lugares elevados, puertas y ventanas, etc." (p. 181). Esta función demarcadora de la descripción contribuye, según Hamon, a "asegurar a la vez la cohesión global del conjunto del texto y la cohesión interna de la descripción" (p. 181).

El teórico francés señala que una de las formas más cómodas de hacer la inserción de una nomenclatura en un enunciado es la de "delegar la declinación en un personaje que asumirá, con sus miradas, esta declinación: el paradigma de los objetos, de las partes, de las calidades, etc., constitutivos del objeto que va a describirse, se convertirá en espectáculo, vista, escena, cuadro" (p. 186). Sin embargo, advierte que toda 'escena', todo 'cuadro', exige además una puesta en escena, una escenografía, bastidores y una 'regie': "el *ver* del personaje supone y reclama un *poder ver*, un *saber ver*, un *querer ver* por parte de ese personaje" (p. 186). Por tal razón afirma que la mirada del personaje que asume la descripción

debe estar justificada en sí misma porque se debe sentir la descripción como tributaria de una competencia del personaje delegado para la visión, del personaje localizador, y no como la extensión del saber del descriptor. De ahí la tendencia que a menudo tiene el texto de hipertrofiar esta temática justificadora y de constituir, regresivamente, una especie de 'borra' destinada a borrar y a taponar un hiato textual (la frontera entre la narración y la descripción), una especie de sintagma narrativo estereotipado, un sintagma postizo sin otra función que la de 'introducir' una descripción:

querer ver → saber ver → poder ver → VER → DESCRIPCIÓN (Hamon, p. 186)

Así el descriptor delega su competencia en personajes-intérpretes lo que exige, por lo tanto, cierta cantidad de accesorios, de lugares, de ubicaciones y de posturas. No obstante, Hamon, afirma que no es solo la descripción la que debe justificar el descriptor y a la inversa, sino que debe justificarse el hecho mismo de que haya descripción: el paréntesis, la pausa, el retraso, la detención que supone la introducción de un paradigma

léxico en la sintagmática transformacional de una narración debe estar también justificada por una pausa, una espera, un retraso, una detención de los personajes (p. 190).

Hamon afirma que la mirada no solo sirve para introducir (y para clausurar) una descripción, sino que permite organizar su distribución interna al introducir una distribución, una taxonomía, un orden en la nomenclatura léxica:

una puerta o una ventana, por ejemplo, no son solamente 'marcos', sino también 'vidrios cuadrículados', la visión genera una división, un paisaje no es solo decorado sino también 'catastro', el contemplador recorta el objeto contemplado en un templum según una cuadrícula que expondrá las partes, y esto ocurre tanto en la modalidad oral de enunciación como en la modalidad de enunciación diferida (escrita).
(Hamon p. 195)

La tendencia hacia la organización del referente según cuadrículas y 'recortes' puede explicitarse y lexicalizarse en ciertos textos descriptivos entre los que Hamon destaca los paisajes, los retratos o naturalezas muertas. El investigador afirma que estos textos "señalan así su '*templum*' y su armazón lógica organizadora construyendo cierto tipo de descripción relativamente independiente de las escuelas y los géneros literarios" (p. 198).

Para ejemplificar utiliza los siguientes fragmentos:

[...] Se veían largas praderas, toda una región verde y chata *cortada* por canales y vallas suaves [...]
Maupassant, *La pequeña Roque*

[...] El puente de Europa, hacia la derecha, *cortaba* con su entrada de hierro la *tajada* que se veía reaparecer y seguir en línea recta más allá, hasta el túnel de Batignolles [...]
Zola, *La bestia humana*

[...] Esta nariz *dividía* vigorosamente una cara pálida en dos *secciones* que parecían no conocerse y de las cuales solo una enrojecía durante la digestión [...]

Balzac, *La solterona*

[...] El río que lo (al valle) *atravesaba* de hecho como dos regiones de fisonomía distinta: todo lo que está para pastura, todo lo que está a la derecha está labrado [...]

Flaubert, *Madame Bovary*
(Hamon, p. 199)

Hamon afirma que “por este camino lo topográfico se transforma en lógico, permite un trabajo ideológico del texto”(p. 199) y señala que reencontramos la tendencia de lo descriptivo "a confundirse con una estética general de lo discontinuo".

Otra forma de hacer natural la inserción de una lista, de una descripción en un enunciado, es la de delegar la declinación en un personaje que asumirá con su palabra esta declinación:

En lugar de ‘ver’ un espectáculo, el personaje ‘hablará’ el espectáculo, lo comentará para otro, el personaje dirá entonces una unidad textual que aparecerá escrita, el enunciado descriptivo está delegado en una enunciación descriptiva, delegada y encarnada; en este caso el personaje es, esencialmente, portador de la palabra. Sin embargo, igual que en el caso de la descripción ‘óptica’, esta palabra descriptiva exigirá una cierta puesta en escena específica en el texto y es precisamente esta puesta en escena la que se convertirá en señal a la vez introductoria y justificadora de la descripción. Y tiende también a formarse, para hacer natural el trozo descriptivo y para justificar la competencia del personaje delegado para la descripción, un sintagma-introductorio del tipo de:

querer decir → saber decir → poder decir → DECIR (la descripción) (p. 200)

Según Hamon, a diferencia del objeto ‘mirado’, el objeto descripto se muestra como objeto de y del lenguaje. El objeto por describir, según el teórico francés, se presenta como trozo de palabra, monólogo interior o diálogo y reclama, por ejemplo, la mención de sentimientos psicológicos, de personajes, hasta lugares particulares; además competencia y saber del hablador y menor competencia del que hace las preguntas; papeles temáticos especiales que a menudo están distribuidos en parejas estereotipadas (el profesor, el estudiante, el charlatán, el confidente, el neófito, el niño que pregunta, el pedagogo, el comentarista, el guía, el turista, el autodidacta, etc.)

c) Janusz Slawinski. "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias" (1989)

El teórico polaco afirma que la problemática del espacio literario ocupará en un futuro próximo un lugar sobresaliente en los marcos de la poética como los que tuvieron la problemática del narrador y la situación narrativa o la problemática del tiempo. En este sentido, sostiene que el espacio "está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado" (p.2). Destaca que está pasando a un primer plano en los intereses investigativos de la poética debido a que ya no se le considera solo como uno de los componentes de la de la realidad presentada, sino que "constituye el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella" (p. 2).

Con respecto a los otros elementos de la obra narrativa como la fábula, el mundo de los personajes, la elaboración del tiempo, la situación comunicativa literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más "como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio" (p. 2).

Janusz Slawinski sostiene que la constitución del espacio presentado "transcurre en tres planos de unidades morfológicas de la obra" (p. 9) y señala que son tres procesos simultáneos de montaje, sin embargo, precisa que son diferentes manifestaciones de un mismo proceso semántico. Los tres planos que distingue son:

- 1) el plano de la descripción,
- 2) el plano del escenario y
- 3) el plano de los *sentidos añadidos*.

Con respecto a la *descripción* afirma que el espacio presentado puede surgir solo en la medida en que fue proyectado en él por los significados de oraciones descriptivas que son, según Slawinski, el mecanismo principal de la generación del espacio presentado" (p. 11). Igualmente, sostiene que la descripción se encuentra siempre en el principio del crecimiento de la totalidad espacial dada y señala que es una especie de "motor de arranque" de ésta (p. 10). Advierte que no es posible seguir examinando la descripción como una "forma elocutiva", estática, "capaz de reproducir más o menos fielmente estados de cosas que preceden al enunciado" (p. 11). Subraya la idea de que estamos ante una descripción no solo cuando se presenta como un segmento textual "extenso, estilísticamente homogéneo e independizado, sino también cuando aparece diseminada en el contexto dominante de tipos de enunciados distintos, en pequeñas dosis textuales, apenas visibles en un ambiente heterogéneo" (p. 11).

Sobre el plano del *escenario* aclara que se puede hablar indistintamente de espacio representado como de escenario y afirma que el escenario completo constituye una de las grandes figuras semánticas de la obra. Señala que los fenómenos espaciales permanecen sin variación en una subordinación funcional respecto a las restantes grandes figuras del relato y plantea que el análisis del escenario posee siempre un carácter aspectual porque es realizado en "*atención al* papel de las categorías espaciales en la constitución de las totalidades de otro género" (p. 13). Estas categorías aparecen en tres aplicaciones, así el escenario:

- a) determina (o sea, diferencia, separa clasifica) el territorio en que se extiende la red de personajes;
- b) constituye un conjunto de localizaciones _ de los acontecimientos fabulares, escenas y situaciones en que participan los personajes;
- c) interviene como índice objetual de cierta estrategia comunicacional instituida en el marco de la obra (p. 13).

El escenario codetermina "la matriz de las oposiciones e interacciones posibles" entre personajes, grupos de personajes, medios. Plantea que la disposición de los personajes en la red es determinada en cada ocasión por una serie de variados factores: "los rasgos de carácter, la pertenencia social, el tipo de aspiraciones, etc." (p. 14).

Con respecto al papel o función de las categorías espaciales señala que a un personaje determinado se le atribuye cierto "repertorio de territorios en los que puede aparecer en equiparación u oposición a los repertorios de lugares propios de otros personajes" (p. 14). Aclara que estos territorios están vinculados más o menos obligatoriamente a determinados atributos y funciones de los personajes. En este sentido, coincide con los planteamientos teóricos de Antonio Garrido, quien afirma que un personaje siempre está situado en una determinada "parcela de realidad" (Garrido, 1996: 217).

El segundo aspecto sobre el escenario constituye, según Slawinski, uno de los componentes del proceso de desenvolvimiento temporal del mundo representado y señala que ya ha sido examinada por la poética. Y con el propósito de recordar este aspecto enumera algunos aspectos relacionados con esta función del escenario:

el espacio como indicador de la trama fabular (por ejemplo, el papel del motivo del camino en el romance de aventuras, o de los territorios geográficos en la novela de viajes); el paso del personaje por las fronteras que separan círculos espaciales (por ejemplo, los propios de los ajenos, o los cotidianos de los extraordinarios) como condición del acontecimiento fabular; la "construcción circundante" espacial del acontecimiento: el espacio en el papel de fondo, en el papel de partenaire, en el papel de indicio o en el papel de equivalente (por ejemplo, de estados emocionales); los géneros de relaciones entre las unidades del escenario y las variedades de la acción de los personajes (las funciones _en el sentido que le dio Propp al término_); el significado de las presentaciones espaciales para las distintas fases del transcurso de la fábula (en la exposición de la peripecia, el punto culminante, los episodios, etc.); el espacio como fuerza antifabular en la obra (su crecimiento a costa de la acción) (p.14)

El tercer aspecto sobre el escenario es definido por Slawinski como un "sistema reductible en su organización a los supuestos de la situación comunicativa intratextual" (p. 15) y en este sentido afirma que

propiedades tales del espacio presentado en la obra o en sus partes como la continuidad o la elipticidad, la sistematización o la caoticidad de los lugares y *realia*, la transparencia o el carácter laberíntico, etc., pueden explicarse, ante todo, en el contexto de la estrategia de entendimiento con el receptor adoptada por el sujeto literario. (p. 15)

Sostiene que el espacio aprehendido elípticamente, es decir, aquel en que se muestran en detalle únicamente algunos lugares aislados y privilegiados del mismo "apela a las gestiones reconstructivas del receptor" (p.15), quien debe plantear la hipótesis de continuidad del mismo y emprender una tentativa de reconstruir un sistema coherente. Por el contrario, afirma que el "espacio uniformemente lleno, desprovisto de lagunas y reticencias perceptibles, supone un lector de una independencia interpretativa limitada" (p. 15).

Con respecto al plano de los "*sentidos añadidos*" Slawinski, afirma que la relación de este plano con el escenario es análoga a las relaciones que vinculan el escenario a la descripción. Señala que tal como el enunciado descriptivo genera el espacio del mundo presentado, este último, a su vez, "produce significados adicionales, que se construyen encima de las presentaciones espaciales" (p. 16). Sostiene que "los objetos, las distancias, las direcciones, las escenas y los paisajes pueden actualizar en la realidad presentada de la obra un estrato de connotaciones nuevo como una marca simbólica más o menos clara".

Slawinski señala que la marcha de los acontecimientos, un personaje o el narrador pueden intervenir en igual medida en el papel de sustrato para variadas definiciones adicionales con carácter simbólico, alegorías o "gran metáfora":

El espacio tratado como equivalente de estados emocionales; la oposición de los espacios realistas y fantásticos; los intereses habitables como indicios del status social del héroe; el paisaje arcádico del idilio, opuesto al caos inhumano del paisaje de la gran ciudad; los elementos paisajísticos como símbolos de la patria lejana; el bosque espeso como el subconsciente; el recorrido de un camino como figura del perfeccionamiento espiritual. (p. 16)

El teórico polaco señala que en los casos anteriormente enumerados, estamos ante connotaciones que pueden ser movilizadas en la medida en que existan en la obra una sistematización perceptible y programática de los atributos y componentes de los espacios presentados y una axiología ligada a ellos. Asimismo, plantea que al considerar los *sentidos añadidos* hay que salir del mundo interior de la obra hacia otro rumbo que son los sistemas semánticos de la tradición literaria y cultural que los hacen admisibles (p. 16)

d) Luz Aurora Pimentel. *El espacio de la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos (2001)*

Luz Aurora Pimentel afirma que no se concibe “un acontecimiento *narrado* que no esté inscrito en un espacio *descrito*” (p. 7) y sostiene que el espacio diegético está subordinado a la narración debido a “su esencial función de marco” (p. 8). Entre las otras funciones de la dimensión descriptiva que también quedan sometidas al relato destaca las siguientes: “pueden constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático – ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato” (p. 8).

La investigadora mexicana sostiene que “el contrato de inteligibilidad que cualquier texto narrativo propone conlleva, necesariamente, una orientación ideológica específica, una propuesta de valores que se adecúan o se oponen a los del lector” (p. 10). Señala que la

descripción, encargada de la dimensión espacial de un texto narrativo, es también “el lugar donde convergen y se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato” (p. 11).

La descripción puede definirse, según Pimentel, como “fenómeno de expansión textual que pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa” (p. 20) y sobre esta última señala que “alterna constantemente entre la visión de conjunto (movimiento *generalizante* de la descripción) y el detalle (movimiento *particularizante*)” (p. 22). Plantea que a partir de ambos se establece una relación dinámica entre el todo y las partes. Hay que considerar que la serie predicativa constituye para Pimentel el auténtico cuerpo de la descripción y que la nomenclatura o nombre tiende a ser de “valor altamente referencial y/o icónico, y se presenta, ya sea como nombres propios con referente extratextual, o como nombres comunes cuya constitución semántica acusa un alto grado de iconización verbal” (p. 26).

Pimentel distingue tres factores que le otorgan a la descripción la coherencia y la cohesión léxico-semánticas que fundan su identidad:

- a) El modelo que organiza la descripción, como una especie de tamiz, elimina todo aquello que no concuerde con él [...]
- b) El movimiento generalizante y particularizante de una descripción, que establece una relación dinámica entre el todo y las partes. En el sistema de jerarquizaciones internas a la descripción, las reiteraciones evitan que se pierda la visión de conjunto sin por ello perder la “vivacidad” o el “color” del detalle.
- c) El pantónimo, definido como la permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de todo el desarrollo descriptivo. (pp. 25- 26)

La investigadora mexicana sostiene que en especial el adjetivo, el adverbio y toda clase de frases cuya función sea calificativa, “constituyen los instrumentos lingüísticos privilegiados para dar cuenta de todas las propiedades o cualidades de un objeto” (p. 26). Sin embargo, explica que de todos los elementos lingüísticos que se consideran para crear una ilusión de realidad, “el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial” (p.

29). De esta forma, otorgar a un espacio diegético el mismo nombre que ya posee en el mundo real es “remitir al lector, sin ninguna mediación, a ese espacio designado y no a otro” (p. 29). Señala también que tanto el nombre de una ciudad como el de un personaje es “un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados.” La investigadora ejemplifica este aspecto mencionando la noción “ciudad de Londres” y al respecto sostiene que esta ciudad

ya ha sido instaurada por otros discursos: desde el cartográfico y fotográfico hasta el literario que ha producido una infinidad de descripciones detalladas de la ciudad. A este complejo discursivo remite el nombre de una ciudad en un texto ficcional: el lector “visualiza” la ciudad visitada, la fotografía vista, el mapa consultado, las descripciones leídas, o, en el peor de los casos. La imagen que tenga de cualquier ciudad (p. 30).

En este sentido, afirma que el texto ficcional activa, aun sin mencionarlos, los valores semánticos e ideológicos que han sido asignados, en el mundo extratextual, a las calles de Londres: "todos estos sentidos implícitos constituyen el intertexto, cuyo punto de anclaje es el espacio diegético construido" (p. 31).

No obstante, advierte que desde el punto de vista semiótico, un espacio construido “nunca es un espacio neutro, inocente”, por el contrario, afirma que es un espacio “significante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad /autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente” (p. 31). El nombre propio se presenta, en consecuencia, como resumen de una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones que informan al objeto nombrado. Por esta razón, Pimentel concluye que nombrar una ciudad, aun sin describirla, es suficiente para proyectar un

espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia.

Con respecto al *nombre común*, la investigadora afirma que debido a su extensión no tiene un referente individual, sino general y citando a Proust señala que el nombre común es "semejante a todas las cosas de su clase" (p. 34). No obstante, plantea que a raíz de su inclusión en una clase la referencia se puede dar en diversos grados de generalidad. Por ejemplo, afirma que

entre los lexemas *calzado* y *botas* se cumple un trayecto de figuración que va de lo general a lo particular (sin que por ello botas designe un objeto único de la realidad). Más aún, podríamos decir que *botas* no solo designa un objeto con mayor precisión, sino que incluso, gracias a una asociación con objetos similares de la realidad y gracias a la posibilidad de una descomposición referencial en "partes", el lexema *botas* por sí solo genera una imagen que bien podríamos llamar visual y que acompaña a su comprensión (p. 34)

Sin embargo, explica que *imagen* es un término engañoso, pues distorsiona el carácter no visual del lenguaje. Se pregunta cómo se produce esta impresión de lo visual a través del lenguaje y con el propósito de aclarar esta inquietud recurre al concepto de *iconización verbal*, para explicar el efecto de realidad y específicamente el efecto de lo sensorial que poseen algunos lexemas, el nombre común y el adjetivo. Citando las ideas postuladas por Greimas expone los alcances de este concepto

introducir el término de iconización para designar, dentro del trayecto generativo de los textos, la última etapa de la figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración (*figuration*) propiamente dicha, que da cuenta de la conversión de los temas en figuras, y la iconización, la cual, tomando a su cargo figuras ya constituidas, las dota de investimentos (*investissements*) particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial.

La investigadora sostiene que describir es enunciar las partes y propiedades que caracterizan al objeto nombrado, particularizándolo, y que la iconización es una forma de semantización particularizante. Considerando estos planteamientos teóricos concluye que la

descripción "es el vehículo privilegiado para crear la ilusión de realidad" (p. 38). En consecuencia, afirma que la descripción "sería la forma más compleja de lo que podríamos llamar *iconización discursiva*" (p. 38).

Si bien el nombre común no tiene referencia individual sino general, Pimentel repara en un fenómeno discursivo de gran relevancia para la construcción de mundos ficticios: la descripción "particulariza al nombre, le da una consistencia y un perfil individuales, al convertirlo en el lugar de referencia de todas las menciones subsecuentes" (p. 38). De esta manera, afirma que el texto

va construyendo su propia referencia, desplazando así al referente extratextual. Esta capacidad de autorreferencia de los textos explica, en gran parte, el fenómeno de la creación de un universo de discurso imaginario que, sin perder contacto con el mundo del extratexto, no solo se pueda bastar a sí mismo, sino que pueda referirse a sí mismo.

A partir de los planteamientos teóricos antes mencionados, la investigadora establece las siguientes conclusiones: "el fenómeno de la referencia en el nombre común es doble: una, general, *extratextual*; otra, específica, *intratextual*" (p. 38) y señala que debido a este fenómeno de producción textual es posible elaborar un "mundo" ficticio capaz de instaurar relaciones significantes, "de concordancia o de discordancia, con el mundo real; de esa relación surge el "contacto" de inteligibilidad, entre el lector y el texto narrativo, que funda la existencia misma del relato" (p. 39). Así la ilusión de realidad se basa en esa resonancia, en esa propuesta imposible de identidad de mundos por vía de idénticas designaciones. Pero si los nombres son los mismos, los objetos designados son distintos, el uno real, el otro ficcional.

Con respecto al *adjetivo*, Pimentel afirma que es "el instrumento privilegiado de una descripción, ya que contribuye notablemente a ese fenómeno de expansión textual que es una descripción" (p. 37). La investigadora plantea que los adjetivos, como lexemas

aislados, "no tienen referente, solo sentido"(p. 36), pero advierte que esta carencia referencial no les resta valor icónico. Porque, aunque el adjetivo por sí mismo no tenga referente, en relación con el nombre cumple con una importante función calificativa y, por lo tanto, particularizante que intensifica la ilusión de realidad. Ejemplifica con el sintagma "botas vaqueras de gamuza" las que permiten una mayor "visualización" que el solo lexema "botas".

Pimentel afirma que la función que cumplen los adjetivos es precisamente la de "particularizar al nombre" (p. 57) y señala que a pesar de que los adjetivos carecen de referente, "tienen un fuerte valor icónico debido a que su primordial función *particularizante* en relación con el nombre" (p. 57). Por tal razón plantea que

los nombres comunes, dotados de un mayor número de investimentos particularizantes_ propios o adjetivamente atribuidos_ tengan un valor icónico superior a aquellos que solo designan clases. Estos semas particularizantes permiten el despliegue analítico de un nombre común, ya sea en sus partes o en sus semas constituidos. (p. 57)

Es por ello que el nombre común, como el propio, puede ser propuesto como un tema descriptivo, es decir, como una cobertura lingüística única que contiene toda una constelación de partes y significaciones subordinadas a ella, y que, en consecuencia, es susceptible de una realización textual de tipo analítico, que es lo que conocemos como descripción.

Otro elemento relevante en la descripción es, según Pimentel, la *metáfora* y con respecto a ella, afirma que no consiste en un simple fenómeno de *sustitución*, sino que es una *interacción* semántica; es un verdadero proceso que "perturba y transforma la significación total del enunciado o texto en el que aparece" (p. 92).

Con el propósito de demostrar cómo funciona la metáfora, la investigadora se vale de un texto de Marcel Proust: "la iglesia vista más de cerca mantenía bien apretados [...], como una pastora a sus ovejas, los lomos lanosos y grises de las casa" (Citado por Pimentel, p. 90). Al analizar este ejemplo, la investigadora sostiene que Proust al metaforizar la relación espacial entre la iglesia y la ciudad de Combray como una pastora y su rebaño,

no solo se genera una doble ilusión referencial cruzada (las casas y las ovejas; la iglesia y la pastora), sino que, al confrontar estos dos campos semánticos incompatibles, declarándolos idénticos se transforma radicalmente la fisonomía del campo propuesto como nivel de realidad, como contexto primario del enunciado descriptivo: las casa dejan de tener techos y/o muros, para adquirir, efectiva y textualmente, "lomos lanosos grises" (p. 90)

En síntesis, Pimentel afirma que los elementos constitutivos de toda descripción son los nombres, los adjetivos y la metáfora los que considera instrumentos privilegiados para la construcción de una ilusión de realidad.

Otro concepto relevante es el de *operadores tonales* que Pimentel toma de las reflexiones teóricas de Philippe Hamon, y define como los puntos de articulación entre los niveles denotativo – o referencial- de la descripción y el ideológico.

Para evidenciar el funcionamiento de los operadores tonales, Pimentel recurre a un fragmento de la novela *Las ilusiones perdidas* de Honore de Balzac en el que se describen las galerías de madera de la ciudad de París:

En aquella época, las Galerías de madera constituían una de las curiosidades parisienses más ilustres (...) Así pues, por ambos lados, una orilla infame y nauseabunda parecía vedar a las gentes delicadas la aproximación a las Galerías (...) Este siniestro montón de porquería, los cristales enturbiados por la lluvia y el polvo, las chozas aplastadas y cubiertas de harapos en su exterior, la suciedad de las paredes no terminadas, todo este conjunto de cosas que tenía algo de campamento de gitanos, de las barracas de una feria y de las construcciones provisionales con las que se rodean en París los monumentos que nunca llegan a elevarse. (Citado por Pimentel, pp. 15- 16)

Todos los adjetivos, adverbios y frases que califican las galerías como: “orilla infame y nauseabunda”, “siniestro montón de porquería”, “cristales enturbiados por la lluvia y el polvo”, “las chozas aplastadas y cubiertas de harapos en su exterior”, “la suciedad de las paredes” dan cuenta de lo inhóspito, sórdido y desagradable de este espacio. La reiteración de los mismos elementos hace referencia a un mismo campo semántico donde se encuentran presentes los valores ideológicos del texto. Pimentel afirma que gracias a los operadores tonales, la descripción adquiere un sentido que va más allá de “pintar” una sección de París porque se articulan “con los grandes significados ideológicos de esta novela de Balzac: la denuncia de París como un centro de corrupción y sordidez” (p. 27). Así, la significación ideológica descripción se proyecta y refuerza al resto de la narración.

Sin embargo, la investigadora señala que es la redundancia semántica de orden connotativo o aferente, lo que genera la dimensión ideológica de un relato. Es por ello que Philippe Hamon insiste en que, con frecuencia, y más allá de significar el mundo como un simple marco para la acción, la descripción es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato. (p. 29)

e) Antonio Garrido. "El espacio" (1996)

Antonio Garrido, sostiene que la descripción es "deudora en más de un sentido de la tradición retórica" (p. 218), coincidiendo en este sentido con los planteamientos teóricos de Philippe Hamon, Roland Barthes y Luz Aurora Pimentel. Igualmente, advierte que no es exclusiva de ningún género retórico, sin embargo, considera que su desarrollo se debe al discurso epidíctico o laudatorio y señala que la constitución interna de la descripción permite que se la incluya entre los procedimientos de la *amplificatio*.

Antonio Garrido coincide con Pimentel al señalar que el espacio narrativo es "una realidad textual" (p. 208), un espacio ficticio, cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad³. Asimismo, plantea que el espacio es mucho más que el simple soporte o punto de referencia de la acción; por el contrario, asevera que es su verdadero propulsor.

Con respecto a las funciones del espacio, afirma que no solo contribuye a crear el *efecto de realidad*⁴ postulado por Roland Barthes, sino que tiene una gran importancia en la organización del material narrativo y citando a Mijail Bajtin señala que el espacio ha servido de "base compositiva para un elevado número de géneros narrativos como la novela griega, de caballerías, picaresca, la gótica, la del siglo XVIII o la realista" (p. 216). Sostiene que en ellas los cronotopos del camino, el castillo, del salón, la escalera o el pasillo actúan, respectivamente, como centros polarizantes y canalizadores del material narrativo (*ibid*).

³ Antonio Garrido señala que no siempre se busca crear la ilusión de realidad debido a que determinados géneros como el fantástico renuncian con frecuencia al espacio realista e incluso verosímil.

⁴ Antonio Garrido afirma que las referencias espaciales constituyen un poderoso factor de coherencia y cohesión textuales. De hecho, sostiene que el espacio es un soporte sólido tanto para la verosimilitud como para el sentido del texto y para ensamblaje de la microestructura.

Afirma también que el espacio se semiotiza y convierte en exponente de relaciones de índole ideológica o psicológica y dice que en este caso "la segmentación del espacio en categorías como alto/bajo, derecha/izquierda, cerca/lejos, dentro/fuera, cerrado/abierto, etc., permiten establecer una serie de oposiciones axiológicas"(protección/indefensión, favorable/desfavorable, acogedor/hostil, etc.) (p. 216).⁵

El investigador español sostiene que el espacio es sobre todo "un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización"(p. 216) no solo en lo que se refiere a ideología, sino también a su mundo interior o personalidad y también su comportamiento. En este sentido plantea que los personajes "deambulan por espacios que constituyen una proyección de ellos mismos y, en cuanto tales, se contraponen entre sí" (p. 217). Al respecto afirma que lo habitual es que cada personaje

tenga asignada una determinada parcela de ese espacio de un modo muy preciso, hecho que da lugar a que se establezcan relaciones muy diversas con los demás personajes: el respeto de las fronteras de los espacios ajenos - como ocurre generalmente en los cuentos folklóricos - o su transgresión (con las consecuencias que esto acarrea). Esta última posibilidad se cumple de forma preponderante en el relato contemporáneo en el que los personajes se mantienen en su circunscripción o pasan de un espacio a otro. (Garrido, p. 217)

El investigador español afirma que el troceamiento del espacio y la subsiguiente asignación de parcelas a los personajes da lugar a una verdadera *polifonía* espacial.

Señala que la descripción (o topografía) es la denominación tradicional del discurso del espacio y explica que a través de ella el relato "se dota de una geografía, una localización para la acción narrativa" (p. 218). Precisa, además, que de manera indirecta el espacio es una justificación para la conducta del personaje, "a cuya caracterización contribuye de forma decisiva".

⁵ El investigador español señala que un ejemplo característico de la semiotización del espacio lo otorga la oposición ciudad/campo en la novela realista. En este sentido, también menciona la distribución en clase sociales dentro de la ciudad de Vetusta en la novela *La Regenta*.

Garrido afirma que establecer una tipología de la descripción es una tarea compleja por varios motivos y plantea que entre ellos está el hecho del "carácter históricamente variable del discurso descriptivo" (p. 228) porque es un fenómeno estrechamente vinculado a la focalización y al sistema de valores artísticos propios de una época, escuela o movimiento. Esto ocasiona que experimente "continuos vaivenes no solo en cuanto al volumen y minuciosidad de la información aportada sino respecto de los materiales lingüísticos y normas que integran o regulan su constitución" (p. 228). En este sentido, afirma que hasta el Realismo la descripción se desarrolla "entre el verbo, el nombre y el adjetivo y el sometimiento a criterios de carácter horizontal o vertical". Señala que, por el contrario, en el siglo XX la tendencia de las vanguardias a "la desrealización [...] ha originado el afloramiento de nuevas modalidades".

Por último, sostiene que la presentación del espacio desempeña un papel muy relevante en la organización de la estructura narrativa y señala cuatro funciones. En primer lugar, afirma que contribuye decisivamente a la articulación de la estructura narrativa; en segundo lugar, sostiene que la descripción crea una memoria activa de significativa importancia para el desarrollo de la acción, debido a que la sola mención directa o indirecta del espacio permite justificar determinados acontecimientos o situaciones. Como tercer punto, plantea que la descripción influye en la estructura del relato ya que de un modo u otro lo suspende, introduciendo un ritmo diferente y dilatando la resolución de los acontecimientos y, por último, afirma que la descripción dota de ojos al lector, haciéndole *ver* el espacio en que se desenvuelve el complejo universo del relato y facilitándole el proceso de recepción e interpretación del texto (p. 237).

f) Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2008)

En el libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* Michel Foucault se aboca a estudiar la sociedad punitiva. El teórico francés sostiene que durante la época clásica hubo “todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder” (p. 158). Sin embargo, señala que en cualquier sociedad el cuerpo queda atrapado en el interior de poderes que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones.

Designa como disciplinas a los “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad – utilidad” (p. 159). Destaca que las disciplinas⁶ en el devenir de los siglos XVII y XVIII se convirtieron en fórmulas generales de dominación. Afirma que el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone, es decir, una “anatomía política” que puntualiza cómo se puede apresar al cuerpo de los demás con el propósito de que operen como se quiere, con las técnicas. De esta forma, la disciplina “fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos de utilidad económica) y disminuye esas mismas fuerza (en términos de obediencia política)” (p. 160).

Foucault asevera que la disciplina es “una anatomía política del detalle” y señala que en esta gran tradición de la eminencia del detalle “vendrían a alojarse todas las meticulosidades de la educación cristiana, de la pedagogía escolar o militar y, finalmente, de todas las formas de encauzamiento de la conducta” (p. 162).

⁶ Michel Foucault aclara que varios procedimientos disciplinarios existían desde hace mucho tiempo atrás y menciona que estaban presentes en los conventos, en los ejércitos y en los talleres.

La disciplina supone la distribución de los individuos en el espacio, utilizando para esto varias técnicas:

1. Clausura: la disciplina exige la especificación o concreción de “un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo” (p. 164). Entre los lugares de clausura y encierro el teórico francés destaca a los colegios, cuarteles, fábricas, conventos.
2. División en zonas: el espacio se reelabora de manera flexible y se asigna a cada individuo un lugar y en cada emplazamiento, un individuo. El espacio disciplinario, comenta Foucault, tiende a dividirse en tantas parcelas como cuerpos o elementos haya para repartir” (p. 166).
3. Emplazamientos funcionales: la arquitectura transforma todo espacio en espacio útil porque “se definen lugares determinados para responder no solo a la necesidad de vigilar, de romper las comunicaciones peligrosas, sino también de crear un espacio útil” (p. 167).
4. En la disciplina, los elementos son intercambiables, puesto que cada uno se define por el lugar que ocupa en una serie clasificatoria. La disciplina “individualiza los cuerpos mediante una localización que no los implanta, pero los distribuye y los hace circular en un sistema de relaciones” (p. 169).

La disciplina actúa, además, sobre el control de la actividad en diversos ámbitos. En primer lugar, se centra en el *empleo del tiempo* heredado de las comunidades monásticas: “sus tres grandes procedimientos _ establecer ritmos, obligar a ocupaciones determinadas, regular ciclos de repetición_ coincidieron muy pronto en los colegios, los talleres y los hospitales” (p. 173). En segundo lugar, *la elaboración temporal del acto*, el teórico francés

plantea que se define una especie de “esquema anátomo- cronológico del comportamiento”

(p. 176), de esta forma

El acto queda descompuesto en sus elementos; la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones está definida; a cada movimiento se le asignan una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo y, con él, todos los controles minuciosos del poder.

En tercer lugar, la disciplina se preocupa de la *puesta en correlación del cuerpo y del gesto* porque el control disciplinario “impone la mejor relación entre un gesto y la actividad global del cuerpo, que es su condición de eficacia y rapidez” (p. 176). Foucault afirma que “en el buen empleo del cuerpo, que permite un buen empleo del tiempo, nada debe permanecer ocioso o inútil: todo debe estar llamado a formar el soporte del acto requerido. Un cuerpo bien disciplinado forma el contexto operatorio del menor gesto”.

En cuarto lugar, la disciplina controla la *articulación cuerpo-objeto* porque define cada una de las relaciones que el cuerpo debe mantener con el objeto que manipula. Por último, la disciplina se centra en la *utilización exhaustiva* del tiempo. Foucault sostiene que la disciplina “plantea el principio de una utilización del tiempo teóricamente siempre creciente: agotamiento más que empleo; se trata de extraer, del tiempo, cada vez más instantes disponibles y, de cada instante, cada vez más fuerzas útiles” (pp. 178- 179).⁷ El teórico francés concluye que el cuerpo al convertirse en blanco de nuevos mecanismos de poder, se ofrece a nuevas formas de saber.

Otro concepto de Michel Foucault que utilizaremos para nuestra propuesta de lectura es el de "incorregible". El teórico francés afirma que la aparición del individuo a corregir es contemporánea a la práctica de las técnicas de disciplina desarrolladas entre los

⁷ Foucault sostiene que esta técnica era la que utilizaba en los famosos reglamentos de la infantería prusiana que toda Europa imitó después de las victorias de Federico II.

siglos XVII y XVIII en el ejército, las escuelas, los talleres y posteriormente en las familias mismas (2000: 298). Plantea que los nuevos procedimientos de domesticación del cuerpo, del comportamiento y de las aptitudes inauguran el problema de quienes escapan a esta normatividad que ya no es la soberanía de la ley.

Señala que la prohibición constituía la medida judicial mediante la cual se descalificaba a un individuo, al menos parcialmente, como sujeto de derecho. Ese marco, jurídico y negativo, va a ser reemplazado por un conjunto de técnicas y procedimientos con los que se tratará de encauzar a quienes se resisten a la domesticación y la corrección de los incorregibles. El encierro efectuado en gran escala a partir del siglo XVII puede aparecer como una especie de fórmula intermedia entre el procedimiento negativo de la prohibición judicial y los métodos positivos de rectificación.

Michel Foucault afirma que lo que define al individuo a corregir es "que es incorregible" (p. 64) y al respecto señala que:

El incorregible, en la medida misma que lo es, exige en torno de sí cierta cantidad de intervenciones específicas, de sobreintervenciones con respecto a las técnicas conocidas y familiares de domesticación y corrección, es decir, una nueva tecnología de recuperación, de sobrecorrección. De manera que, alrededor de este individuo a corregir, vemos dibujarse una especie de juego entre la incorregibilidad y la corregibilidad. (p.)

Foucault sostiene que el incorregible surge tras la introducción e implementación de las técnicas disciplinarias como las que estaban presentes en las escuelas, en el ejército y en los sitios de trabajo, así como también en los dispositivos de domesticación del cuerpo.

V. Crítica precedente: El espacio en la obra narrativa de Pedro Juan Gutiérrez

Nos abocaremos a examinar la manera en que el escritor cubano ha representado los espacios urbanos en su obra narrativa anterior, especialmente en *El nido de la serpiente*, *Memorias del hijo del heladero* (2006) y *Trilogía sucia de La Habana* (2012) con el propósito de precisar cómo la crítica especializada ha abordado la problemática del espacio diegético en la prosa del escritor cubano.

En primer lugar, nos referiremos a *Trilogía sucia de La Habana* (1998) por ser el texto con que Pedro Juan Gutiérrez se dio a conocer en el ámbito internacional. Esta novela, según Odette Casamayor, “transmite la desesperanza y el caos”(2003 s/n) que singularizan a la sociedad cubana en los años noventa. Afirma que dentro del caos mismo de una nación desmembrada y abatida, el novelista bosqueja un itinerario existencial marcado por el absurdo, es decir, "por la incapacidad de solucionar la ausencia de orden de la realidad" (2003 s/n).

Señala la novela se desarrolla principalmente en los rincones más miserables de Centro Habana y La Habana Vieja y sobre los rasgos distintivos del espacio en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez señala que son

los barrios en los que proliferan las ruinas y los escombros de edificios otrora lujosos y que ahora se caen a pedazos, donde conviven millares de habaneros pobres y otros tantos inmigrantes provenientes del oriente del país, allí donde la sobrevivencia se traduce en ilegalidad y marginalidad social.

Afirma que este paisaje destruido es la manifestación de un modo de vida y de una opción existencial y sostiene que es “un mundo decadente, que se desploma a la par que lo hacen las convicciones del protagonista” (2003 s/n). Asimismo, señala que son pródigas las descripciones de lo que denomina “desmadejamiento”. Asevera que “derrumbes, suciedad y

negligencia simbolizan también el espíritu de una época” porque ofrece “un retrato crudo y deprimente de la ciudad que ya de por sí es una denuncia contundente” (2003 s/n)⁸.

La investigadora sostiene que tanto la poética de Pedro Juan Gutiérrez como la de Abilio Estévez y Ena Lucía Portela “se instalan de pleno en el corazón de una ciudad en ruinas, de una sociedad conminada a sobrevivir tras el gran desmadre de los países de Europa del Este, simbolizado por la caída del Muro de Berlín (2004 s/n).

Casamayor concluye que La Habana, como ciudad marginal, ha sido el mundo en que se desenvuelve el protagonista de las novelas y cuentos de Pedro Juan Gutiérrez, quien “al parecer anda lidiando con el caos” ((2004 s/n). Asimismo, plantea que en los cuentos y novelas del escritor cubano no hay “el más mínimo espacio para la utopía” (2004 s/n) porque sus últimas imágenes más optimistas son perfectamente arcádicas y no incumben más que al solitario protagonista. Por último, plantea que Gutiérrez es ya incapaz de

⁸ Sobre otros textos narrativos del escritor cubano, la investigadora afirma que en *Animal Tropical* (2000) el protagonista contrapone el mundo sueco con la paz de los cementerios y al recordar a Cuba se refiere a “una vida salvaje en la que hay que sobrevivir con garras y colmillos” (2003 s/n). Casamayor plantea que “un sitio está muerto, el otro, a pesar de la crisis y la pobreza, sorprendentemente vital. Entre ambos espacios, él se describe a sí mismo debatiéndose en medio de la confusión y el caos” (2003 s/n). Plantea que en esta novela el lector descubrirá, a través del deambular del protagonista, la presencia de otros mundos habaneros: personas absolutamente ajenas a la existencia marginal que bulle tras los edificios sucios. Sostiene que se advierte un tono triste en el fondo de cada frase de Pedro Juan Gutiérrez, pero no hay abierta denuncia. Una vez más el personaje se limita a observar silenciosamente. Sobre la otra novela del escritor, *Carne de perro*, publicada en el año 2003, afirma que “el hartazgo de la vida trepidante en el centro de La Habana es ya definitivo” porque ha sobrepasado el momento de transición reflejado en la novela *Animal tropical*. Además, señala que en este texto “el deambular en pos de sosiego lleva siempre los pasos de Gutiérrez hacia las afueras de la ciudad” (2003 s/n) donde al parecer encuentra una marginalidad más acorde con su nueva búsqueda existencial. Sostiene que el protagonista de *Carne de perro* solo logra imaginar “la salvación en los espacios naturales abandonados por el hombre como el campo o la playa o en la infancia (2003 s/n). En este sentido plantea que surge la Arcadia por eso Pedro Juan afirma: “retirarme por ahí, a un campo, con dos o tres vacas”. Sólo eso”. Con respecto a este texto señala que: “La transformación del protagonista, más concentrado ahora en observar el mundo que le rodea que en gozar de él a plenitud, es evidente. En este estado de su existencia absurda el hastío es aún más denso. Un persistente desdén por casi todas las cosas, los sucesos y hasta las personas. El tono es cada vez más apagado. La voluntad de abandono ha madurado en comparación con los primeros tiempos, los tempranos noventa de *Trilogía sucia de La Habana*.”

desarrollar cualquier tipo de pensamiento humanista ni de imaginar un futuro mejor para el hombre, por tal razón no le resta más que la Arcadia: su infancia, el pasado anterior al caos.

Casamayor afirma que los libros de Pedro Juan Gutiérrez describen los caminos de su propia estrategia, que consiste esencialmente en el abandono de toda ética (2004 s/n). Señala que el novelista traza un itinerario existencial determinado por el absurdo, es decir, por la incapacidad de solucionar la ausencia de orden en la realidad.

Alexis Candia (2007) afirma que en *Trilogía sucia de La Habana* la capital cubana experimenta “un proceso de descanonización” (p. 54). Este proceso, según el investigador, vendría a “complementar la desmitificación de la ciudad que ya habían emprendido otros escritores cubanos, tales como Severo Sarduy, Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante” (p. 52). Plantea que La Habana aparece como “una ciudad del pecado, regida por el caos y alejada de Dios, que erige como una nueva Babilonia o nueva Sodoma” (p. 51). En este sentido, señala que el escritor cubano convierte la vida habanera en un carnaval que elimina las marcas de la ciudad como espacio vigilado y controlado para presentar un reino del desorden porque

Lejos de la disciplina y del orden revolucionario, La Habana está atravesada por una cartografía del placer, que da curso a las más variadas y diversas manifestaciones del deseo sexual –oral, anal, vaginal, prácticas orgiásticas, entre otras-, al abuso de estupefacientes y al baile. (p.51)

Candia destaca que *Trilogía sucia de La Habana* está centrada en el contexto del denominado “Periodo especial” que trajo nefastas consecuencias económicas al pueblo cubano debido a que se produce una escasez de alimentos que más tarde acabará en una extensa hambruna. Asevera que Pedro Juan Gutiérrez escribe el “epitafio del hombre nuevo de la revolución cubana, aquel que asiste a la conversión de la utopía en Apocalipsis” (p. 53).

Destaca que con el triunfo de la Revolución surge una nueva generación de escritores que cuestionan la ciudad monumental creada por Alejo Carpentier⁹. Dentro de este grupo de novelistas sitúa a Guillermo Cabrera Infante¹⁰, Severo Sarduy¹¹ y Reinaldo Arenas¹², quienes, a su juicio, “emprenden una operación de desconstrucción urbana fundamental para entender la obra de Pedro Juan Gutiérrez” (p. 54).

Candia afirma que Pedro Juan Gutiérrez utiliza algunas de las estrategias discursivas de los descanonizadores habaneros para deconstruir La Habana. Sostiene que “demuele la ciudad ofreciendo un espacio dantesco, arrasado por la miseria, la pobreza y la falta de interés de la dictadura castrista” (p.56). En este sentido, señala que *Trilogía sucia de La Habana* “tiende a reconstruir una ciudad fragmentaria cuyas pequeñas historias, en especial aquellas que narran las tragedias y las fiestas de los habaneros, son expuestas por sobre la búsqueda de símbolos trascendentes de la identidad nacional” (*Ibid*).

El investigador destaca que el aspecto de mayor convergencia entre Gutiérrez y Sarduy, Cabrera y Infante y Arenas es “la apertura que muestran hacia los sectores más

⁹ El investigador chileno afirma que Carpentier estructura en su obra una ciudad “monumental, uniforme y legible que mantiene incólumes sus signos visibles de identificación y que posee una distribución precisa de las funciones urbanas” (p. 54). Sostiene que Carpentier no explora en las zonas marginales de la urbe y, por lo tanto, “se ciñe a la ciudad tradicional”.

¹⁰ Sobre Cabrera Infante señala que uno de sus objetivos primordiales es la recuperación de la memoria de la ciudad que lleva a cabo a través de “una operación fragmentaria que busca incorporar los elementos más atractivos de la urbe para componer un mosaico que sustente la rememoración (pp. 54 -55).

¹¹ Con respecto a Severo Sarduy, plantea que realiza una desconstrucción de La Habana y “borra las marcas de la urbe para producir una serie de signos dispares y superpuestos” (p.55). Afirma que Sarduy borra la trama urbana “generando un espacio en el que se superponen no sólo diversas versiones de La Habana, sino donde incluso aparecen otras ciudades sobre la metrópolis caribeña, tal como sucede en *Gestos*”. Además, sostiene que Sarduy incorpora en sus textos “las caras más oscuras de la ciudad, que llena de travestidos, drogadictos, putas y toda clase de seres monstruosos”(p. 55).

¹² Sobre Reinaldo Arenas plantea que efectúa un proceso de demolición contra La Habana que termina transformándola en una verdadera zona de guerra. Además, comenta que Arenas se interna en “la cara más sucia de la ciudad, en especial, en aquellos espacios poblados de locas cuya única obsesión es buscar un hombre” (p. 55).

desprotegidos y marginales de la sociedad” (p. 57), que a su juicio serían los protagonistas de *Trilogía sucia de La Habana*. Incluso, señala que Pedro Juan Gutiérrez como narrador y protagonista de sus relatos reconstruye La Habana “miserable, hambrienta y derruida” (p.57) y sostiene que el escritor cubano configura en el mencionado texto una “urbe cruzada por el crimen, la violencia, la locura, la prostitución y las agresiones sexuales” (p. 58). Afirma que Pedro Juan Gutiérrez construye una “ciudad del pecado” por la ausencia “de toda convención moral y ética a raíz de la miseria lacerante” (p. 58).¹³ Destaca que la ciudad elaborada por el escritor cubano “está atravesada por una red de maldad que incluye asesinatos, robos, profanaciones, agresiones físicas, violencia sexual, entre muchos otros pecados” (p. 60).

Asimismo, plantea que Pedro Juan Gutiérrez construye “una ciudad que atraviesa por un tiempo carnalesco y que tiene diversas convergencias con la fiesta medieval postulada por Bajtin” (p.63), sin embargo, señala que posee elementos disímiles. En este sentido, afirma que existen “ciertos elementos subversivos frente a la férrea disciplina impuesta al “hombre nuevo” y que, a todas luces, constituyen una liberación transitoria frente a los cánones de la dictadura castrista no existe una inversión del orden ni menos una abolición de las relaciones jerárquicas” (p. 63). Por último, afirma que Gutiérrez “continúa y, a la vez, parece finalizar la tradición descanonizadora que habían iniciado Arenas, Sarduy y Cabrera Infante, cumpliendo, de una vez por todas, las promesas apocalípticas anunciadas con los últimos tiros de la revolución” (p. 65) y señala que el escritor

¹³ Candia sostiene que la ciudad de La Habana se transforma en un “espacio abierto para la más variada clase de perversiones y desenfrenos” (p. 59). Además señala que la violencia tiene un rol destacado y afirma que un ejemplo de extrema violencia en el libro *Trilogía sucia de La Habana* es la necrofilia, el sadomasoquismo y la prostitución. Sobre este aspecto destaca que posee un carácter inusual en la literatura latinoamericana (p. 61).

no sólo acaba con la ciudad monumental, sino que borra todos los indicios de la metrópoli caribeña, vaciando de contenidos los andamios de la metrópoli con el fin de dejar la vida nada más que a flor de piel, vale decir: al nivel de las pequeñas historias de los hombres y las mujeres de La Habana.

Yanira Yáñez (2009) sostiene que en *Trilogía sucia de La Habana* se evidencia una prosa directa e hiriente y señala que su complejo entramado narrativo gira permanentemente en torno a los mismos tópicos: "sexo-hambre-miseria-deseesperanza-carencia-prostitución-soledad- angustia" (pp. 35-36).

Acerca de los personajes que están presentes en los relatos que conforman este texto afirma que son seres descreídos y sus acciones dan cuenta de una "multitud miserable, dueña de un mundillo imperfecto al que de muy poco sirve el sentido crítico, la inconformidad o la voluntad de cambio" (p. 37). Señala que todo se soluciona en el ahora, en el presente y específicamente en las escasas opciones que éste puede otorgar y que se reducen a "buen sexo, mariguana, un poco de dinero, comida o la satisfacción de alguna necesidad inmediata" (p. 37).

La investigadora señala que Centro Habana es el escenario de la gran mayoría de relatos. Espacios como la azotea, el malecón, la calle o el solar revelan, según Yáñez, una Cuba que pareciera haberse quedado al margen de los procesos modernizadores y de las nuevas tecnologías (p. 44). En cuanto al espacio urbano, afirma que en los relatos no existen huellas de la aristocracia político-militar y, por otra parte, el espacio del turismo es solo un escenario para actividades ilegales como el tráfico, la prostitución o la estafa.

Según Yáñez, las alusiones a la autoridad son escasas y aparecen siempre en un contexto desfavorable a ésta, debido a que los personajes están al margen de la ley que al parecer está hecha solo para ser transgredida. Concluye que Centro Habana es el escenario

perfecto para deconstruir el discurso hegemónico: "desde el desempleo, la miseria, el hambre, la carencia de los servicios básicos, las drogas y otras aberraciones, el sujeto convierte una parte en elemento dominante" (p. 45).

Celina Manzoni (2011) sostiene que la obra narrativa de Pedro Juan Gutiérrez propone una vertiente en apariencia inscrita en una estética desmitificadora de los modelos propuestos por la literatura cubana de los años sesenta y setenta, especialmente en los textos de Guillermo Cabrera Infante y José Lezama Lima.

Plantea que Pedro Juan Gutiérrez construye "la imagen de un narrador desenfadado y desprejuiciado que puede reírse de todo porque nada teme" (p. 62). Señala que en *Trilogía sucia de La Habana* la gran protagonista de los cuentos es la ciudad habanera y sobre los rasgos distintivos de la prosa de Gutiérrez afirma que

al machacar exclusivamente sobre lo abyecto se regodea de manera terminante en el área de lo repugnante: mientras que los recorridos y traslados del personaje conforman espacios descentrados, la silueta de la ciudad de La Habana o el mar de Varadero son escenarios siempre entrevistados en la lejanía (p. 62)

Acerca del espacio, sostiene que el narrador convierte al espacio urbano en un estercolero donde todo es pura repetición, debido a que se reiteran de manera uniforme los escenarios degradados, el hambre, el sexo en una sucesión en la que los trasposos del personaje solo parecen cumplir un destino ineludiblemente prefijado.

Por su parte, Damaris Puñales-Alpízar en "La Habana de Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez: el mapa de una ciudad marginal" (2012) sostiene que la narrativa cubana de la últimas décadas expone una geografía de la subalternidad que discute los logros sociales en los cuales se ha sustentado, al menos a nivel de discurso, la Revolución cubana. Afirma, además, que esta literatura da cuenta de un espacio material decadente y

ruinoso que es a su vez mimesis¹⁴ de un proyecto social disfuncional. Señala que estas narrativas “trazan el mapa de un país, cuya escritura física del espacio no encaja con la visión hegemónica y monocromática que tradicionalmente se ha ofrecido desde el poder” (p. 49).

Con respecto a los personajes que están presentes en esta nueva narrativa afirma que son la antítesis del “hombre nuevo” que debía haber formado el proceso revolucionario, porque sus problemas, miserias y dudas no tienen nada que ver con el heroísmo necesario del que hablaba Ernesto “Che” Guevara en 1965 y que más tarde se conocería como "El socialismo y el hombre en Cuba".

Señala que en el caso de Pedro Juan Gutiérrez y específicamente con su novela *El Rey de La Habana*, “el ideal del hombre nuevo ha desaparecido, y en su lugar han aflorado seres de todo tipo cuyo único objetivo es sobrevivir, pasar al día siguiente” (p. 57). Afirma, además, que la narrativa cubana contemporánea “da cuenta de sus viajes hacia, ese lugar donde el único objetivo es sobrevivir día tras día” (p. 51).

Refiriéndose a los personajes de la novela *El Rey de la Habana* y del cuento “Corazón de skitalietz” de Antonio José Ponte, plantea que pueden ser catalogados de picarescos porque “deambulan por la ciudad tratando de sobrevivir y en ellos prevalece la búsqueda por salvar el yo como único ámbito sobre el cual pueden tener propiedad” (p. 51). Asimismo, sostiene que estos nuevos pícaros irán

narrando/creando nuevos espacios subalternos que han perdido la función para la cual fueron creados por las instituciones oficiales: cárceles, escuelas, viviendas, centros de trabajo, terminales de ómnibus o incluso espacios públicos como el malecón habanero o los parques de La Habana. (p. 51)

¹⁴ Puñales-Alpízar afirma que esta literatura es mimética “por el retrato tan detallado que elabora, tiene marcados tintes naturalistas y viene funcionando como una especie de relato de viaje hacia la nada” (p. 50).

Señala que así los personajes de estas novelas reconceptualizan los espacios a los que tienen acceso para adaptarlos a sus requisitos de supervivencia. Por tal razón afirma que la ciudad “va perdiendo su antigua coherencia funcional para permitirnos una lectura diferente, ni más ni menos real pero sí alternativa, que contradice y altera la lógica de sus espacios” (p. 52). Sobre los personajes de las obras de Pedro Juan Gutiérrez y Antonio José Ponte sostiene que establecen mecanismos de supervivencia, valiéndose para ello de los espacios ya dados. Sin embargo, precisa que el uso que hacen estos personajes de estos espacios contradice la función para la cual fueron creados. Estableciéndose así “una discordancia entre el uso original de estos sitios y el nuevo uso que los personajes hacen de ellos” (p. 53).

Al referirse a la novela *El Rey de La Habana* señala que narra la historia de un joven que vive al margen de la ley, de la familia y de la sociedad. Afirma que su vida se reduce a un constante desplazamiento, huyendo siempre de la policía o de otras personas (p. 54) y plantea que en este viaje interior por una urbe que apenas conoce y que en muchas ocasiones le es hostil, “irá tratando el mapa de una Habana sucia, soez, llena de escombros y edificios a punto de derrumbarse, o en muchos casos ya derrumbados” (p. 54).

La investigadora afirma que tanto en *El rey de La Habana* como en “Corazón de Skitalietz” de Ponte los personajes son una alegoría del desamparo socioeconómico e ideológico en que quedaron los cubanos tras el fin del socialismo soviético” (p. 58) además, señala que otro factor es el inicio de lo que Fidel Castro llamó “Periodo Especial en tiempos de paz”.

Con respecto a la ciudad por la que deambulan los personajes de Gutiérrez y Ponte, señala que “no existe una geografía urbana que establezca claramente del todo las fronteras

entre los diferentes mundos que conviven en ella”. Con respecto a la ciudad de La Habana en la que habitan los personajes señala que

combina en un mismo territorio edificios que se derrumban impasiblemente con sitios de mejor suerte económica y arquitectónica. En ciertos barrios, en una misma calle, pueden convivir espacios míseros y espacios prósperos en un raro equilibrio que desafía cualquier postulado sobre la delimitación entre pobreza y prosperidad, entre violencia socio-arquitectónica y áreas de seguridad.

En ambos autores, concluye Puñuales-Alpízar, la ciudad “se ha convertido en la metáfora de la que no forman parte oficialmente, pero de la cual no es posible huir” (p. 61) y afirma que la ciudad “que les fue hostil siempre, se los traga, los engulle, sin darles posibilidad alguna de cambiar su situación, de construirse un mañana” (p. 62).

Claudia Ferman (2012) plantea que “bajo la sociedad disciplinaria de la carestía/escasez del Período Especial en Cuba, la genitalidad de los personajes del ciclo Centro Habana de Gutiérrez estalla” (p.167). Afirma que la escritura de Gutiérrez “reitera y desarticula las identidades tradicionales y, asimismo, confronta los sistemas culturales de la heterosexualidad revolucionaria” (pp. 167-168).

En el ciclo Centro Habana, los personajes viven fuera de la utopía creada por su gobierno y señala que los cuerpos del ciclo Centro Habana estallan, maníacamente sexualizados. Sostiene Pedro Juan Gutiérrez "revisa obsesivamente su escritura para asegurarse de que no quede ningún rastro posible de pensamiento político" (p. 168) y concluye que el significante de la Revolución se resemantiza con sentidos inabarcables, pero fundamentalmente, inescribibles dentro de la isla (p.168).

Julia Musitano (2016) afirma en "Lo que queda de una vida. Demolición y amor propio en *El nido de la serpiente* de Pedro Juan Gutiérrez" que esta novela del escritor cubano puede ser inscrita o situada dentro de lo que denomina como “las escrituras del yo”

debido a que el personaje Pedro Juan, personaje –protagonista del relato es quien relata su adolescencia en “una Cuba en ruinas, desvalijada y reorganizada por la revolución” (p. 157). Plantea que en esta novela la ciudad se representa en ruinas y la marginalidad y la exclusión social se apoderan de los personajes. Destaca que el narrador no huye del lugar y lo define como “un yo que escribe desde la fragmentación, la desintegración y la más extrema decadencia ni siquiera piensa en la posibilidad de huir” (p.57).

Sobre los espacios en que se desarrollan los acontecimientos narrados, Musitano destaca que tanto la biblioteca pública de Matanzas como la biblioteca de la casa de Varadero “se constituyen en el lugar de escape del ruido, de la violencia, y de la repugnancia exterior” (p.164) porque son los espacios en los que la voz del narrador le sobreviene la lucidez, cambiando el estado insomne que domina el resto de la narración. Por tal razón, Musitano señala que la literatura y la potencia de la escritura se transforman en una posible salida al caos.

La investigadora concluye que el protagonista de la novela está “aturdido y desorientado por el horror que lo rodea, se mimetiza con el paisaje en ruinas del barrio de Matanzas” (p.167). Plantea que

Asqueado de la furia en la que vive, del desequilibrio que lo guía hacia la violencia y el exceso, encuentra su modo de sobrevivir en la admiración que le provoca su propia figura -condensada en el falo-, y por ende, en el amor propio que le da sentido a su vida.

Por último, afirma que *El nido de la serpiente* crea un universo estético que según la investigadora es el de la "intensidad de la vida (exceso, furia, sexo, violencia, faisandé) y una ética de la supervivencia como ejercicio literario que busca una experiencia transformadora".

Heber Leal y María Luisa Martínez (2018) examinan en *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* el problema del mal que subyace en la narrativa del escritor cubano. Al respecto plantean que Pedro Juan, el protagonista de la novela, "vive bajo el imperio de la seducción y, de esa manera, discute los principios políticos, éticos y estéticos del bien, los valores higienizantes de las vidas dominadas por el orden" (p. 24). Señalan que el deambular del protagonista, quien está motivado principalmente por el ocio, la lectura y el amor, lo lleva desde sucios burdeles hasta bibliotecas públicas. Y sobre estos espacios que en apariencia parecen tan distantes sostienen que

fascinan al protagonista del texto de Gutiérrez y se constituyen en lugares heterotópicos, donde el protagonista accede a la disolución de los elementos disciplinarios que el poder hegemónico intenta imponer en los cuerpos y en las almas de los habitantes de La Habana. Los contraespacios por los que transita Pedro Juan son ventanas utópicas que el deseo abre, permitiendo el disenso y la libertad ante una política ideologizada, censuradora y asfixiante. (p. 27)

Igualmente sostienen que *El nido de la serpiente* manifiesta una crítica al contexto histórico que sitúa a Cuba en una ideologización que desde la perspectiva del poder abarca "las manifestaciones del mal y sus diversos rostros como un eventual desvío ideológico" (p. 31). Concluyen que la novela exhibe el reverso de La Habana de los años sesenta y evidencia la paradoja que se origina entre un "discurso ideológico oficialista y una realidad menesterosa, como también las relaciones simbólicas que secretan los cuerpos en cuestión al verse acorralados dentro de los escombros de una maqueta ideologizada" (p. 41).

La novela *Fabián y el caos* no ha sido estudiada aún por la crítica, quizás debido a su reciente publicación (2015). De hecho, no hay artículos sobre este texto en revistas especializadas de literatura. Sin embargo, hay una reseña que aparece en la *revistacrítica.com*, publicación en línea de la Universidad Autónoma de Puebla. En esta referencia titulada "La obscenidad como método", Fernando Montenegro, su autor, se

centra básicamente en comentar que la última producción del escritor cubano es distinta a sus anteriores novelas y citando a César Coca, otro crítico, señala que “*Fabián y el caos* no está tan dominada por la furia como sus anteriores novelas”. Asimismo, destaca que en esta última novela aparecen todos los rasgos distintivos de la narrativa del escritor cubano, pero “el tratamiento es más refinado y, el lenguaje, más clásico” (2016 s/nº).

El principal planteamiento del autor es que Gutiérrez recurre a la obscenidad para desarrollar su relato. Comenta que la obscenidad en el “sistema socialista cubano está localizada en su fuerza de trabajo.” Por último, afirma que la novela muestra cómo lo obsceno se ocultaba aún detrás de los aparatos ideológicos y culturales.

La prensa registró la publicación de la nueva novela de Pedro Juan Gutiérrez y al ser consultado por qué insiste en sacar lo que Cuba quiere esconder debajo de la alfombra, como la prostitución, alcoholismo y homosexualidad, declaró al diario *BBC Mundo* que esa es la función del escritor, “escribir lo que la mayoría de la sociedad no quiere ver. O quiere ocultar.” Señaló, además, que en cualquier sociedad y cualquier época “hay una serie de convenciones y las instituciones de poder tratan de mantener a todo el mundo dentro de esas convenciones.” En este sentido, afirma que la función del escritor es “precisamente romper la frontera del silencio.” Comenta que escribió la novela porque le parece que “hay que ir dejando una memoria de una época que fue muy importante. Los años 60 y 70 en Cuba fueron importantísimos, hubo mucha represión sobre los homosexuales, lo religioso. Y había que escribir una novela que dejara esto en blanco y negro. Yo quería dejar mi historia.”

En suma, la crítica se ha centrado en examinar especialmente *Trilogía sucia de La Habana* destacando que el escritor cubano retrata la crisis que se vivió en Cuba con la

implementación del Periodo Especial. En este contexto, sus relatos se desarrollan en espacios derruidos y marginales. Además, la ciudad de La Habana aparece en los relatos como un espacio para el placer pero contaminada por crímenes, prostitución, violencia, entre otros. Candia va más allá al plantear que en definitiva Pedro Juan Gutiérrez escribe el "epitafio del hombre nuevo".

Puñuales-Alpízar también afirma que en la obra narrativa del escritor el ideal del hombre nuevo ha desaparecido y subraya que en sus textos aparece un nuevo tipo de personaje, cuyo único objetivo es pasar al día siguiente por tal razón se refiere a ellos como los nuevos pícaros que adecúan los diversos espacios urbanos según sus necesidades de supervivencia.

Básicamente, la crítica solo describe de manera muy general los espacios ya sea en *Trilogía sucia de La Habana*, *El rey de La Habana* o *El nido de la serpiente*. Se reitera la pobreza, la marginalidad, el caos, la violencia y la prostitución pero en ningún caso se examinan los rasgos distintivos del espacio diegético, ni se considera su función en cada relato.

CAPÍTULO I

La ciudad y la casa: Detalles de la degradación del espacio diegético en *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez

"Creo profundamente en el papel del escritor como la conciencia alerta y crítica de la sociedad."
(Pedro Juan Gutiérrez)

Introducción

Fabián y el caos (2015) de Pedro Juan Gutiérrez¹⁵ es una novela basada en hechos reales¹⁶ y está centrada en Cuba después del triunfo de la Revolución. Narra la vida de Fabián, un joven pianista homosexual, y Pedro Juan, el conocido personaje de la obra narrativa del escritor cubano. Ambos personajes, al escapar del modelo del joven revolucionario que propugna el régimen político instaurado por la Revolución, son enviados a trabajar a una fábrica de carne enlatada para corregir sus respectivas conductas.

Sobre el periodo histórico en que está centrada su novela, Pedro Juan Gutiérrez comentó en una entrevista con el diario español *El Mundo* (2015) que:

¹⁵ Pedro Juan Gutiérrez es un escritor cubano nacido en la ciudad de Matanzas en 1950. Durante su vida ha trabajado en los más diversos oficios como obrero agrícola, vendedor de helados, constructor, zapador especialista en demoliciones, profesor de dibujo técnico y actor de radio. Estudió Periodismo en la Universidad de La Habana mediante un curso especial para trabajadores. Se desempeñó como periodista en radio, televisión, en una agencia de noticias y en la revista Bohemia. En 1991 fue galardonado con el Premio Nacional de Periodismo de su país.

Su producción literaria se inicia con *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002), *Carne de perro* (2003) novelas y relatos que son parte del denominado Ciclo de Centro Habana. Posteriormente publica *Nuestro G G en La Habana* (2004), *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* (2006), *Fabián y el caos* (2015) y *Estoico y frugal* (2019).

¹⁶ Pedro Juan Gutiérrez señaló en una entrevista con el diario español *El Mundo* que estuvo "21 años pensando si debía escribir esta novela por una cuestión ética, porque me molestaba aprovecharme de la historia de un amigo". El amigo es Fabio Hernández a quien está dedicada la novela.

La Cuba de los 60 y 70 fue muy peculiar: por un lado, muy heroica, pero también violenta y opresiva. Los homosexuales eran apartados del arte y la cultura, que tenían que estar al servicio del pueblo, porque decían que ellos no reunían las condiciones necesarias, y los destinaban a las UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción). A mi amigo no lo enviaron a cortar caña, pero sí a una fábrica horrorosa en la que nos reencontramos.

Efectivamente, la novela está centrada en un período violento y opresivo que no solo afectó de manera perjudicial a los homosexuales, sino también a todos aquellos que eran considerados lacras sociales dentro del contexto revolucionario.

La novela está estructurada en cinco capítulos de los que tres corresponden al relato de la historia de Fabián, el protagonista. Estos capítulos, específicamente el 1, 3 y 5, están relatados por un narrador omnisciente, en tercera persona. El resto de los capítulos, vale decir, el 2 y 4, pertenecen al relato en primera persona de Pedro Juan, protagonista de otros relatos del escritor como *Trilogía sucia de La Habana* (1998) y *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* (2006).

Sobre el uso de dos personas narrativas en la novela, Pedro Juan Gutiérrez declaró, al ser consultado por el periodista Carlos Olivares Baró, que

Me di cuenta que la crónica de las alternativas de Fabián y de sus padres _Felipe y Lucía_ necesitaba cierta objetividad. Recorro entonces a un narrador que lo ve todo, que lo sabe todo, para describir la llegada de España a Matanzas de los progenitores de Fabián en los años prerrevolucionarios, el arribo de Fidel Castro al poder y la radicalización de la Revolución en los años 60 y 70. Sin embargo, los incidentes de Pedro Juan están contados en primera persona porque están delineados desde la subjetividad: gestos intrínsecos de un desadaptado, quien rutinariamente sigue el curso de los acontecimientos de aquellos años cincelados en escenarios naufragantes. Más que un contraste, yo diría que es un mismo narrador desplegado en dos gestos, en dos perspectivas, en dos visiones e incluso en dos consumaciones existenciales.

La presencia de los dos narradores o del mismo narrador desplegado en dos gestos como afirma el escritor cubano, cumple funciones bastante específicas en el relato. Aspecto que desarrollaremos a través del capítulo.

La novela se estructura sobre la base de oposiciones que están centradas en Cuba antes y después de la Revolución. Este aspecto es relevante de acuerdo a la tesis de Antonio Garrido que afirma que "el espacio se semiotiza y se convierte en exponente de relaciones de índole ideológica o psicológica" (1996, p. 216). Señala, además, que "la segmentación del espacio en categorías como alto/bajo, derecha/izquierda, cerca/lejos, dentro/fuera, cerrado/abierto, etc., permite establecer una serie de oposiciones axiológicas". Oposiciones que en la novela adquieren especial relevancia por el contexto histórico en que están situados los acontecimientos y la forma en que son descritos los diversos espacios en que se desarrollan las acciones.

Otras oposiciones corresponden a los personajes principales. Fabián un joven homosexual tímido, miedoso y enclenque, y Pedro Juan un muchacho atlético, hedonista y seductor. En definitiva, muy distintos en su forma de ser para enfrentar la vida y las circunstancias y, por último, la represión política versus la resistencia individual que desarrollan ambos personajes.

Describir es "adoptar una actitud frente al mundo" (Pimentel, 2001, p.16) y el narrador de la novela que estamos analizando presenta una actitud crítica frente al proceso revolucionario que se vivió en la isla debido a que este trascendental momento histórico es representado desde una perspectiva irónica, ya que afirma que nadie vio "la trampa" que le habían tendido al pueblo cubano, recurriendo a un intertexto con los cómics:

En ese momento todos los cubanos, seis millones de personas, quedaron igualados por lo bajo. Como un golpe de kárate. Magistral. En un instante dejaron de existir la clase alta, la media y la baja. Mandrake el Mago, con un solo pase de sus manos, hizo un truco perfecto delante de los ojos de todos, y *nadie vio la trampa*. Ahora todos eran pobres de verdad. En

todos los sentidos. No solo económicamente. Era un golpe genial, algo perfecto. Pero era solo el comienzo. *Lo mejor vendría después.*¹⁷ (p. 51)

El concepto de trampa introduce significados como: “Contravención disimulada una ley, convención o regla, o manera de eludirla con miras al provecho propio” y “ardid para burlar o perjudicar a alguien” (DRAE). Los semas presentes en ambas definiciones poseen connotaciones negativas pues remiten a engaño, farsa, maquinación, entre otras. Este detalle cobra plena relevancia, debido a que introduce al lector en una historia que tendrá una perspectiva crítica de la revolución cubana, aspecto que está presente tanto en el relato de la historia de Fabián como en la narración de Pedro Juan. Así, ambas historias escenifican los abusos de poder que se llevaron a cabo a partir de la instauración del régimen político que comenzaron a vivir miles de cubanos, sin embargo, la novela representa a través de la ficción lo que ocurre a quienes, de una u otra forma, no cumplen con los requisitos necesarios que establece el proyecto revolucionario.

Asimismo, en el fragmento transcrito es posible establecer las siguientes conexiones: en primer lugar, una relación provocativa y mordaz entre Fidel Castro, líder de la revolución cubana, y Mandrake el Mago dado que se establece una analogía entre el líder de la revolución y el famoso ilusionista. En segundo lugar, la revolución es presentada como trampa:

Fidel Castro = Mandrake el Mago

Revolución = Trampa

¹⁷ Pedro Juan Gutiérrez. 2015. *Fabián y el caos*. Barcelona: Anagrama. Los énfasis son nuestros.

Así, este hecho histórico es ironizado y se denuncia como un evento basado en engaño que trae consecuencias nefastas porque "ahora todos eran pobres de verdad". La otra afirmación del narrador "Lo mejor vendría después" también posee un tono irónico y se opone de manera radical a los acontecimientos narrados, pues el relato evidencia que después del triunfo revolucionario hay una serie de cambios que afectan de manera perjudicial a la sociedad cubana representada en la novela.

En efecto, las descripciones de Cuba después del triunfo de la Revolución se singularizan por la presencia de semas que demuestran la transformación desde una perspectiva crítica, debido a que el país es representado como un espacio dominado por lo caótico e incomprensible.

Felipe no sabía qué hacer. Lo sentía todo como un *remolino indetenible*. El país de pronto se convirtió en una *vorágine ruidosa y caótica*, imprevisible, incansable, que arrastraba a todos, como un *huracán inmenso y total*, que se tragaba todo lo que se interponía en su camino (p. 47)¹⁸

En el fragmento transcrito se representa la forma en que se percibe el proceso revolucionario que transforma al país mediante sustantivos como "remolino", "vorágine" y "huracán", los que hacen referencia a aspectos negativos, especialmente el término huracán que introduce semas relacionados con "suceso o acontecimiento que causa destrucciones o grandes males" (DRAE). Además, el proceso revolucionario adquiere ribetes de monstruosidad debido a que en la descripción se afirma que "se tragaba todo". Por su parte, el término remolino remite a "amontonamiento de gente, o confusión de unas personas con otras, por efecto del desorden" y además significa "disturbio, inquietud, alteración" (DRAE). Vorágine, por otro lado, contiene semas que también dan cuenta de

¹⁸ El énfasis es nuestro.

una situación en que predomina la confusión y el desorden: "Aglomeración confusa de sucesos, de gentes o de cosas en movimiento".

En la descripción podemos reconocer el concepto de operadores tonales planteado por Pimentel, porque todos los adjetivos y frases que califican a la Revolución la representan de manera perjudicial, monstruosa, caótica. La reiteración de los mismos elementos va formando un campo semántico donde se encuentran presentes los valores ideológicos del texto. En este caso todos estos elementos destacan por su connotación negativa, así el gran cambio social que vive el país es delineado como dañino, caótico y confuso. En consecuencia, la significación ideológica de la descripción se proyecta al resto de la narración y va a estar presente de manera destacada y dominante en toda la novela.

Una novela que cuestiona y erosiona el poder como lo hace *Fabián y el caos*, nos hace preguntarnos por la posición estética y política del escritor cubano. Sobre el primer aspecto comentaremos algunos rasgos teniendo en cuenta que en la novela que estamos analizando hay detalles significativos que evidencian la denuncia y el cuestionamiento no solo al poder revolucionario, sino al poder en general.

Pedro Juan Gutiérrez ha reflexionado sobre su escritura, específicamente se ha centrado en el carácter realista de su prosa y también en el rol que a su juicio debería tener la literatura en general:

Ante esos espíritus timoratos me sonrío y los ignoro. No se imaginan que, por el contrario, no exagero, sino que me veo obligado a reducir la realidad para hacerla creíble, que es la condición *sine qua non* de la literatura: tiene que ser creíble. La realidad no tiene ese problema. La realidad puede ser increíble. De todos modos es realidad. Pero la literatura es otra cosa. La literatura está obligada a ser total y absolutamente creíble. De lo contrario el lector cierra el libro en la página dos y dice: "Este escritor es un imbécil más".

Además de lo anterior, reduzco y sintetizo siempre obligado por mi vocación minimalista. En la dramaturgia de un cuento o una novela prefiero eliminar detalles superficiales, todo lo que pueda

parecer obvio o pedagógico lo tacho de un modo implacable. Me gusta respetar la inteligencia y la sensibilidad del lector, para hacernos cómplices. Por eso –creo yo– voy eliminando detalles y dejo muchos aspectos soterrados, apenas insinuados, haciéndole guiño al lector. Y por otra parte, si pretendiera abrumar con detalles, estaría haciendo periodismo o memorias o no sé qué, y de ningún modo aceptaría el juego eterno de la literatura, que consiste en entretener, estremecer, divertir, emocionar, abrir nuevas puertas, trasladar hábilmente al lector a lugares y situaciones inesperadas. En literatura vale todo. Lo único absolutamente prohibido es aburrir (Gutiérrez, 2001 s/nº)

En suma, estos planteamientos están centrados en la importancia fundamental que le otorga al carácter realista de su escritura lo que logra reduciendo la realidad para hacerla creíble, porque desde su punto de vista la literatura debe ser creíble. Asimismo, establece el carácter minimalista de su prosa al reducir o eliminar los detalles superficiales o muy obvios. Esto tiene el propósito de establecer una complicidad con el lector al insinuar otros aspectos de manera soterrada.

Pedro Juan Gutiérrez afirmó en una entrevista del año 2012 que la esencia de su posición estética es "tratar de decir lo que la gente no quiere oír, lo que la gente no quiere ver." Y en una entrevista del año 2015 dijo que: "En cualquier sociedad y cualquier época hay una serie de convenciones y las instituciones de poder tratan de mantener a todo el mundo dentro de esas convenciones" y señaló que la función del escritor "es precisamente romper la frontera del silencio". Incluso en un relato de *Trilogía sucia de La Habana* el personaje Pedro Juan afirma que

El arte sólo sirve para algo si es irreverente, atormentado, lleno de pesadillas y desespero. Sólo un arte irritado, indecente, violento, grosero, puede mostrarnos la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver para evitarle molestias a nuestra conciencia. Así. Nada de paz y tranquilidad. Quien logra el reposo en equilibrio está demasiado cerca de Dios para ser artista. (2012, p. 105)

Asimismo reconoce que casi todos sus libros van "dejando una memoria de una época, un tiempo" y, efectivamente, con *Fabián y el caos* ingresamos a una época marcada por la intolerancia, la rigidez y la violencia. Sin lugar a dudas, es una novela llena de detalles que explícita e implícitamente evidencian diversas críticas políticas que

deslegitiman al régimen y su forma de mantener el poder y normalizar hasta las más mínimas conductas.

En la novela el aspecto político también es altamente relevante debido a que escenifica los primeros años del régimen revolucionario e ilustra el trato hacia las minorías sexuales y a todos aquellos que no cumplían con los parámetros impuestos por las autoridades que empezaron a dirigir el país.

El escritor sigue viviendo en la isla, ¿cómo se le tolera? ¿por qué se niega a irse?. Estas interrogantes las encontramos resueltas en una entrevista que el escritor concedió en el año 2015 en la que repasa su situación en Cuba desde que publicó *Trilogía sucia de La Habana*. Al respecto afirma que:

Mis libros fueron por mucho tiempo prohibidos en Cuba, era un escritor a contracorriente sin quererlo. Padebí soledad y reclusión. Me aislé, me encerré en la nostalgia; no comprendí que por divulgar un libro en España se formara tanto alboroto. Me molestó esa actitud, pero lo razoné con sentido crítico. Muchos pensaron que me iba a exiliar en algunos de mis viajes al extranjero, pero no le di el gusto a ninguna de las partes en conflicto, pensé: Yo no me voy del país, porque ésta es mi patria y no tengo necesidad de irme a otro lugar, voy a seguir escribiendo pase lo que pase.

Sobre la relación entre literatura y poder, el escritor cubano coincide con las ideas que Mario Vargas Llosa plasmó en su ensayo titulado "La fantasía sediciosa". En efecto, Pedro Juan Gutiérrez tiene muy claro el efecto que la buena literatura puede ocasionar en quienes ejercen el poder. Al respecto afirma que:

La buena literatura habitualmente molesta a los poderes establecidos, ya que revela a los seres humanos en su doble faceta de luz y tinieblas, amor y odio. Revelar eso entorpece la manipulación embrutecedora de los ejes del poder que prefieren rebaños de pueblos mansos, fanatizados por algunas ideas simplistas. El pensamiento implacable, profundo y libre, interrumpe sus planes de adoctrinamiento y estupidización. Prefieren dirigir rebaños de corderos ciegos y semianalfabetos. Es mucho más fácil y cómodo. (2001 s/nº)

En este sentido, la novela *Fabián y el caos* es una denuncia sobre el funcionamiento del poder durante la Revolución cubana. Tanto el relato de Fabián como el de Pedro Juan presentan una imagen tremendamente negativa de este hecho histórico, lo que nos permite postular que *Fabián y el caos* es una novela de denuncia política debido a que evidencia, por una parte, la relación conflictiva entre Revolución y homosexualidad y, por otra, expone la corrupción del poder, apartándose así de la perspectiva heroica presente en la historia oficial cubana.

Los elementos paratextuales

La novela posee elementos paratextuales que están preñados de sentidos y contienen detalles que anticipan el desenlace de los acontecimientos narrados. El relato posee un título proléptico ya que no sólo hace referencia al protagonista, sino que a través de la conjunción copulativa “y” se agrega un dato importante del personaje. En efecto, caos significa, según el DRAE, “confusión, desorden” y esto es lo que narra la novela, es decir, cómo la vida de Fabián se vuelve confusa y desordenada tras la discriminación de que es víctima por su orientación sexual lo que provoca que sea desvinculado de su trabajo transformando su vida en un desconcierto que lo lleva irremediamente hacia la muerte. También hay un caos social causado por las nuevas disposiciones del gobierno revolucionario que en el relato también es asociado al caos, porque el narrador afirma que el país "de pronto se convirtió en una vorágine ruidosa y caótica" (p. 47) y Pedro Juan en su relato comenta que empieza a construir "un pequeño mundo personal apartado de la gran corriente caótica en que se convertía el país." (p. 55)

Chevalier y Gheerbrandt señalan que para el análisis moderno, el caos simboliza “la turbación del espíritu humano delante del misterio de la existencia” (1986, p.248). El título, en suma, encierra una serie de semas que adelantan el destino trágico del protagonista marcado por la influencia del entorno represivo en el que está inserto.

El relato está precedido además de dos epígrafes y cada uno de ellos está relacionado con los dos personajes más importantes del relato, es decir, Fabián y Pedro Juan. El primero pertenece a la novela *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* (2006) y es la reflexión de Pedro Juan, protagonista de ese relato, que cierra la novela mencionada. Está relacionada con la rebeldía del personaje quien afirma que pese a todo “tenía que seguir caminando y atravesar la furia y el horror”. El fragmento de este elemento paratextual también aparece de manera íntegra en la novela que estamos analizando, (p. 162).

El segundo epígrafe corresponde a un fragmento de un poema de la poeta cubana Dulce María Loynaz y está centrado en la idea de una muerte inminente: “Señor, las criaturas que enviaste ya están aquí/aleteando junto a mi cabeza/ Yo las sujeto por un hilo de sangre y temo que se rompa el hilo ...”. Un elemento importante de este epígrafe es la sangre a punto de caer y en este sentido Cirlot señala que la sangre derramada es “un símbolo perfecto del sacrificio” (2003, p. 399). Este elemento paratextual anticipa, en consecuencia, la muerte de Fabián, quien fallece debido a las nefastas circunstancias que tuvo que enfrentar debido a su orientación sexual. Es significativo que el autor escogiera un texto de la poeta cubana ya que la escritora, luego del triunfo revolucionario, se auto-aisló en su casa del Vedado y fue su actitud apolítica la que originó la falta de reconocimiento de su obra en su país.

La ciudad de Matanzas

"Por eso una ciudad grande y hermosa funciona como un gran decorado, pour épater al que llega. Pero el que vive allí sabe demasiado para creer en esa escenografía. Vive su vida simple entre bambalinas y cuando sale al decorado, ante el público, representa su papel: hombre de negocios, taxista, puta de lujo, puta callejera, barman, cajera de supermercado, profesora universitaria, policía, periodista. La obra de teatro es perfecta. Los vestuarios de cada personaje y el lugar que le toca en el escenario de la ciudad están previstos de antemano. Todo ha sido estudiado y marcado con anticipación. Y se respeta. Es la regla esencial del juego. Los papeles no son intercambiables ... Cada uno en su sitio. Es una comedia o una tragedia, alternativamente. Depende sólo del mayor o menor énfasis que cada uno pone en su actuación."

(Pedro Juan Gutiérrez, *El nido de la serpiente*)

La novela *Fabián y el caos* está configurada en torno a diversos espacios diegéticos presentes en la ciudad de Matanzas, lugar en que se desarrollan los acontecimientos. El sistema descriptivo de la novela está centrado en esta ciudad en los años previos a la revolución y en los siguientes. De esta forma, el texto se estructura sobre la base de oposiciones las que están centradas en dos momentos históricos: antes y después de la revolución, aspecto que es de máxima importancia debido a que la novela no solo evidencia este contraste en la representaciones sobre la mencionada ciudad, sino también en las descripciones de los diversos espacios diegéticos presentes en el relato.

Comentaremos a continuación los rasgos distintivos de la ciudad matancera y también examinaremos algunos de los espacios que son representados en el relato como: la casa, la fábrica, la escuela, el cine y el conservatorio. Además, analizaremos Varadero que también es un escenario importante en torno al que surgen aspectos relevantes relacionados con el análisis propuesto.

En la novela se describen los distintos lugares que conforman la ciudad de Matanzas de acuerdo a la perspectiva que adopta el narrador. Esta ciudad atrae, como nombre, un

imaginario urbano específico pues fue conocida como la “Atenas de Cuba¹⁹” por su destacado desarrollo cultural y artístico.

El relato parte narrando el origen de los padres de protagonista, Lucía y Felipe, quienes contraen matrimonio en un pueblo cerca de Barcelona y deciden irse a vivir a Cuba. Radicarse en la isla era una práctica bastante regular entre los españoles de la época. El narrador afirma: “Muchos lo hacían. Se iban a Cuba. Los indianos. Unos años después regresaban con una fortuna. Casi todos tenían tíos y parientes ya asentados en la isla” (pp. 17-18). De esta forma, la primera aproximación a la descripción de Cuba está centrada en una representación en la que destacan algunos aspectos positivos porque la isla aparece como un lugar propicio para amasar fortuna y superar la pobreza que algunos españoles padecen en la península. Sin embargo, a raíz de la instauración del régimen revolucionario tanto Cuba como la ciudad matancera pierden esta connotación relacionada con el bienestar económico.

La descripción le permite al lector ver el espacio en que se desenvuelven los personajes del relato. Como lectores a través de las diversas representaciones presentes en la novela, podemos ver y observar el espacio urbano al que llegan Felipe y Lucía.

En la representación de la ciudad de Matanzas, reconocemos un procedimiento particular de lo descriptivo según Philippe Hamon, ya que el teórico francés sostiene que todo desplazamiento de un personaje, todo desplazamiento de tiempo y lugar tiende a introducir lo nuevo en un texto y a provocar, por lo tanto, una descripción (Hamon, 1991, p. 180). Efectivamente, en la novela *Fabián y el caos*, la ciudad matancera a la que arriba el

¹⁹ Esta referencia aparece en la novela *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* (2006) donde el personaje principal comenta que: “Matanzas fue la ciudad pretenciosa de los aristócratas del azúcar. Durante algún tiempo atrajeron a los mejores artistas de la época y tuvieron la osadía de llamarla “Atenas de Cuba” (p. 127).

matrimonio español es descrita como un lugar tradicional en el que las actividades comerciales se desarrollan libremente. Felipe llega en el año 1927²⁰ a trabajar a una tienda de importaciones de su tío que vive en la isla. Es un lugar en que la religión tiene una gran importancia puesto que existen iglesias católicas y es habitual que los ciudadanos concurren a misa los domingos. En el capítulo uno el narrador comenta que: "Ahora en Matanzas, iban a misa cada domingo, en una pequeña iglesia cercana a la casa. Felipe se limitaba a lo básico, pero no comulgaba nunca" (p. 23).

Como personajes, Felipe y Lucía tienen asignada una determinada parcela de espacio o repertorio de territorios. En la novela están situados en el barrio de Pueblo Nuevo, en la ciudad de Matanzas y esta parcela que le corresponde al matrimonio de españoles se caracteriza por ser ordenada, aburrida y monótona. Felipe trabaja de lunes a viernes en la tienda de su tío y Lucía lo hace de forma gratuita todos los días en un kindergarden, hasta que finalmente la contratan. De esta forma, la ciudad de Matanzas aparece en la novela como un espacio dominado por la rutina y el tedio que padecen los personajes. En este sentido, la descripción de la ciudad es un espejo de la conciencia de los personajes:

Así día tras día. De lunes a viernes. Era algo aburrido. Peor estaría en la casa, sin nada que hacer. El aburrimiento se asumía como parte de la vida. Era natural aburrirse. Y también era natural que la vida fuera repetitiva. *Los cambios podían enloquecer a la gente*²¹. (p. 33)

El tiempo pasó con lentitud, y lo cubría todo con una capa de silencio, como una neblina sutil y permanente. Era una vida tan repetitiva, con todos los días iguales, que al parecer las semanas, los meses, se disolvían. Todo era una repetición constante, incolora, silenciosa. (p. 35)

La afirmación del narrador "Los cambios podían enloquecer a la gente" (p. 33) adelanta el desarrollo novelesco posterior debido a que el relato va evidenciando las

²⁰ En 1927 Cuba estaba gobernada por Gerardo Machado, quien asume el mando 1924 y culmina su periodo en 1933.

²¹ El énfasis es nuestro.

consecuencias económicas y psicológicas que viven determinados personajes con la instauración del régimen revolucionario. Específicamente, el relato ilustra esta situación con Felipe Cugat, padre de Fabián, y con el padre de Pedro Juan, cuyas respectivas fuentes laborales quedan a cargo de la Comisión de Intervención.

Si consideramos la descripción del barrio de Pueblo Nuevo como pantónimo en términos de Philippe Hamon, podemos plantear que su representación se desarrolla mediante la relación pantónimo-nomenclatura. Concretamente el narrador recurre a un procedimiento típico que es la "lista de predicados":

Además, el barrio era muy *tranquilo* y *silencioso*²². Cada quien vivía en su casa, no había vecinos entrometidos ni chismosos, ni *alborotadores*.²³ Tampoco había comercios y cada mañana sólo pasaban unos pocos vendedores ambulantes por la calle: el carbonero, el hielero, otro con pan y galletas, uno con flores y dos lecheros, además de uno con una carretilla de verduras y frutas. Por las tardes pasaban algunos pasteleros, uno que vendía tamales y dos o tres con maní y gofio. Los pregones de estos vendedores y las dos novelas en la radio eran el único ruido que Lucía percibía a lo largo del día, además de una hora que dedicaba a practicar los temas infantiles en el piano. (p. 33)

A través de la lista de predicados se detalla que el barrio matancero es un lugar "tranquilo" "silencioso", ordenado. Se especifica que no había "alborotadores", es decir, que no había personas que perturbaran el orden establecido. Cabe destacar que la alusión a los "alborotadores" se opondrá en el desarrollo novelesco posterior a los "barbudos", quienes lideran los cambios políticos y sociales más importantes en la isla. Además, pese a la carencia de comercio establecido, era común que por el lugar pasaran vendedores ambulantes, quienes satisfacían las diversas necesidades de los habitantes.

La descripción reitera lo silencioso del barrio al especificar que esto se interrumpía exclusivamente por los pregones de los vendedores y los programas que escuchaba Lucía

²² El énfasis es nuestro.

²³ El énfasis es nuestro.

en la radio. Este aspecto es relevante, puesto que en la novela el ruido va a estar relacionado con la Revolución y con Fidel Castro, su líder.

La lista de predicados que delinear el barrio matancero no es la simple representación de un espacio, porque podemos reconocer en ella el concepto de *operadores tonales* planteado por Pimentel. Los adjetivos que califican al barrio (tranquilo, silencioso, ordenado, sin alborotadores, sin ruido) dan cuenta de que es un lugar agradable, apacible que funciona bien y donde los habitantes pueden satisfacer sus necesidades. La reiteración de los mismos elementos hace referencia a un mismo campo semántico donde se encuentran presentes los valores ideológicos del texto. Así, la descripción de este espacio adquiere otro sentido, porque evidencia todo lo que posteriormente se pierde con la instauración del régimen revolucionario, aspecto que demostraremos en las próximas páginas.

Es importante considerar que Felipe, al ser extranjero, no dimensiona la trascendencia de los hechos que se desarrollan en el país y en su pueblo. Al matrimonio español “la política cubana jamás les interesó” (p. 34), por tal razón cuando se producen los acontecimientos previos a la Revolución se muestran más bien escépticos, especialmente Felipe, con respecto a lo que comenta la gente:

Los desmanes del gobierno de Batista y los alzados en la Sierra Maestra eran temas muy lejanos para Felipe. Cuando la gente a su alrededor hablaba cuchicheando de los muertos que la policía batistiana dejaba abandonados en las carreteras, él se desentendía: “Eso no me atañe. Allá los políticos con sus asuntos. Que se maten entre ellos (p. 44)

Fue muy escéptico en los primeros días de enero de 1959, cuando los barbudos bajaban de la Sierra Maestra hacia La Habana. La llamaban “La Caravana de la Libertad”. Toda la ciudad de Matanzas estuvo varios días desbordada en la calle. Los rebeldes hacían una marcha triunfal hacia la capital. *La alegría era contagiosa.*²⁴ Por todas partes aparecieron banderas cubanas y del Movimiento 26 de Julio. Pero la calle donde ellos vivían en Pueblo Nuevo se mantenía imperturbable y tranquila. Sólo algunos vecinos colgaron banderas en sus ventanas (p. 45)

²⁴ El énfasis es nuestro.

La cita evidencia que el pueblo tranquilo, ordenado, silencioso y aburrido en el que vivían cuando recién llegan a Cuba va perdiendo sus rasgos distintivos porque se deja entrever el conflicto que vive el gobierno de Fulgencio Batista y que culminará con su derrota en 1959.

El fragmento describe que la ciudad de Matanzas celebra por varios días el triunfo de los revolucionarios, quienes emprendieron su viaje con destino a La Habana. En este contexto el narrador afirma que "la alegría era contagiosa", es decir, que se propagaba fácilmente. Sin embargo, llama la atención que en el barrio en que vive Felipe y Lucía esta efervescencia no se vive de la misma forma. El conector adversativo "pero" introduce esta oposición señalando que la calle de Pueblo Nuevo, sector donde vivían, "se mantenía imperturbable y tranquila", solo algunos vecinos se sumaron a los festejos. Considerando estas descripciones y las anteriores podemos ratificar que el espacio, aldea o territorio en que se sitúa el matrimonio español están regidos por la tranquilidad, el orden y el silencio.

La otra Revolución

El relato evidencia que a partir de 1959 que la ciudad de Matanzas empieza a transformarse debido a los abruptos cambios políticos que se desarrollan en el país. Es a partir de este momento histórico que la descripción de la ciudad matancera comienza a ser representada de una forma radicalmente distinta a las anteriores. La novela muestra las transformaciones sociales más importantes que se vivieron en el ámbito político-social y a través de ellas se pueden visualizar cómo van cambiando las descripciones de los diversos espacios diegéticos presentes en la novela.

Estos cambios estuvieron liderados por las autoridades del gobierno revolucionario y algunos de ellos fueron la Reforma Agraria, la que privilegió a los sectores más

desposeídos del país²⁵; la Nacionalización de las petroleras norteamericanas, la intervención de los bancos norteamericanos, la partida del país de sacerdotes españoles y de una gran cantidad de comerciantes de diversas nacionalidades.

La descripción nuevamente se elabora, en términos de Hamon, sobre la base de una lista en la que se enumera cómo se empezó a reorganizar la sociedad cubana:

A los pocos meses, en mayo, una inesperada Ley de Reforma Agraria rompió los grandes latifundios, quitó tierra a las compañías americanas y repartió fincas gratuitamente entre los campesinos. Y algo nunca antes visto: comenzaron las grandes movilizaciones en la Plaza Cívica, ahora era la Plaza de la Revolución. Todos los días había algo nuevo. Nacionalización de las petroleras norteamericanas. Poco después nacionalización de las grandes empresas ... Los curas españoles también empezaron a irse del país. Cada vez había más iglesias cerradas. Todos los extranjeros se marchaban precipitadamente. El 17 de septiembre de 1960 intervinieron los tres bancos americanos. (pp. 45- 46)

Sobre este momento histórico, Velia Bobes (2010) afirma que el período inicial de la Revolución tuvo como centro la justicia social como reparación, es decir, “la definición de la justicia como participación en la distribución de la riqueza, políticas sociales de redistribución y de equiparación de los niveles y calidades de vida” (p. 525). En este sentido la investigadora sostiene que

Desde los primeros momentos, los temas de la equidad, la igualdad y la justicia fueron los pivotes sobre los cuales se justificaron tanto la radicalización del nacionalismo económico como la opción política por el socialismo. La nacionalización de las grandes empresas estadounidenses, primero, la estatización de las nacionales (y de las medianas y pequeñas empresas), después, e incluso las posiciones en materia de alineamientos y/o confrontaciones en la política internacional, despertaron un gran apoyo popular porque fueron propuestas desde la perspectiva de la justicia social, porque fueron hechas para la mayoría, para satisfacer las necesidades del pueblo. La propia idea de defensa de la soberanía también se presentaba como un asunto de justicia social; se trataba de “rescatar” un país secuestrado, cuya economía y recursos habían sido arrebatados a sus legítimos dueños.

El tema de la justicia social también sirvió al nuevo gobierno para distanciarse de las prácticas de los gobiernos republicanos, como una forma de “reparación”. El nuevo discurso mostraba el pasado como el reino de la injusticia y la explotación que sería corregido con la instauración del socialismo, con lo cual el tema de la justicia social resultaba contrapuesto a la república. Tal descalificación

²⁵ Velia Bobes afirma que “el tema de la justicia social y el de la soberanía nacional constituyen el centro del discurso de legitimación simbólica de la Revolución cubana desde su formulación como proyecto de lucha” y al respecto señala que esto ha permanecido inalterable hasta hoy (2010, p. 524).

implicó soslayar u olvidar toda la tradición dentro del pensamiento republicano que rescataba el debate de la justicia social desde la democracia.

Si bien la Revolución estuvo centrada en la justicia social como sostiene la investigadora, la novela muestra los efectos negativos de este hecho histórico y cómo afectó la vida, los sueños y los proyectos de varios personajes. En el relato se expone como la Revolución viene a trastornar la vida de todos los habitantes de la ciudad de Matanzas en particular y de Cuba en general. En efecto, las radicales modificaciones político-sociales afectan severamente a Felipe, padre de Fabián, quien se ve obligado a entregar su tienda a la Comisión de Intervención y sufre una parálisis debido a que pierde su fuente laboral y todos sus ahorros, y con ello se ve imposibilitado de poder concretar sus proyectos personales. Los cambios también están presentes en la forma en que se empezaron a denominar los espacios públicos como es el caso de la plaza que en el periodo pre - revolucionario se llamaba Plaza Cívica y después de la Revolución se le denominó Plaza de la Revolución.

La novela muestra las consecuencias políticas y económicas que recayeron sobre Cuba y especialmente describe las consecuencias que éstas traen a la población. Las descripciones de este periodo están estructuradas, en términos de Hamon, en forma de lista en la que predominan de manera significativa los contrastes. Estas oposiciones están relacionadas con la forma en que empezó a comportarse la población: los sectores más adinerados retuvieron los alimentos, mientras que otra parte empezó a experimentar hambre a raíz de la carencia de alimentos, pero se embarcaba en la tarea de ir a cortar la caña de manera gratuita:

Los efectos del bloqueo se hicieron sentir enseguida. Cerraron las importaciones y exportaciones. El almacén de Felipe en pocos días vendió todas sus existencias. Mucha gente con dinero acaparó alimentos en cantidades. Comenzó el hambre. Hambre dura. Escasez de gasolina. La gente, enardecida, gritaba por todas partes. Había continuas manifestaciones por las calles y los parques. En apoyo a la revolución. ¡Abajo los yanquis! ¡Yanquis go home! ¡Viva Fidel! ¡Abajo la gusanera! En la camisería ya no podían importar nada. Cada vez había más negocios cerrados. *Y cada vez el ruido era mayor: Fidel hacía discursos de muchas horas cada pocos días*²⁶. Movilizaciones para ir a cortar caña sin cobrar, trabajo voluntario, le decían. Gente en camiones, milicianos, la contrarrevolución interna ponía bombas, lanzaban proclamas. La invasión por Playa Girón, en abril de 1961, fue decisiva para radicalizar aún más el proceso. El día antes, Fidel declaró: "Esto es socialismo." (p. 47)

La ciudad tranquila, silenciosa y ordenada que es descrita en la etapa pre-revolución se esfuma y emerge otra que es la antítesis de la anterior. El silencio es reemplazado por el ruido: "la gente enardecida gritaba por todas partes" con el propósito de apoyar a la Revolución. Sin embargo, el ruido no solo está relacionado con las manifestaciones, sino también con Fidel Castro y sus largos discursos. Es curiosa la vinculación que hace el narrador entre Fidel Castro y el ruido debido a que sitúa al líder de la Revolución en un campo semántico que está relacionado con aspectos negativos como el hambre y la escasez. El DRAE afirma que ruido es un "sonido inarticulado, por lo general desagradable", así la definición de esta palabra corrobora que en la novela predomina una visión crítica sobre la Revolución. Esta visión se hace aún más evidente al analizar los enunciados descriptivos porque en ellos se despliega tanto la ideología como los aspectos políticos y éticos.

Además, las calles que se caracterizaban por el orden son sustituidas por las "continuas manifestaciones" que apoyan a la revolución, no obstante, también se evidencia que el poder revolucionario es resistido con bombas y proclamas por parte de quienes están en su contra.

²⁶ El énfasis es nuestro.

En general, la Revolución como pantónimo está asociada a una lista de predicados en los que predominan de manera destacada los aspectos perjudiciales debido a que este hecho histórico simboliza, en la novela, trampa, caos, hambre, escasez, control, entre otros. Los otros aspectos que se han destacado de la Revolución como la reparación y la justicia social no se desarrollan en la novela.

Un ejemplo del control que ejercen las nuevas autoridades, es lo que ocurre en octubre de 1962, ya que el narrador comenta que los norteamericanos querían invadir Cuba y “había que cuidar las escuelas y los centros de trabajo” (p. 111). Lucía, madre de Fabián, lo insta a cumplir con el turno que le han asignado diciéndole: “Esto es una dictadura, hijo, así que es mejor aparentar que estamos de acuerdo y no llamar la atención porque va a ser peor. Si nos clasifican como gusanos nos van a humillar hasta destruirnos” (p. 111). Al reparar en la afirmación de Lucía podemos inferir que ella tiene clara conciencia que está viviendo en un sistema político represivo. Asimismo, en la afirmación de la madre de Fabián está presente la referencia a una práctica que se haría habitual en el nuevo régimen: denostar al otro, al que no comparte los ideales revolucionarios porque los opositores recibían denominaciones despectivas como "gusanos", entre otras.

En consecuencia, la representación de la ciudad de Matanzas pierde los atributos con que había sido descrita al inicio del relato porque de lugar de oportunidades desde el punto de vista económico se convierte en un espacio controlado, vigilado en que los ciudadanos van siendo despojados de todas sus posesiones y quedan bajo un poder que regula todos los ámbitos. El orden, el silencio, el tedio, el aburrimiento, lo repetitivo que había caracterizado la vida en esta ciudad se altera abruptamente a raíz de los eventos históricos mencionados.

El nuevo régimen político que se instaura en Cuba puede ser catalogado como totalitario desde la perspectiva postulada por Hannah Arendt (1998), quien afirma que el totalitarismo difiere de otras formas de gobierno como las tiranías y dictaduras, especialmente por la forma en que utilizan el terror. Señala, además, que “allí donde se alzó el poder desarrolló instituciones políticas enteramente nuevas y destruyó todas las tradiciones sociales, legales y políticas del país” (p. 369) . Según la filósofa, un gobierno totalitario posee los siguientes rasgos distintivos: concentración del poder en un líder, reemplazo del sistema de partidos por un movimiento de masas, el terror como mecanismo de dominación, la abolición de las libertades y derechos de las personas, control centralizado de la economía, entre otros. Todos estos rasgos están presentes de manera destacada en las descripciones del contexto en que se desarrollan las acciones.

Un aspecto positivo que se infiere de la descripción de la ciudad de Matanzas es el ámbito cultural, porque en el relato se indica que Fabián ingresa al Conservatorio de Música y además se comenta que los alumnos más aventajados podrían seguir estudios en el Instituto Superior de Arte, en La Habana. Se deduce que las autoridades políticas dan gran énfasis a la formación de músicos y también a las manifestaciones culturales.

La ciudad de Matanzas según Pedro Juan

Philippe Hamon afirma que una de las funciones de la descripción es la de ser "un cambiador de focalización entre una parte del texto centrada en un personaje P1 y una parte centrada en un personaje P2" (p. 180). En efecto, los capítulos que están relatados en primera persona por Pedro Juan, el otro personaje de la novela, contienen descripciones que complementan el retrato de la ciudad de Matanzas que aparece en los capítulos que narran la historia de Fabián y también están centrados en el periodo pre y post Revolución.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta que todas las representaciones están singularizadas por la postura del personaje, quien se caracteriza por su rebeldía, por "ir a la contra" (p. 52). Reconoce que sus enemigos "eran la familia, el gobierno, la religión" (p. 53). Este personaje, cuya filosofía de vida es *Born to be free*, tiene un proyecto de vida que resiste al nuevo orden político-social que empieza a regir en Cuba a partir de la Revolución. Pedro Juan está consciente de que es "casi imposible eludir las medidas de orden y control del gobierno que se autodenominaba la dictadura del proletariado" (p. 53). La afirmación del personaje coincide con la que está presente en los capítulos analizados anteriormente, ya que tanto el país como la ciudad de Matanzas son representadas como lugares controlados y vigilados. No obstante, Pedro Juan pretende llevar a cabo sus planes de cualquier forma:

En definitiva, los tres poderes hacían unas propuestas represivas que me jodían la vida. No robarás, no mentirás, no fornicarás, no, no, no. Y yo quería robar, mentir, fornicar con mujeres, y con todo lo que me gustara. Lo que más adelante incluyó algunas terneras. Mi propuesta era sí, sí, sí. La única regla que me interesaba era romper todas las reglas. Entonces al primer pretexto que me dio la iglesia pude abandonarla. Desobediencia total (p. 53)

Es desde esta perspectiva de rebeldía extrema que caracteriza al personaje que se delinear los rasgos distintivos de la ciudad de Matanzas antes y después de la Revolución. Sin embargo, hay que considerar otras afirmaciones del personaje, quien asevera que “la historia verdadera nunca se puede conocer a fondo porque siempre hay demasiadas manos manipulando, ocultando, tergiversando los hechos y sobre todo las huellas que dejan los acontecimientos” (p. 54). En este sentido, es relevante tener en cuenta que el personaje no pretende contar una historia verdadera y absoluta, por lo que la perspectiva con que se narran los hechos se relativiza y se hace ambigua. Desde este punto de vista, no intenta imponer una verdad porque no la hay debido a que siempre hay una manipulación de ella.

Es importante tener en cuenta que la ciudad de Matanzas ya había aparecido en la obra narrativa de Pedro Juan Gutiérrez. En efecto, es el principal escenario en que se desarrolla la novela *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* (2006). En este relato también se hace una descripción bastante completa de la ciudad la que es definida como un “valle de lágrimas” (p. 21) después de la Revolución. Mediante una referencia religiosa que alude a un lugar de sufrimiento, dolor y pesar, se representa la ciudad matancera postrevolución. Pedro Juan establece una analogía entre una imagen cristiana del sufrimiento y los padecimientos que empezaron a vivir los habitantes de la ciudad de Matanzas después de la derrota de Batista.

En la mencionada novela, Pedro Juan, narrador y protagonista de la historia, relata que después del triunfo de la Revolución las autoridades habían cerrado diversos lugares destinados a la diversión como “bares, burdeles, billares, casinos, clubes” (p. 12), además, los curas “se iban del país y las iglesias cerraban” (p. 21). Asimismo, hace referencia a que “el billar y los juegos de azar están prohibidos” (p. 25) y comenta que “ahora no había ni

cómics ni bar. Superman caía peso” (p. 37). En un momento del acontecer textual el jefe de los policías, que es un representante del poder revolucionario, afirma que “esta batalla contra el vicio y la corrupción y las lacras del pasado la vamos a ganar, compañeros” (p. 25). Todas estas medidas represivas sobre las cuales se reorganiza la ciudad son para Pedro Juan muy desagradables y al respecto afirma que el barrio donde vivía “se puso más aburrido aún. No había manera de encontrar ni una cerveza. Y casi nada de comida. Hasta los cigarrillos escaseaban” (p. 26).

Con respecto al sector donde vive Pedro Juan hace una descripción en la que ilustra cómo después de la Revolución todo se reestructuró a partir de las disposiciones de las nuevas autoridades que rigen el país:

Y el barrio paralizado. Muchos se habían metido a milicianos y se iban a cortar caña y trabajar en la agricultura todo el año ... Además, era difícil encontrar preservativos. Tenía que pagarlos a peso cuando aparecían. Querían niños. Duplicar la población en pocos años. Nunca comprendí para qué querían más gente en este *valle de lágrimas*²⁷. Siempre he sido muy ingenuo y muchas cosas de los políticos escapan a mi entendimiento. Cada día la gente templaba más por la libre y las putas se morían de hambre. La Iglesia Católica y su moral perdía espacio. Los curas se iban del país y las iglesias cerraban. Ya nada era pecado. Nadie sabía qué coño eran los siete pecados capitales (p. 21)

A partir del fragmento transcrito, se evidencia que las reestructuraciones que implementan las autoridades revolucionarias fueron muy profundas y afectaron incluso el comportamiento sexual de la población debido a que prostitutas no podían ejercer su oficio por la falta de recursos. Además, ante el estancamiento que se vive, los varones optan por convertirse en milicianos o dedicarse a actividades agrícolas, y también relata que la Iglesia Católica es excluida de la sociedad que empieza a edificar la Revolución.

²⁷ El énfasis es nuestro.

En síntesis, la novela *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* (2006) contiene varias de las representaciones que están presentes de manera destacada en la novela *Fabián y el caos*, aspectos que demostraremos en las próximas páginas.

En el caso de *Fabián y el caos*, la narración de Pedro Juan duplica, en algunos aspectos, el relato que el narrador omnisciente hace sobre el espacio diegético. Comenta que están viviendo en un sistema que despliega gran cantidad de medidas de orden y control, y en este sentido coincide con los capítulos que narran la historia de Fabián porque el padre de Pedro Juan también lo perdió todo con la instauración del nuevo régimen y esto tuvo graves repercusiones económicas:

En 1960 mi padre lo perdió todo en una noche. Nacionalizaron los bancos americanos y él perdió las dos cuentas que tenía en dos bancos: The National City Bank of New York y The Trust Bank of América. Se quedó en cero. Así de golpe. Al día siguiente por la mañana, todavía bajo el estupor de lo que había pasado, llegaron los milicianos a intervenir el negocio. (p. 59)

Las intervenciones, o nacionalizaciones, siguieron en todo el país. En el barrio el proceso fue rápido. Lo primero fue - lógico - el periódico y las emisoras de radio. Y sin perder tiempo siguieron los bares, las carnicerías, las bodegas de alimentos y las tiendas de ropa. Casi todo era intervenido y cerrado porque no había suministros para mantener abierto nada... Cuando cerraron los negocios la pobreza se extendió muy rápido. Todo se arruinó en pocos años. Suciedad, mugre y hambre. (p. 60)

El padre de Pedro Juan, al igual que Felipe Cugat, “nunca se recuperó de aquel shock y quedó melancólico y silencioso el resto de su vida” (p. 59). También comenta que el barrio donde él vive, en la ciudad de Matanzas, se distinguía por su carácter cosmopolita y por la gran cantidad de negocios que había. Sin embargo, “ahora era un lugar silencioso, aburrido y gris” (p. 60). La Revolución es representada, en consecuencia, en torno a las prohibiciones y a los problemas que se empiezan a generar a raíz de la pobreza que se expandió de manera vertiginosa.

Si reparamos en la adjetivación presente en las descripciones de la ciudad de Matanzas comprobamos en ellas la presencia de los operadores tonales, porque los adjetivos que se van mencionando en la descripción forman un campo semántico determinado. El campo semántico que está asociado a la ciudad de Matanzas posterior al proceso revolucionario se centra en presentar el lugar como “silencioso, aburrido y gris” (p. 60) y con carencias como la “pobreza” y problemas como “suciedad, mugre y hambre”, aspectos que complementan la representación de la Revolución que hace el narrador omnisciente en los capítulos que relatan la historia de Fabián. Así, la novela ilustra el contrasello de este evento histórico apartándose de una visión heroica o gloriosa del mismo. Las diversas representaciones de la ciudad posterior a la Revolución, dan cuenta del aspecto ideológico de la novela, ya que mediante las descripciones y especialmente a través de los operadores tonales, se evidencia una postura crítica al insertar las consecuencias y los efectos que tuvo la transformación política y social que se vivió en Cuba.

La descripción de la ciudad, a medida que avanza el relato, se va llenando de otros semas que intensifican el contexto represivo porque se patentizan las diversas disposiciones emanadas de las estructuras de poder que se impusieron a la población en general. Ejemplo de esta situación es lo que ocurre, según Pedro Juan, en 1960, fecha en que las autoridades políticas toman medidas radicales y enérgicas con el propósito de construir una nueva sociedad. La descripción del proceso de "adecentamiento" se desarrolla en base a una lista en que predominan nuevamente las prohibiciones:

El gobierno inició una amplia campaña de moralización. Decían que había que adecantar el país. Eso incluía eliminar la prostitución, todo tipo de juegos por dinero y juegos de azar, incluida la Lotería Nacional. Cerraron los billares, los casinos, el hipódromo y el canódromo, casi todos los bares, todo, incluidas las vallas y las peleas de gallos. Y la Ley Seca. Durante algunos años de olvidaron de producir ron, cerveza y cigarrillos. (p. 57)

Fue una campaña intensa y extensa para imponer una nueva moral. Más adelante le seguiría la teoría del Che Guevara sobre “El hombre nuevo”. Eran medidas drásticas y vertiginosas. Todos los días alguna nueva prohibición. También se acabó el helado. (p. 58)

La descripción coincide con la forma en que es representada la ciudad de Matanzas en *El nido de la serpiente*, ya que en esta novela también se hace referencia a las diversas medidas que implementaron las autoridades para ordenar y reorganizar el país. Por ejemplo, la clausura de bares, burdeles y casinos, además de la prohibición de los juegos de azar. Es curioso que dentro de la lista de las prohibiciones esté presente el helado. Sin duda, es un guiño humorístico del narrador al lector. Que el no tomar helados sea una parte constituyente del “Hombre nuevo” es ciertamente irónico. Ello demuestra que el humor no falta en la novela.

Con respecto al ámbito cultural, Pedro Juan recuerda que en los años cincuenta “había cientos de películas americanas en todos los cines del barrio” (p. 58) pero a partir de 1960 dejaron de importarlas. El cine norteamericano fue reemplazado por el europeo y se suspendió además la venta de cómics. Las prohibiciones proliferaron, las autoridades políticas sólo esgrimían una razón: es desviación ideológica²⁸. “Esa frase se puso de moda. Todo podía ser desviación ideológica. Y eso era grave. Gravísimo” (p. 64). La censura abarcó diversos ámbitos como el cine, la música y la literatura.

Los siguientes fragmentos evidencian este aspecto:

A los pocos meses del triunfo revolucionario cortaron todos los vínculos de intercambio de prensa y cultura con USA. Nada. Ni revistas, ni música, ni películas. Nada de nada. Hasta prohibieron a los músicos cubanos tocar jazz, rock o cualquier música norteamericana, aunque fueran gospels o country. Elvis Presley y después Los Beatles prohibidísimos. Eran muy peligrosos. ¡No! ¡Abajo los yanquis! Y abajo es abajo. (p. 64)

²⁸ La desviación ideológica o diversionismo ideológico se refiere a cualquier acción, concepto, idea o publicación considerada por el gobierno revolucionario capaz de confundir a la población y desviar la atención de las masas de las tareas e intereses de la revolución.

Pero de algún modo todos sabíamos que *Mi lucha*, de Hitler, podía costarle la cárcel al que lo tuviera. Y que estaba prohibido leer a Hermann Hesse, Solzhenitsyn, Boris Pasternak, Nietzsche, Marcuse, Céline, y muchos más. No es que estuvieran prohibidos. Es que no existían. Incluidos los cubanos que se habían exiliado fuera del país, como Cabrera Infante, Lidia Cabrera, Gastón Barquero, Severo Sarduy y hasta José Ángel Buesa, un poeta superkitsch y mínimo pero exiliado. La prohibición incluía a todo escritor que se considerara decadente, individualista o demasiado oscuro. Cuando Lezama publicó *Paradiso*, con el famoso capítulo “homosexual”, a lo que se sumaba su catolicismo a ultranza, también fue puesto a un lado sin miramientos, aunque seguía viviendo en Trocadero, 162, Centro Habana, en el centro del barrio de Colón, el barrio de las putas. (p. 94)

No entendía por qué en las librerías había tantos libros malos. Años después me enteré de que en aquellos de la década del setenta, después del caso Padilla, hubo una larga racha represiva en la cultura cubana. Le llamaron el Decenio Negro, o el Quinquenio Gris²⁹. Durante muchos años le taparon la boca a muchos escritores, editores, cineastas, dramaturgos y artistas. Unos porque eran gays, otros por “conflictivos”, otros por “desviación ideológica”. Había que hacer libros, películas, teatro, todo patriótico. Bloquearon toda posibilidad de expresión profunda y seria. Pero yo no sabía nada. La mayoría no se enteraba. Todo se hacía discretamente. (p. 181)

Cuba en general y la ciudad de Matanzas en particular son descritas en el relato como espacios urbanos absolutamente amordazados, controlados y vigilados. En este sentido, Abel Sierra Madero (2006) señala que "la homosexualidad, las sandalias, el pelo largo, los jeans, el rock and roll, The Beatles, fueron situados en una otredad impropia a la nación y considerados por algunos funcionarios de la ortodoxia revolucionaria de entonces, como símbolos o expresiones de diversionismo ideológico" (p. 201). Por tales razones, la ciudad en este periodo se singulariza por las constantes prohibiciones que en aras de la nueva moral o del proceso de "adecentamiento" (p. 57) del país desarrolla la dictadura del proletariado. Implícitamente se alude a la indecencia anterior que se vive con Fulgencio Batista cuando Cuba era conocida como “el burdel de América”.³⁰

²⁹ El Quinquenio Gris se desarrolló en la década de los setenta y se caracterizó por la marginación que sufrieron escritores, dramaturgos y artistas en general, quienes fueron perseguidos y expulsados de sus respectivos trabajos por ser homosexuales o por no cumplir con los parámetros revolucionarios,

³⁰ Inmaculada Álvarez (2003) afirma que "la elaboración simbólica de Cuba y La Habana como lugares de desinhibición sexual, mantenida hasta hoy, fue construyéndose especialmente durante las décadas de los años 30, 40 y 50 a través del imaginario definido por el cine y la música, que estaban determinados por el mercado turístico norteamericano, principalmente" (p. 22). Asimismo, explica que si hasta los años 50 la construcción de los mitos identitarios de la *cubanía* estuvo marcada por el mercado norteamericano principalmente (con el europeo en menor medida), tras el estallido de la Revolución Castrista de 1959 esta conexión se interrumpió, aunque no por ello desaparecieron los estereotipos identitarios que hasta ese momento identificaban y diferenciaban lo cubano (p. 25).

Pedro Juan también describe las medidas que se tomaban en contra de los ciudadanos que decidían exiliarse en Estados Unidos, quienes eran denostados y catalogados de traidores y gusanos³¹. Mediante la inserción de una lista, enumera los "castigos" que debían padecer aquéllos que habían resuelto no permanecer en la isla:

Eran los llamados “Vuelos de la Libertad” ... Todos habían sido castigados por su decisión de exiliarse en USA. El castigo consistía en retenerles el permiso de salida de emigración por lo menos un par de años y obligarles a trabajar en la agricultura o en construcción. Un castigo duro y humillante. Los consideraban traidores, desertores y gusanos. Al fin un día les daban el permiso de salida y automáticamente perdían sus casas con todo lo que tuvieran dentro, y algún auto si lo tenían. Al hacer la solicitud de salida definitiva del país les hacían un inventario en la casa, y al momento de irse _dos, tres, cuatro años después_ no podía faltar ni un vaso. Todo tenía que estar ahí. Hasta la más pequeña cucharilla. Si tenían un carro también tenía que estar perfecto, funcionando, y no podía faltar ni un tornillo. Había odio y violencia soterrada en todo aquello. (pp. 179-180)

Al referirse al castigo lo califica de "duro y humillante" evidenciando, a través de estos adjetivos, una crítica a las medidas represivas. Incluso, sostiene que "había odio y violencia soterrada en todo aquello". Los enunciados descriptivos muestran nuevamente una visión crítica hacia la Revolución.

Pedro Juan afirma que los discursos y documentos de la época, se puede apreciar cuáles son las palabras que más se repiten o reiteran. No obstante, el relato va evidenciando que en el fondo hay abuso de poder, corrupción e intolerancia:

Dignidad, patriotismo, ahorro, patria, sacrificio, igualdad, coraje, aplicación de la ciencia y la técnica, productividad, entrega, heroísmo, internacionalismo. Toda mi generación se entregó en cuerpo y alma a la gran tarea heroica de edificar el socialismo. Menos unos cuantos que desistieron y

³¹ Bobes (2010) afirma que la declaración del carácter socialista de la Revolución – en medio de una confrontación interna que provocó de las fuerzas contrarrevolucionarias por parte del gobierno de Estados Unidos- y los esfuerzos por la construcción de una nueva sociedad, que generalizaron el ideal del *hombre nuevo* como el gran protagonista de la sociedad cubana, estuvieron acompañados tanto por una redefinición de la pertenencia- que segregaba de la comunidad a aquellos que no simpatizaban con el proyecto socialista- como por prácticas de “reeducación”, que significaron, de hecho, exclusión y persecución a religiosos, homosexuales, “parásitos” (definidos como aquellos que no realizaban actividades productivas) y *gusanos*. Estas exclusiones iban desde la discriminación o marginación social hasta la puesta en vigor de las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP), campos de trabajo donde fueron recluidos aquellos grupos considerados “lacras sociales” (pp. 526-527).

se fueron del país, la inmensa mayoría acogimos la tarea con entusiasmo. La palabrita *tarea* se puso de moda. Junto con *compañero*. Todos éramos compañeros y todos teníamos tareas. Miles de tareas por cumplir en cada minuto de cada día. (p. 93)

Aparte de las medidas de orden y control impuestas por el nuevo régimen, la novela expone los problemas económicos que debían sortear los personajes para sobrevivir. Ejemplo de esta situación es Fabián, quien, pese a su reticencia inicial, acepta un trabajo en el "Combo de Papito" porque su director esgrime un argumento muy convincente: "Que van a cerrar los nightclubs y no sé qué más. Ya han cerrado unas cuantas fábricas de ron y de cerveza. Quieren imponer la Ley Seca. Esta gente es más moral que los jesuitas." (p. 129). Es curioso que la moral de los revolucionarios se asimile a la de una orden tan estricta como la jesuítica. El detalle, en primer término, es una elección (podría haber elegido cualquier otro término de comparación) que apunta a la fusión de política y religión, planteada por Octavio Paz, quien citando a Baudelaire afirma que "los revolucionarios han puesto en la política la ferocidad natural de la religión" (1987, p. 154). En efecto, las autoridades revolucionarias tienen una postura casi monacal porque clausuran los lugares destinados a la diversión y esparcimiento. Fabián acepta el trabajo porque necesita el dinero debido a que sus padres reciben pensiones muy bajas. Así, la novela evidencia como la ciudad de Matanzas va perdiendo así los lugares destinados a la recreación y relax, y su fisonomía de espacio burgués.

En síntesis, la descripción de la ciudad de Matanzas que está presente en los capítulos que narra Pedro Juan complementa la representación de este espacio urbano tanto en el periodo que antecedió a la Revolución como en el posterior.

Varadero

La ciudad de Varadero es representada como “una playa solitaria y casi abandonada en esos años” (p. 136). Es singularizada, además, como un lugar que fue símbolo de la burguesía acomodada que huyó del país cuando se inició el proceso revolucionario. La descripción de esta localidad también está dominada por las oposiciones y los contrastes:

No había turismo. Las casas, vacías, se arruinaban lentamente. Todos aquellos caserones eran un vestigio de la burguesía, un símbolo, así que fueron abandonados a su suerte cuando los dueños se fueron a Miami. El pueblo concentraba sus energías en cortar caña o en irse para Miami. Y en luchar a favor o en contra del socialismo. Los extremos. Todo en blanco o negro, tensión al máximo. No había minuto de relax. Presión máxima en las calderas. Proliferaban letreros con milicianos fuertes y musculosos, muy serios, mirando fijamente hacia el lejano horizonte, y proclamando: ¡Patria o Muerte, Venceremos! No había tiempo para irse de vacaciones a la playa. (p. 136)

La ironía y el humor condicionan la descripción mediante el uso de clichés o frases hechas: "Presión al máximo en las calderas", "milicianos fuertes y musculosos", etc. Reiteramos que el detalle humorístico es parte decisiva en el relato. En efecto, existen detalles irónicamente significativos como los letreros de los milicianos y la afirmación que no había tiempo para vacaciones en la playa. Así, hay dos Varaderos, el de antes de la Revolución y el posterior a ella. El primero relajado, burgués, tedioso, y el segundo tenso, contraburgués y lleno de energía revolucionaria “musculosa” y “seria”.

Varadero adquiere otras connotaciones en su descripción, ya que Fabián en este lugar conoce a Robert, un jardinero del hotel, y se enamora de él. En consecuencia, este espacio adquiere otro ribetes ya que simboliza libertad, transgresión y placer para el protagonista, quien se reúne en la playa solitaria con su enamorado a dar rienda suelta a su amor hasta que son descubiertos *in fraganti* y son detenidos por funcionarios policiales. Posteriormente, levantan un acta y los acusan de “exhibicionismo de actos homosexuales

en público, y a Roberto específicamente de abuso y corrupción de un menor” (p. 140). El policía les informa que van a tener “un juicio público en la calle, aquí en Varadero” (p. 140), también se les comunica que la pena que recibirán debido a su comportamiento son varios años en la cárcel de Agüica.

Así, Varadero se convierte en un espacio que cambia radicalmente su significación, pues para Fabián pasó a ser “sinónimo de sufrimiento, de angustia y de muerte” (p.144). Simboliza muerte ya que el protagonista piensa en suicidarse si no encuentra una salida al problema que está padeciendo. No obstante, logra, a través de una amiga que es abogado, liberarse de la sanción pública y de los años de cárcel a que lo condenarían. La abogada le cuenta a Fabián que “ese expediente nunca ha existido. Don't worry. Be happy. Por arte de magia ha desaparecido” (p. 142). Esta afirmación evidencia que el poder puede ser burlado, dependiendo del nivel de influencias que tenga una persona. La corrupción, como demostraremos en las próximas páginas, estará presente en diversos momentos del acontecer textual.

La Casa

La casa como espacio tiene una presencia destacada en la tradición literaria³². Según Gastón Bachelar plantea en *La poética del espacio* que la casa es “nuestro rincón en el mundo” y “nuestro primer universo” (1965, p. 36). Para Chevalier y Gheerbrant es un símbolo femenino “con el sentido de fuego, madre protección o seno materno” (1965, p. 259). En la novela se actualizan algunos de estos rasgos debido a que la casa se convierte en un refugio para los padres de Fabián, quienes llegan a Cuba con el propósito de iniciar una nueva vida.

Durante el desarrollo del acontecer textual la casa se convierte en un espacio preñado de sentidos y adquiere diversas connotaciones, especialmente durante el proceso pre y post revolución. Sobre el primer aspecto es importante reparar en la adjetivación presente en la descripción de este espacio porque a medida que se desarrollan los acontecimientos políticos que culminaron con el triunfo de la Revolución, la casa va perdiendo abruptamente los rasgos con que había sido representada al inicio del relato. Por ejemplo, al comienzo de la historia el narrador dice que los padres del protagonista “Alquilaron una casa grande y fresca, pero económica, en el barrio de Pueblo Nuevo” (p. 19). Destaca, además, el cambio de Madrid a Matanzas resaltando los aspectos positivos de la vida en la isla:

³² Lucía Guerra (2014) afirma que la casa posee una pluralidad de significados en su función de albergue para la familia, verdadera estructura nuclear de la nación. desde el punto de vista de la injerencia del Estado, la casa, además de constituir un ámbito de la intimidad, jurídicamente corresponde a un domicilio, importante dato de identificación ciudadana y desde la esfera política, es también un recinto con ciertos derechos, obligaciones y privilegios. Más importante aún, la casa es el primer lugar de entrenamiento para los futuros ciudadanos: es allí donde los niños aprenden el control y las pautas culturales del cuerpo, los primeros procesos de normalización social, un sentido de la individualidad y los guiones performativos de "lo femenino" y "lo masculino" (p.166).

Todo fue *sencillo y agradable*: el cambio de Madrid a Matanzas. Del frío al calor, de una *casa diminuta, cerrada y gélida* a otra *amplia, luminosa y abierta*³³, con un patio donde florecía jazmín, un galán de noche y una picuala que desprendía olor a manzana. Las fragancias de los tres arbustos, siempre florecidos, se mezclaban incesantemente (p. 19)

Pero ahora en aquel barrio de Matanzas, en aquella *casa grande y silenciosa*³⁴, con techo de tejas y olor intenso a flores tropicales, se sentía más reconfortada aún (p. 19)

(A Lucía) le gustaba estar sola en aquella casa todo el día. Era su dominio, un *lugar silencioso y agradable. Con mucha luz y buenos olores*³⁵. ¿Qué más podía pedir? (p. 20)

Los fragmentos evidencian a través de los operadores tonales "amplia, luminosa y abierta" que la casa es un espacio descrito con una serie de cualidades que dan cuenta del bienestar que encontró el matrimonio español en la isla. Debemos considerar la importancia de los adjetivos que se van reiterando en el campo semántico que está asociado a la casa como espacio diegético. En efecto, se repite el adjetivo "agradable" para dar cuenta de la complacencia y del agrado que provoca en los personajes su nueva vida en la isla. Asimismo, la casa como espacio es representada por adjetivos que reiteran lo agradable como lo amplio del inmueble, la luminosidad y los olores que provienen de las plantas del lugar, en contraste con la otra casa que habitaba el matrimonio en España que es representada como "diminuta, cerrada y gélida" (p. 19).

La descripción de la casa de Felipe y Lucía nos remite a la representación de la casa de Lucía Jeréz, protagonista de la novela *Amistad Funesta* de José Martí. En el primer capítulo de la mencionada novela leemos:

"Una frondosa magnolia, podada con manos demasiado académicas, cubría aquel domingo por la mañana con su sombra a los familiares de la casa de Lucía Jeréz. Las grandes flores blancas de la magnolia, plenamente abiertas en sus ramas de hojas delgadas y puntiagudas, no parecían, bajo aquel cielo claro y en el patio de aquella casa amable, las flores del árbol, sino las del día, ¡esas flores inmensas e inmaculadas, que se imaginan cuando se ama mucho! El alma humana tiene gran necesidad de blancura ... Eran hermosas de ver, en aquel domingo, en el cielo fulgente, la luz azul y

³³ El énfasis es nuestro.

³⁴ El énfasis es nuestro.

³⁵ El énfasis es nuestro.

por entre los corredores de columnas de mármol, la magnolia elegante, entre las ramas verdes, las grandes flores blancas ..." (1940, p. 17).

Es significativa esta vinculación entre la novela de Pedro Juan Gutiérrez y *Amistad funesta* dado que en el relato de José Martí, según Inmaculada Álvarez, se destaca "la desviación moral del personaje Lucía, y el asesinato de Sol se convierte en un metafórico castigo por esta transgresión de la ley natural, que sería el deseo lésbico, considerado aquí como desviación del ideal femenino" (2003, p. 20). En síntesis, tanto la casa de Fabián como la de Lucía Jérez son retratadas como espacios hermosos y agradables, pese a que en ambas novelas se pone en evidencia el final trágico de personajes que por su orientación sexual son expulsados de los respectivos espacios sociales en los que habitan.

Si bien la casa es representada en torno a aspectos agradables, la vida en Matanzas es descrita con rasgos de tedio ya que "todo era una repetición constante, incolora, silenciosa" (p. 35). No obstante, detrás de esa monotonía estaba la libertad y la estabilidad económica que posteriormente está ausente en el periodo post-revolución.

A raíz de los acontecimientos políticos que ocurrieron en la isla y que culminaron con la instauración de un nuevo régimen liderado por Fidel Castro, la vida de Felipe y Lucía, padres de Fabián, se ve profundamente alterada debido a que Cuba, y especialmente Matanzas pierde las características que la asocian a un lugar propicio para vivir y amasar fortuna como se describe al inicio de la narración, transformándose posteriormente en un lugar desagradable e inhóspito.

Por su parte, la narración de Pedro Juan, otro personaje protagónico del relato, contiene también una serie de apreciaciones sobre la casa de Fabián las que permiten complementar la descripción de este lugar. En primer lugar, es representada como "un

caserón colonial grandísimo, con techo de tejas y paredes muy altas, como todas las casas antiguas de Matanzas” (p. 73). En segundo lugar, describe partes de la casa como la sala del piano Steinway “negro, brillante, colocado sobre una vieja alfombra desgastada y ya sin color” (p. 73). En tercer lugar, describe la saleta y señala que “también estaba atestada de discos, libros, un tocadiscos grande y algunos muebles chinos” (p. 73).

La descripción que hace Pedro Juan se opone de manera radical a las representaciones de la casa que están situadas al inicio de la narración y que corresponden a la llegada de Felipe y Lucía a Cuba en el año 1927. La casa como pantónimo es descrita en torno a una lista que muestra, por el contrario, la decadencia de este espacio:

Era un ambiente extraño. *Puertas cerradas, poca luz, polvo, humedad, algunas paredes estaban mohosas y soltaban cáscaras de cal, pintura y tierra.* Eran los antiguos muros de casi un metro de ancho, contruidos con piedra y argamasa o barro. Acumulación de millones de cosas, antiguas fotos amarillentas de familiares muertos, en viejos marcos ovalados, libros y discos, música clásica, *silencio y oscuridad.* Había algo de vida lenta y reposada en todo aquello. Demasiados sedimentos. O de *vida paralizada.* Eso sí. Definitivamente. *Era lo que se respiraba en aquel ambiente: parálisis, inmovilidad absoluta.* Las capas de polvo se acumulaban una sobre otra. Allí nada se movía. Al principio no me sentí bien porque el cambio fue brusco. Era un mundo absolutamente distinto al mío. Aquí predominaba el silencio y la *oscuridad (...)* La casa de Fabián, en cambio, era el antiorden total. *Desorden, suciedad, telarañas*³⁶ (pp. 74-75).

El fragmento transcrito evidencia de manera explícita que la casa "amplia, luminosa y abierta" (p. 19) descrita por el narrador omnisciente en el primer capítulo de la novela, se opone de manera rotunda al retrato que hace Pedro Juan. Efectivamente, la casa con el paso del tiempo se convierte en un espacio con “poca luz”, “oscuridad”, mucho polvo y con los estragos típicos que ocasiona el paso del tiempo. Asimismo, especifica que en este espacio predomina una “vida paralizada”. El adjetivo paralizado (a) también está presente en la novela para referirse al barrio (“barrio paralizado”) en que vive Pedro Juan. Estas

³⁶ Los énfasis son nuestros.

denominaciones aparecen en el relato después del triunfo de la Revolución y se podrían sumar a la serie de semas que va adquiriendo la Revolución como significativo en la novela. Demuestran, además, que en los enunciados descriptivos se encuentran los detalles que develan la ideología presente en el relato.

La descripción que hace Pedro Juan también destaca lo viejo que es el inmueble y asume que Fabián perteneció a una familia con grandes recursos económicos:

Era como entrar en una máquina del tiempo y en un instante viajar cien años atrás (p. 75)

Por el lujo decadente y erosionado que había en su casa –no era lujo exactamente, más bien era un revoltijo inusual y extravagante-, se podía suponer que era un rico heredero de alguna familia de la sacarocracia del siglo XIX. Unos ricos o ex ricos venidos a menos con la revolución (p. 79)

Del fragmento transcrito, cabe destacar el sustantivo "revoltijo" que ilustra la decoración de la casa de Fabián y la representa como un espacio desordenado y caótico. Pedro Juan, quien observa el interior del inmueble, atribuye este "lujo decadente" a la Revolución. Esta vinculación es curiosa, dado que al inicio del relato la Revolución también es descrita como una "vorágine ruidosa y caótica" (p. 47). Así, pues, este hecho histórico está asociado en la novela al desorden.

La descripción de la casa después de la instauración del régimen revolucionario muestra un cambio radical en su representación debido a que los adjetivos dan cuenta especialmente de las carencias económicas que deben sortear a diario los personajes. El narrador afirma que "Se pasaba hambre. Eran unos años muy duros" (p. 96), incluso Fabián señala que "¡Nos estamos muriendo de hambre, como todo el mundo en este país, y Dios nos ha dado tremenda jodía! (p. 97). Así, la casa no solo es oscuridad, desorden, parálisis sino que también adquiere otro rasgo que la singulariza como espacio del hambre. De esta

forma, la casa se podría interpretar como un lugar simbólico que representa los efectos de la Revolución la que es representada como molestia o fastidio, a través del sustantivo "jodía".

Considerando los aspectos comentados, la casa va perdiendo los rasgos con que fue representada al inicio de la novela porque al igual que el resto de la ciudad de Matanzas se va deteriorando y destruyendo, principalmente después de la Revolución y también por causa de un ciclón que afecta a la isla:

El fondo de la casa se había desplomado. Toda la cocina y parte del comedor. Después de que Pedro Juan bajó las ramas del aguacate quedó un hueco entre las tejas y el entramado de las vigas muy frágil. Nunca intentó repararlo. Además, era imposible conseguir tejas y unas vigas de madera nuevas, Así que en pocos meses el techo se desplomó ... Y allí seguían los escombros en el piso de la cocina. Nunca intentó limpiar ni ordenar. Cuando llovía aquello era un chiquero³⁷. (pp. 200 - 201)

La casa es representada como un espacio que va perdiendo algunas de sus partes más significativas como el techo. Además, hay carencia de materiales de construcción por lo que es imposible repararla. Cabe destacar, que el deterioro no es solo material sino moral porque los personajes viven igual proceso de degradación. Por ejemplo, Felipe y Lucía eran ahora "dos muñecos de trapo abandonados a su suerte" (p. 230) en oposición a los rasgos que los caracterizaban al inicio del relato, especialmente el padre de Fabián que después de haber sido entusiasta, arriesgado, activo y emprendedor pasa a convertirse en un "hombre decrepito, muy flaco y endeble" (p. 223). La casa se transforma en un lugar desagradable especialmente para Felipe ya que Fabián debía practicar a diario para ingresar al Conservatorio, "el piano se había convertido en una tortura para sus padres" (p. 98).

La casa que Fabián comparte con sus partes no solo se había deteriorado, sino que también había sufrido algunas modificaciones a raíz del derrumbe de una parte de la cocina.

³⁷ Los énfasis son nuestros.

Al final del relato la casa es descrita como un espacio de incomunicación, de muerte y soledad. El primer aspecto está vinculado con la relación entre Fabián y sus padres

En la casa habían compartimentado el espacio desde muchos años atrás. *Era un pacto sin palabras.* Se daba por sabido que era así. Felipe y Lucía vivían al fondo. Les correspondía la cocina, el comedor, el último cuarto, el baño y un pedacito de patio. Después del derrumbe de la cocina y parte del comedor perdieron un poco de terreno. *Pasaban el día sentados por allí, sin hacer nada y sin hablar. Fabián era el dueño y señor del resto de la casa:* sala, saleta, los dos primeros cuartos, casi todo el patio, y, además, por supuesto utilizaba el baño y el comedor cuando era necesario. Sólo para uso práctico. Nada más. *Vivían en una especie de guerra sorda. Casi no se hablaban*³⁸. Él no sabía si los viejos se bañaban o comían o necesitaban algo. Como si fueran dos muñecos de trapo, abandonados a su suerte (p. 220)

Fabián ignoraba de forma permanente a sus padres, a quienes relegaba a algunos sectores de la casa y ni siquiera se preocupaba por ellos. A pesar de que viven en un mismo lugar, entre ellos no se comunican. Por su parte, Lucía y Felipe al no tener nada que hacer pasaban sus días sin desarrollar ningún tipo de actividad.

La casa de Fabián también es un espacio de transgresión debido a que en este lugar se tratan temas que están en contra de la ideología del nuevo régimen. Fabián celebra su cumpleaños y el de su profesor de piano, Warren Smith, e invita a otros amigos. Es significativo que durante esta celebración el profesor realice una reflexión en torno a lo que implica ser artista en medio de una dictadura:

(...) Ahora quieren que el arte sirva a la política y dicen que el arte es un arma del pueblo. Eso es un disparate. No van a lograr nada. Algún artesano les hará algo y se lo venderá como arte. Pero será simple artesanía. Para usar y tirar. Ha sucedido antes. Siempre ha sucedido. Los políticos quieren usarlo todo a su favor. Lo intentan siempre. Pero no funciona. El arte es un organismo independiente. Lo más puro y lo más perfecto que ha inventado la humanidad. *Los artistas harán silencio hasta que pase la tormenta de esta dictadura proletaria y puedan asomar la cabeza de nuevo* ³⁹(pp. 184- 185)

Ahí tienes a Fabián, se cree su papel de víctima. Y no debe ser. Te asustan y ya tienes miedo y te conviertes en víctima. Ellos solo han pulsado un botón, el botón del miedo. Eres tú mismo quien te conectas al sistema de ellos y te conviertes en víctima. Entonces ellos han triunfado. ¡No! Hay que

³⁸ Los énfasis son nuestros.

³⁹ Los énfasis son nuestros.

protestar y luchar. Y marcar las distancias. Un artista siempre pertenece a una élite. No somos obreros, no somos robots. Hay que marcar las distancias. Si te ven hundido estás perdido porque te machacarán más. Y lo único que quieren es que todos seamos robots. Que todos seamos proletarios. Es muy cómodo para ellos: tener una sociedad uniformada, silenciosa, que nadie proteste, que nadie tenga ideas propias. Por eso crean o intentan crear la ilusión de que son los proletarios los que mandan, que son la mayoría. Ésa es una mentira perfecta. Y además no han tenido que inventar nada. Ya todo está inventado y lo han importado. De Europa del Este y de China, Lenin, Stalin, Mao. Es fácil. Lo tienen fácil (pp. 185- 186).⁴⁰

De las afirmaciones del profesor de piano se deduce que los artistas e intelectuales están sometidos a un gran control por parte de las autoridades del gobierno revolucionario. Además, establece una diferencia entre los proletarios y los artistas señalando que estos últimos siempre pertenecen a una élite. Junto con esto, critica el propósito del gobierno de tener una sociedad uniformada en la que todos piensen de la misma forma.

Por último, el profesor afirma que el poder político crea una ilusión al hacer creer que son los proletarios los que tienen el poder. Sin embargo, asevera que “Ésa es una mentira perfecta”. Esta afirmación nos remite a la idea del narrador omnisciente que establece que la sociedad cubana se construyó en torno a una trampa: la Revolución. En consecuencia, nuevamente se critica este hecho histórico y la forma engañosa y embustera que emplea para mantener el poder y control de la sociedad.

Llama la atención que las ideas expresadas por el profesor de piano coincidan plenamente con los planteamientos que Pedro Juan Gutiérrez expuso en su ensayo titulado “Verdad y mentira en la literatura” (2001), donde afirma que

La buena literatura habitualmente molesta a los poderes establecidos, ya que revela a los seres humanos en su doble faceta de luz y tinieblas, amor y odio. Revelar eso entorpece la manipulación embrutecedora de los ejes del poder que prefieren rebaños de pueblos mansos, fanatizados por algunas ideas simplistas. El pensamiento implacable, profundo y libre, interrumpe

⁴⁰ Los énfasis son nuestros.

sus planes de adoctrinamiento y estupidez. Prefieren dirigir rebaños de corderos ciegos y semianalfabetos. Es mucho más fácil y cómodo.

Las afirmaciones de Warren Smith nos remiten, además, a un problema que tuvieron que enfrentar los intelectuales y artistas durante el gobierno revolucionario. Nos referimos al rol que se les exigió para con la Revolución, aspecto que quedó plasmado en el "Discurso como Conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos en junio de 1961". En este documento Fidel Castro afirmó: (...) "dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir." Al referirse a los derechos de los escritores y artistas revolucionarios o no revolucionarios, sentenció: "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho".

Lázaro Bacallao-Pino sostiene que en el encuentro de Fidel Castro con intelectuales y artistas, celebrado en junio de 1961, "quedaron trazadas las líneas generales de la política cultural revolucionaria y, en consecuencia, los principios generales de las relaciones entre los intelectuales y la Revolución" (2015, p. 58).

Por último, la casa está vinculada con la muerte y la soledad a raíz del deceso de los padres de Fabián. Felipe fallece en un asilo de ancianos porque Fabián, de manera abrupta y violenta, decide trasladarlo a ese lugar. Esta situación desencadena la muerte de Lucía, quien fallece en la casa.

Después de la muerte de sus padres, la casa se convierte en un espacio de soledad absoluta para Fabián: "en el silencio absoluto de la casa recordó en segundos toda su vida, el amor que Lucía puso siempre en él. Y se echó a llorar sin consuelo ... Y la soledad le cayó encima como una losa muy pesada. Y lo aplastó" (p. 226). Además, es en este mismo

espacio donde el protagonista vive sus últimos días los que están marcados por la angustia, las pesadillas, la tristeza y el sufrimiento. Pedro Juan va a visitar a Fabián y encuentra en su cadáver en estado de descomposición al lado del piano.

El trágico final del protagonista puede inscribirse dentro de las representaciones de la homosexualidad que numerosas narrativas han reservado para ellos. Según Gabriel Giorgi, las muertes violentas aparecen "como único final para sus cuerpos y sus deseos imposibles" (Giorgi, 2004, p. 17), además de suicidio, asesinato y enfermedades letales.

De esta forma, la casa luminosa, olorosa, cómoda pierde estos rasgos con que fue singularizada al inicio de la narración y deviene espacio de carencias, soledad, angustia y muerte.



A modo de conclusión

En síntesis, las ciudades de Matanzas y Varadero representadas en el relato se singularizan, después del triunfo revolucionario, por ser espacios urbanos absolutamente controlados por un poder que somete, atemoriza e inmoviliza a los ciudadanos con tal de garantizar orden y obediencia permanentes. En suma, los dos espacios urbanos se describen altamente degradados. En efecto, Matanzas de la Atenas cubana ha llegado a ser un infierno y Varadero de lugar de diversión y relajó, a un poblado derruido por la tristeza y el aburrimiento.

La novela *Fabián y el caos* presenta un espacio diegético en el que es posible advertir la presencia de una perspectiva ideológica crítica con respecto a la Revolución

cubana. De esta forma, el espacio en la novela está estructurado o segmentado en dos categorías fundamentales que son el antes y el después de este evento histórico.

A través del análisis del espacio diegético, podemos afirmar que la novela presenta una actitud crítica de la Revolución debido a que este hecho histórico es descrito en el texto como una trampa, caos, hambre, escasez, control, entre otros.

Los narradores presentes en cada uno de los capítulos de la novela están situados en diversas "parcelas" y recurren a la descripción de los diversos espacios urbanos para retratar la degradación que afecta a las ciudades representadas después del triunfo de la Revolución. El relato evidencia que a medida que el país es reorganizado social y políticamente por el gobierno revolucionario, se inicia el proceso de degradación del espacio diegético no solo en los espacios urbanos, sino en los diversos escenarios presentes en la novela.

Dentro de los procedimientos con los que se despliega la descripción del espacio diegético destacamos los siguientes: en primer lugar, la descripción en la novela se desarrolla en torno a un pantónimo y a una nomenclatura que básicamente está centrada en una lista de predicados que representan, delinean, retratan, en este caso, los espacios urbanos en los que se sitúan los acontecimientos. En segundo lugar, dentro de la lista cobran relevancia los operadores tonales que constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo e ideológico de la descripción porque a través de ellos se forma un campo semántico que evidencia y refuerza aún más la perspectiva crítica, negativa e irónica sobre el período post-revolucionario. Así, en el retrato que hacen ambos narradores en torno a las ciudades de Matanzas y Varadero se va reiterando que después de 1959 se convirtieron en espacios controlados y vigilados en los que predomina lo "silencioso,

aburrido y gris" y se mencionan las carencias y problemas como la "suciedad, mugre y hambre". En general, las descripciones del período pre-revolución están centradas en mostrar no solo sus rasgos distintivos o cómo estaban configurados estos espacios urbanos, sino también en presentar todo aquello que después se pierde con la instauración del régimen revolucionario. Por tal razón, en las diversas descripciones se reitera la ausencia de la tranquilidad, el orden y el silencio e ingresa, por el contrario, el caos, el ruido, los alborotadores, las manifestaciones a favor y en contra de la Revolución. Además, dentro de todo el control que se implementa, las ciudades son singularizadas como espacios amordazados en los que predomina la censura y una política cultural que impuso, a través del concepto de "Hombre nuevo", una serie de normas y preceptos para construir una nueva sociedad.

En tercer lugar, destaca especialmente el nombre propio que es el elemento lingüístico que posee un alto valor referencial para crear la ilusión de realidad. La novela *Fabián y el caos* al estar centrada en Cuba incorpora al espacio narrativo ciudades como Matanzas y Varadero, creando un vínculo entre el espacio narrativo y el mundo real debido a que estas urbes existen fuera de la narración. De esta forma, establece un pacto de credibilidad con el lector.

Capítulo II

La trampa de la fábrica

"El escritor perfecto es un fantasma invisible. Nadie puede verlo, pero el tipo escucha y ve todo. Lo más íntimo y lo más secreto de cada persona. Atraviesa paredes y se mete en el cerebro y el alma de los demás. Y después escribe sin miedo. Tiene que arriesgar. El que no se atreve a llegar hasta el límite no tiene derecho a escribir. Hay que empujar a todos los personajes hasta el límite."

Pedro Juan Gutiérrez, *El nido de la serpiente*

Tanto el relato de Fabián como el de Pedro Juan contienen una serie de descripciones sobre la fábrica, lugar al que ambos fueron enviados por orden de las autoridades revolucionarias. Analizaremos la parcela de cada uno de los personajes mencionados, porque cada una de sus respectivas visiones contribuye a tener una perspectiva completa de este espacio. Sin embargo, es necesario tener en cuenta el contexto histórico representado en la novela para tener una visión más completa de la situación que afecta a los homosexuales después del triunfo de la Revolución.

Contexto histórico: Revolución y homosexualidad

Sobre el periodo histórico en que está centrada su novela, Pedro Juan Gutiérrez comenta en una entrevista con el diario español *El Mundo* (2015) que:

La Cuba de los 60 y 70 fue muy peculiar: por un lado, muy heroica, pero también violenta y opresiva. Los homosexuales eran apartados del arte y la cultura, que tenían que estar al servicio del pueblo, porque decían que ellos no reunían las condiciones necesarias, y los destinaban a las UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción). A mi amigo no lo enviaron a cortar caña, pero sí a una fábrica horrorosa en la que nos reencontramos.

Efectivamente, la novela está centrada en un período violento y opresivo que no solo afectó de manera perjudicial a los homosexuales, sino también a todos aquellos que eran considerados "lacas sociales" dentro del contexto revolucionario.

Según Óscar Contardo el discurso oficial del nuevo régimen fue tajante desde un principio: “Fidel Castro sostenía que la homosexualidad era un vicio burgués, ajeno a la virilidad natural del trabajador isleño y, por tanto, una amenaza para el régimen” (2012, p. 254). Fidel Castro se refirió a los homosexuales en varias ocasiones y una de ellas fue el Discurso de Clausura del Acto para conmemorar el VI aniversario del asalto al Palacio Presidencial, que fue celebrado en la escalinata de la Universidad de la Habana, el 13 de marzo de 1963. En esta ocasión afirmó:

Porque, señores, no se olviden de esto, sobre todo ustedes, jóvenes ... la contrarrevolución aglutina a lo peor, desde el burgués hasta el mariguano, desde el esbirro hasta el ratero, desde el dueño de central hasta el vago profesional, el vicioso; y todo ese elemento se junta para dar batalla a la ley, y a la Revolución, a la sociedad, para vivir de vagos, para estorbar. Todo, lo peor, se junta [...] Muchos de esos pepillos⁴¹ vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos (RISAS); algunos de ellos con guitarra en actitudes “elvispreslianas”, y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre.

Que no confundan la serenidad de la Revolución y la ecuanimidad de la Revolución con debilidades de la Revolución. Porque nuestra sociedad no puede darles cabida a esas degeneraciones (APLAUSOS). La sociedad socialista no puede permitir este tipo de degeneraciones.

Cinco décadas después del triunfo revolucionario, Fidel Castro ha asumido su responsabilidad por la intensa persecución que llevó a cabo su gobierno en contra de los homosexuales a quienes acusó de ser unos “contrarrevolucionarios.” Al ser consultado quién fue el responsable de esta situación, afirmó en una entrevista con el diario mexicano *La Jornada*, que “Si alguien es responsable, soy yo.”

⁴¹ Abel Sierra Madero afirma que en 1928 se inició en Cuba una de las campañas públicas más acerbadas durante la época republicana. Desde el periódico *La Semana* y la revista *Carteles*, los periodistas Sergio Garbó y Mariblanca Sabas Alomá, respectivamente, se pronunciaron en contra de dos vertientes sociales de índole sexual: el *pepillismo* y el *garzonismo*, que se convirtieron en fenómenos políticos.” El investigador señala que Sergio Garbó fabricó el *pepillito*, que entonces adquirió una connotación semántica peyorativa y se convirtió en el máximo insulto que podían soportar la dignidad y el honor masculinos. Los pepillos fueron asediados y perseguidos en nombre de la moral y de las buenas costumbres, pero sobretodo, en nombre de la nación. (2006, pp. 81- 82)

Sierra Madero afirma que los artículos que escribe Garbó tenía un propósito bien definido y en este sentido asevera que estuvo encaminada a la exaltación de los valores de la masculinidad nacional y a apuntar su indignación ante la nueva colonización cultural estadounidense y su asimilación servil por algunos sectores de la Isla, actitud que identifica con el afeminamiento (2006, p. 85).

El investigador chileno afirma que en este sentido la Revolución cubana “coincidía totalmente con el gobierno norteamericano, que desde la década del cincuenta había adoptado una política explícita que marginaba a los homosexuales de cualquier puesto gubernamental⁴²” (2012, p. 254). Además, inserta el testimonio del artista chileno Hugo Marín, quien al viajar de manera continua a la isla, conoció de cerca las políticas represivas contra los homosexuales. Al respecto sostiene que:

Los hombres homosexuales no podían trabajar salvo en labores de reeducación que consistían en sembrar malanga y cortar caña. En la revista cultural *El Caimán Barbudo*, dedicada a la juventud comunista, publicaban caricaturas de las juventudes revolucionarias pateando a los intelectuales homosexuales. (Contardo, 2012, p. 253)

Ambrosio Fornet afirma en su ensayo titulado "El Quinquenio Gris: Revistando el término" que sobre los homosexuales



no pesaban únicamente sospechas políticas, sino también certidumbres *científicas*, salidas tal vez de algún manual positivista de finales del siglo XIX o de algún precepto de la Revolución Cultural china: la homosexualidad era una enfermedad contagiosa, una especie de lepra incubada en el seno de las sociedades clasistas, cuya propagación había que tratar de impedir evitando el contacto – no sólo físico, sino inclusive espiritual – del apestado con los sectores más vulnerables (los jóvenes en este caso). (Fornet, 2015, p. 220)

Por su parte, el historiador cubano Abel Sierra Madero afirma que durante la etapa de agitación revolucionaria, "se pensó que la homosexualidad tenía que ver con algunos males heredados de la sociedad republicana, y que podía reeducarse o anularse mediante el trabajo político, ideológico y, a la vez, productivo" (2006, p. 197). El investigador señala, además, que la homosexualidad "se insertó en el debate nacional como un elemento recurrente y contrastante con el *hombre nuevo*", planteado por Ernesto Che Guevara en

⁴² Óscar Contardo señala que en 1950 un informe del Congreso de Estados Unidos concluyó que "los homosexuales que trabajaban en los servicios públicos eran un peligro para la seguridad del Estado: se trataba de personas enfermas, susceptibles de ser chantajeadas por agentes extranjeros. A raíz del informe, el Gobierno prohibió el ingreso de homosexuales a la administración pública" (2012, p. 224).

1965. Al respecto, Sierra Madero sostiene que el hombre nuevo "fue el soporte simbólico-discursivo para establecer la nueva ciudadanía revolucionaria" (2006, p.200). Plantea, además, que el hombre nuevo "pasa a ser el referente cultural autóctono y el ideal imaginario de la masculinidad nacional en esta etapa de efervescencia y necesidades históricas aplazadas durante mucho tiempo". El riguroso investigador ha seguido profundizando en este tema y en un artículo reciente titulado "El trabajo os hará hombres": Masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta" afirma que

se estableció una conjunción entre nacionalismo y heteronormatividad⁴³ y se instituyeron una serie de nociones que definieron la ciudadanía, no como un estatus conformado de antemano por un conjunto de derechos, sino como una obligación, una identidad ideal basada en una serie de atributos. Así, aquellos sujetos con configuraciones de género y prácticas sexuales no normativas comenzaron a ser percibidos como enemigos políticos dentro del proyecto revolucionario. (Sierra Madero, 2016, p.315)

Inmaculada Álvarez coincide con los planteamientos de Abel Sierra Madero y afirma que un rasgo que singularizó a la Revolución fue el explícito rechazo a la homosexualidad, entendida "como símbolo de debilidad que alejaba lo masculino del ideal militar revolucionario"⁴⁴ (2003, p.25).

⁴³ El investigador se refiere a los planteamientos teóricos de Judith Butler.

⁴⁴ Inmaculada Álvarez señala que en 1889 el *Diccionario razonado de legislación para la policía de La Habana* define la palabra "maricón" como "hombre afeminado y cobarde" y afirma que la identificación entre homosexualidad y cobardía "sirve para situar en la marginalidad todo aquello que se aparte del modelo ideal masculino" (2003, p. 18) cuyo referente es el "valiente héroe militar" del imaginario surgido tras las guerras de independencia. La investigadora plantea que José Martí escribe variados textos periodísticos como "Do we want Cuba? (1889) y tanto en este artículo como en otros aparece el concepto de *hombre afeminado* "asociado a inferioridad social y debilidad, mientras lo fuerte y viril se considera símbolo de las naciones modernas y desarrolladas" (2003, p.19). La investigadora plantea además que en el ensayo *Nuestra América*, Martí construye su concepto de "hombre natural" como "modelo de ideal masculino nuevamente en oposición al hombre afeminado a quien considera consecuencia del materialismo moderno" (2003, p.19). Afirma que Martí establece de esta forma, un modelo ideal de cubano rechazando toda orientación sexual considerada como "no natural". Señala que estas ideas, Martí las plasma en su novela *Amistad funesta* (conocida también como *Lucía Jérez*) donde el autor "subraya la desviación moral del personaje de Lucía, y el asesinato de Sol se convierte en un metafórico castigo por esta transgresión de la ley natural, que sería el deseo lésbico, considerado aquí como desviación del ideal femenino" (2003, p.20).

La investigadora señala que la Revolución unió el proyecto político y económico al de “regeneración social de la Isla” (2003, p. 27). En este sentido, afirma que las autoridades revolucionarias del régimen estaban convencidas de que tanto la homosexualidad como la prostitución eran consecuencia de la “degeneración de la burguesía fascista de Batista”, según lo expresado por Fidel Castro. Señala que se inició una represión política y social y destaca que en 1960 se clausura la revista *Ciclón*, dirigida por José Rodríguez Feo, conocido homosexual; en 1962 el escritor Virgilio Piñera es arrestado por su apariencia de “hombre afeminado” y su vida escandalosa; en 1965 se crean las UMAP (Unidades Militares de ayuda a la Producción).

De esta forma, la homosexualidad se transformó en uno de los malos hábitos del pasado que debía eliminarse de la nueva sociedad cubana revolucionaria y, en consecuencia, la homofobia no solo se institucionalizó, sino que se convirtió, según Álvarez, en un “valor nacional” (2003, p.27).

Inmaculada Álvarez afirma que la Cuba de la Revolución “recordaba de nuevo el ideal de hombre viril militar de los primeros años de independencia del país, pero ahora reconvirtiéndose como ícono del buen cubano revolucionario”. La investigadora señala que a partir del triunfo de la Revolución, la figura de Fidel Castro y de los más destacados héroes de la Revolución como Ernesto Che Guevara o Camilo Cienfuegos, “representan para Cuba el personaje de referencia, la autoridad estatal del héroe revolucionario que perpetúa en el imaginario el poder patriarcal” (2003, p. 29). Con respecto a este nuevo imaginario sostiene que está constituido por el símbolo falocéntrico del poder dictatorial de Castro que identifican poder y control como adjetivos de lo masculino y que ayudarían a sostener la continuación del tradicional patriarcalismo de la sociedad cubana. Por último,

plantea señala que el modelo masculino viril del héroe revolucionario que favoreció la extensión del sentimiento homofóbico.

Fabián y la fábrica

La novela *Fabián y el caos* está centrada en este contexto adverso para las minorías sexuales. Cabe destacar que no es la primera vez que Pedro Juan Gutiérrez incorpora en su producción narrativa a personajes homosexuales. De hecho, en *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero*⁴⁵ (2006) también se refiere a ellos y especialmente a la represión que debieron enfrentar tras la instauración del régimen revolucionario. En la mencionada novela, Pedro Juan afirma que “tampoco se podía andar pelú y con los pantalones apretados. Eso era cosa de maricones. Y ser maricón también era desviación ideológica. Había que ser macho y demostrarlo” (p. 36). El narrador también hace referencia a Gretel, una amiga, quien le confiesa a Pedro Juan el castigo que recibe por tener otra orientación sexual:

No tengo el título de la universidad. Me llamaron. A mí y a Mapi, en tercer año. Y nos dijeron que lo de nosotras era un escándalo inadmisibile en una sociedad bla bla bla, y nos botaron a las dos. Mis padres están en el servicio exterior. En Europa. Los llamaron y se lo dijeron. Mi padre me llamó y me puso como un culo. Me insultó y me dijo que me olvidara de él. Que ya no era mi padre, porque yo era una tortillera de mierda y una gusana con cincuenta desviaciones ideológicas. Es un dictador y un hijo de puta. Yo le contesté: “Y tú te crees Stalin o Hitler, hijo de putaaaa!”. Y me colgó. Hace dos años. Hasta el día de hoy (pp. 168-169)

En la mencionada novela se hace referencia, además, a Genovevo, homosexual conocido como la Señora. Este singular personaje, que está a cargo del cuidado de la mansión de sus

⁴⁵ En *Trilogía sucia de La Habana* hay un relato denominado "Maricón y suicida" en que aparece un personaje homosexual y en *El rey de La Habana* está presente Yumisleidy, personaje transexual. Sin embargo, estos personajes están situados en el denominado "Periodo Especial", contexto muy distinto al que se narra en la novela *Fabián y el caos*.

patrones en la ciudad de Varadero, se caracteriza por salir en las noches vestido de mujer. Esta transgresión provoca el temor de una las empleadas de la residencia a raíz de los castigos a que son sometidos quienes transgreden las normas de comportamiento impuestas por las autoridades revolucionarias:

-¿Y ese miedo por qué?
- Hijo, porque lo cogen preso, lo meten en una UMAP y no se sabe cuándo lo van a soltar. Es un riesgo muy grande. Si lo meten en una UMAP, ¿qué hago yo aquí? ¿Sola? El Señor es el que lleva todo el control. (p.179)

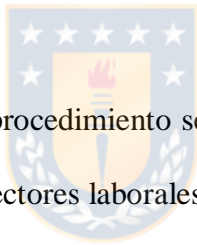
De los fragmentos transcritos podemos concluir que la novela *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* es un relato en que se hacen referencias explícitas a las consecuencias que debían enfrentar quienes tuvieran otra orientación sexual y se apartaran de las disposiciones que regían la nueva sociedad que empezó a regir tras el triunfo de la Revolución. En este contexto, la novela muestra los castigos que recibían aquellos que transgredían las normas como la expulsión de la universidad, en el caso de Gretel, o el envío a las UMAP como le podría haber sucedido a Genovevo.

La novela *Fabián y el caos* también narra las condiciones desfavorables y hostiles que debieron enfrentar los homosexuales pero profundizando aún más en el contexto histórico a través de la historia de Fabián.

El narrador afirma que a Fabián "lo jodieron por maricón" (p. 211), vale decir, que las autoridades revolucionarias lo desvincularon de su trabajo en el Teatro de Ópera exclusivamente por su orientación sexual. Los siguientes fragmentos evidencian este aspecto tanto en los capítulos que narran la historia de Fabián como en un diálogo entre Fabián y Pedro Juan, respectivamente:

Cuando Fabián fue separado del Teatro Ópera todos sabían el motivo. El chisme se regó de inmediato porque la parametración⁴⁶ sólo afectó a Fabián y a dos jovencitos bailarines que hacían alarde de su encantadora femineidad. Muy simpáticos y alegres. También fueron enviados a alguna fábrica. Y desaparecieron en el paisaje. El otro pianista, un viejo muy maricón y mala pécora, logró salvarse ... Así que inmediatamente todos negaron el saludo a Fabián y hasta dejaron de mencionarlo en sus conversaciones. Lo pusieron a un lado del grupo. Tenían miedo de que los llamaran de la famosa "Comisión técnica" y los expulsaran también. Era lógico. Siempre es así. La gente quiere salvar su pellejo. Sólo Manolo siguió visitando su casa, aunque aumentó más aún la discreción. Nadie quería ser amigo de un maricón (p. 211)

Mira, yo estudiaba en el conservatorio y me dieron una plaza de pianista acompañante, en el teatro, en la Compañía de Ópera. Y las cosas iban bien. Estuve en eso tres años y pico. Un día, hace dos meses más o menos, me llamaron a la oficina del director. Había un grupito allí de tres o cuatro jefes. Tú sabes, el del sindicato, el del partido, el director artístico, el del municipio, qué sé yo. Todos muy machitos. Se esforzaban en poner la voz gorda y la cara muy seria. Me dijeron que la comisión técnica había decidido que yo no cumplía los parámetros para trabajar en cultura y que a partir de ese momento prescindían de mis servicios. Me quedé paralizado. Y se me ocurrió pedirles que me explicaran. Si eran parámetros técnicos. Entonces me leyeron unos párrafos de un acta que habían levantado. Ponía que mis gustos sexuales son una aberración y mi actitud ante la sociedad es muy negativa, que soy un mal ejemplo y con una posición enfrentada a la revolución y que por tanto me ponían a disposición del Ministerio del Trabajo para que me asignara una plaza en otro sector, ya que la cultura está al servicio del pueblo y es inadmisibles que trabajen personas desafectadas, etcétera, etcétera (pp. 191-192)



Según Ambrosio Fornet este procedimiento se llamó *depuración* o "parametración" y fue aplicado especialmente en los sectores laborales "considerados de *alto riesgo* como lo eran el magisterio y, sobre todo, el teatro, las artes escénicas en general" (2015, p. 220) porque

Se había llegado a la conclusión de que la simple influencia del maestro, el actor o bailarín sobre el alumno o el espectador adolescente podía resultar riesgosa, lo que explica en una comisión del Congreso de Educación y Cultura, al abordar el tema de la influencia del medio social sobre la educación, se dictaminara que no era "permisible que por medio de la calidad artística reconocidos homosexuales ganen prestigio que influye en la formación de nuestra juventud." (p. 220)

⁴⁶ Reinaldo Arenas en su autobiografía *Antes que anochezca* comenta que la parametración también afectaba a mujeres solteras que tenían "una vida sexual un poco liberal". Este procedimiento también, según el autor, terminaba con la expulsión del trabajo. Afirma que en este período "se hicieron famosas las recogidas de mujeres en las posadas. Estas posadas eran lugares creados por la Revolución donde las personas heterosexuales podían entrar unas horas y hacer el amor. La policía, sin embargo, entraba en aquellas posadas para ver qué mujeres cometían adulterio y, sobre todo, si eran las esposas de algún militante del Partido Comunista. Las mujeres sufrían castigos y eran incluso separadas de su trabajo, y sus maridos eran informados inmediatamente en una asamblea pública. De manera que la mujer, como el homosexual, son considerados en el sistema castrista como seres inferiores. Los machos podían tener varias mujeres y esto se veía como un acto de virilidad. De ahí que las mujeres y los homosexuales se unieran, aunque sólo fuera como una manera de protegerse." Véase capítulo "La Boda".

El ensayista cubano afirma que por tales razones en los centros dedicados a la docencia o el teatro, "los trabajadores que no respondieran a las exigencias o "parámetros" que los calificaran como individuos confiables, es decir, revolucionarios y heterosexuales, serían reubicados en otros centros de trabajo" (2015, p. 220).⁴⁷ Plantea, además, que algunos artistas e intelectuales fueron simplemente "castigados por sus desviaciones ideológicas, las que se corregían trabajando duro en la agricultura o en una fábrica" (2015, p. 223).

Al parecer, la estrategia del poder represor es invisibilizar al otro, hacerlo desaparecer de los escenarios públicos y encauzar su comportamiento. Es probable que la medida en contra de Fabián esté sustentada en las conclusiones del Congreso de Educación y Cultura que se realizó en La Habana en el año 1971. Este congreso, según Abel Sierra Madero, se pronunció en contra de la homosexualidad y determinó que "no es permisible que por medio de la calidad artística, reconocidos homosexuales ganen influencias que incidan en la formación de nuestra juventud" (2006, p. 197). El investigador cubano afirma que el congreso también abordó cómo debe enfrentarse la presencia de los homosexuales en el ámbito cultural y citando la "Declaración" del mencionado evento transcribe la siguiente conclusión: "Que se debe evitar que ostenten una representación artística de nuestro país en el extranjero personas cuya moral no responda al prestigio de nuestra Revolución."

El procedimiento disciplinario que se aplicó en contra de Fabián, podemos vincularlo con los planteamientos de Michel Foucault sobre el individuo a corregir o el

⁴⁷ Ambrosio Fonet afirma que los *parametrados* "a través de sus respectivos sindicatos y amparados por la ley de Justicia Laboral, llevaron sus apelaciones hasta el Tribunal Supremo y éste dictaminó que la "parametración" era una medida inconstitucional y que los reclamantes debían ser indemnizados" (2015, pp. 220- 221). Sin embargo, no aclara si las víctimas obtuvieron alguna respuesta desde el punto de vista legal.

incoregible⁴⁸. Según el teórico francés lo que define al individuo a corregir es "que es incorregible" (2000, p. 64) y al respecto señala que

El incorregible, en la medida misma que lo es, exige en torno de sí cierta cantidad de intervenciones específicas, de sobreintervenciones con respecto a las técnicas conocidas y familiares de domesticación y corrección, es decir, una nueva tecnología de recuperación, de sobrecorrección. De manera que, alrededor de este individuo a corregir, vemos dibujarse una especie de juego entre la incorregibilidad y la corregibilidad.

Para las autoridades revolucionarias, Fabián es un anormal, un apestado a quien es necesario disciplinar⁴⁹ para encauzar su conducta con el propósito de que sea útil en la edificación de la nueva sociedad que está construyendo la Revolución, la que por cierto no le da cabida a las minorías sexuales.

De esta forma, la ciudad que analizamos en las páginas anteriores, adquiere otros atributos debido a que es descrita como un lugar extremadamente vigilado y controlado por mecanismos de poder. Incluso los ciudadanos son medidos a través de la Comisión Técnica y la parametración y son puestas en tela de juicio la idoneidad para desempeñar cargos públicos. No obstante, detrás de estas disposiciones se esconde el verdadero objetivo: eliminar, excluir a los homosexuales de la nueva sociedad que está edificando la Revolución. Fabián es solo un caso dentro de este contexto. Este aspecto demuestra, además, la incongruencia que existe entre los planteamientos de Ernesto Che Guevara, uno

⁴⁸ Con respecto al grado enfermizo que alcanzó la homofobia, como política institucional durante el Quinquenio Gris, Ambrosio Fornet afirma que "tampoco estaría de más reflexionar sobre los métodos represivos o "disciplinarios inventados por la burguesía y tan bien estudiados por Foucault en algún capítulo de *Vigilar y castigar*" (220, p. 214).

⁴⁹ La medida que se toma en contra de Fabián nos remite a lo que Foucault denomina "disciplinas", es decir, "métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad." (2008, p. 159). De esta forma, la disciplina "fabrica cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles".

de los líderes de la Revolución, y el ejercicio del poder, porque en su ensayo titulado "El socialismo y el hombre en Cuba" afirma que para la juventud "el trabajo es un premio en ciertos casos, un instrumento de educación, en otros, jamás un castigo" (Guevara, 2015,p. 124). Fabián, cuyo proyecto de vida es convertirse en "un pianista famoso" (p.104), por el contrario, es sancionado por su orientación sexual y sufre intensamente al estar obligado a trabajar en un lugar desagradable e inhóspito como la fábrica. Luego de ser parametrado por las autoridades y separado del Teatro Ópera, el protagonista fue obligado a trabajar en una fábrica de carne enlatada, no hubo consideración por su rigurosa formación musical.

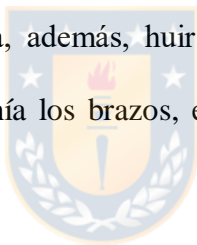
La fábrica⁵⁰ se describe como un lugar que "estaba lejos de la ciudad, en un polígono industrial. Era una zona árida, sin un arbolito, donde sólo había almacenes industriales, terraplenes polvorientos, camiones y enormes zonas llenas de contenedores. Un lugar insípido, hostil, inhumano" (p. 217). La representación de este espacio lo ilustra como un lugar que está apartado de la ciudad, que es seco y carece de naturaleza. Los operadores tonales "insípido, hostil, inhumano" forman un campo semántico en que predomina lo adverso y desagradable. Efectivamente, los adjetivos están asociados a semas que reiteran una y otra vez lo inhóspito del lugar.

A través de las descripciones como espacio diegético, la fábrica en la novela pierde sus rasgos distintivos ligados con el trabajo, la producción y la rehabilitación. Se convierte en un espacio que es resemantizado, debido a que adquiere diversas connotaciones durante el desarrollo del acontecer textual como: infierno, transgresión y trampa. Estos nuevos atributos con que es representada nos remiten a los planteamientos teóricos de Janusz

⁵⁰ No es la primera vez que Pedro Juan Gutiérrez incluye una fábrica como espacio narrativo. De hecho, en *Trilogía sucia de La Habana* hay un relato denominado "El bobo de la fábrica" que está situado en una fábrica de zapatos ortopédicos. La narración está centrada en Juan, el bobo, quien era provocado por las trabajadoras para que exhibiera su miembro viril o se masturbara delante de ellas.

Slawinski, quien se refiere a los "sentidos añadidos" ya que el mundo representado "produce significados adicionales, que se construyen encima de las presentaciones espaciales" (1989, p.16). En la novela se introduce un estrato de connotaciones nuevo en torno a la fábrica, aspecto que comentaremos a continuación.

La vinculación de la fábrica con el infierno⁵¹ está relacionada con una afirmación del protagonista, quien señala de manera explícita: “No sé qué hacer para salir de este infierno. A veces me dan ganas de meter el brazo en el caldero hirviente para que me den la baja” (p. 192-193). Para el protagonista la fábrica es un lugar de tormentos y padecimientos en el que se encuentra atrapado en contra de su voluntad. Asimismo, este espacio representa elementos distintivos del infierno cristiano, como lo es el fuego porque hay “un caldero hirviente” (p. 193). Fabián pretendía, además, huir de “aquel horno sofocante y de los vapores asqueantes de la cocina. Tenía los brazos, el pellejo y la barriga despellejados y medio quemados” (p. 206).



La fábrica se convierte en un espacio de subversión porque pese al férreo control que existe al interior de este espacio y considerando, además, el estricto control que despliegan las autoridades para vigilar su adecuado funcionamiento, ocurren diversas transgresiones relacionadas con encuentros sexuales entre los trabajadores y entre Fabián y Antonio, “un negro ya mayor, de cuarenta o cincuenta años quizás pero alto, fuerte y fibroso, con cara de maleante y buscapleitos” (p. 207). Así, los individuos infringen, quebrantan la legalidad surgiendo así la resistencia al poder. Este aspecto se vincula con los planteamientos teóricos de Michel Foucault, quien afirma que el poder es "lo que dice no" y

⁵¹ Juan Eduardo Cirlot señala que el infierno tiene un valor mítico constante, activo en la cultura humana y entre sus rasgos distintivos destaca que es concebido como “una forma de subvida y como un lugar de tormentos” (1992, p. 251). Explica, además, que entre las expresiones iconográficas del infierno se encuentran el fuego, instrumentos de tortura y monstruos.

el enfrentamiento con el poder concebido de esta forma aparece como transgresión (2000, p.82). Plantea, además, que las relaciones de poder son intrínsecas a otros tipos de relación: de producción, de alianza, de familia, de sexualidad, y asevera que "no hay relaciones de poder sin resistencias, que éstas son tanto o más eficaces en cuanto se forman en el lugar exacto en que se ejercen las relaciones de poder."

Todas las representaciones de estas prácticas sexuales están singularizadas por diálogos y descripciones en las que predomina lo soez. Los siguientes ejemplos dan cuenta de dicho aspecto:

_ Dale, Palomita, que después voy a recoger tó lo que me quieras dar. Tienes un culito muy rico (p. 207)

_ ¡Locota! Te voy a morder la espalda que vas a chillar como una loca. Tú verás que te vas a enciciar de mí. Me gustan así, bien blanquitas como tú, con el ojo del culo rosaíto (p. 208)

Al tercer día de estar allí, el negro lo siguió en un momento en que él fue al baño a orinar. Se puso a su lado, le enseñó el aparato ya erecto y lo empujó hacia un rincón donde había un inodoro sin descargar y una pequeña puerta asquerosa. En aquellos baños siempre había poca o ninguna agua. Nadie los limpiaba, así que la suciedad y el olor a excrementos y orina era lo habitual. El negro lo agarró duro por los brazos y lo metió tras la puerta. Entonces lo obligó a agacharse y a metérsela en la boca [...] Antonio facilitaba las cosas. Untaba manteca de cerdo, abundante, y así, fácilmente, logró su objetivo. Fabián se quedó unos días con un gran dolor. (p. 208)

Tenía la espalda lacerada por las mordidas muy fuertes que Antonio le daba, sobre todo cuando tenía sus orgasmos salvajes. Antonio siempre sudado, con un olor terrible a sudor rancio, y un aliento cargado de alcohol, comida, suciedad y caries. Y encima en aquel lugar tan deprimente. Era evidente que lo único que excitaba a Antonio era la violencia y la furia. Mientras tenían sexo, Antonio siempre lo golpeaba por la cara, le estrujaba los huesos con sus manazas enormes y fuertes. Le daba duro y se erotizaba como una fiera salvaje. (p. 209)

En la novela, la fábrica también se encuentra ligada a la noción de trampa debido a que el narrador señala que Fabián se encuentra agobiado en este espacio: "No sabía qué hacer ni cómo escapar. Lo habían metido en una trampa sucia y asqueante" (p. 210). Llama la atención que tanto la Revolución como la fábrica, que en el relato es representada como un lugar para corregir determinadas conductas, estén vinculadas a la idea de engaño y farsa. En este sentido, se refuerza la idea de que la sociedad cubana se construyó con "trampa" y

que algunos de sus lugares de trabajo también funcionen como tal. La fábrica sería un engaño debido a que es una imposición de las autoridades revolucionarias y no cumple con el objetivo de corregir las conductas de quienes escapaban de los requisitos del hombre nuevo.

Además, el protagonista siente aversión en contra de los trabajadores del lugar y se pregunta: "¿De dónde salía tanta gente vulgar y grosera? En la calle no se veía gente así. Es como si los hubieran concentrado a todos en aquella fábrica" (pp. 216- 217). Por tal razón, cree que no tiene nada en común con ellos ni existe ningún tipo de vínculo. El retrato que hace de los obreros es bastante crítico porque los califica como zombis, siervos de la gleba y muñecos de cuerda:

Durante algún tiempo intentó relajarse y adaptarse al medio. Por aquello de que el que no se adapta perece. Pero no podía. Intentó buscar puntos de contacto. Algo que lo uniera a toda aquella *masa amorfa de gente inculta, zombis* que trabajan ocho horas al día repitiendo los mismos gestos, por un salario miserable que no les alcanza para nada. No piensan, no analizan, no saben pensar. Y ahí están como los *siervos de la gleba* en tiempos feudales. Simples *muñecos de cuerda* (pp. 217-218)⁵²

La representación de los trabajadores se desarrolla a través de la inserción de una lista, en términos de Hamon, y contiene aspectos relevantes. En primer lugar, los representa como "masa amorfa de gente inculta", en oposición a Fabián, quien es un joven educado y avezado en música. Contraste que pone de manifiesto una distancia insalvable entre el protagonista y el resto de los trabajadores. En segundo lugar, la alusión a los zombis da cuenta de que los obreros son "cadáveres", es decir, que los presenta como muertos vivientes. En tercer lugar, la vinculación con los siervos de la gleba está relacionada con una condición casi de esclavitud porque en la Edad Media debían servir a un determinado

⁵² Los énfasis son nuestros.

señor feudal y carecían de garantías legales que los protegieran. De esta forma, se insinúa que los trabajadores de la sociedad revolucionaria están en las idénticas condiciones a las del Medioevo. Y, por último, la caracterización de los trabajadores como muñecos de cuerda se conecta con la idea de autómatas.

La fábrica según Pedro Juan: "no quería trabajar ni ser proletario"

No solo los capítulos que relatan la historia de Fabián contienen descripciones sobre la fábrica, sino también la narración de Pedro Juan que aporta aspectos relevantes complementando los rasgos distintivos de este espacio. Pedro Juan también es enviado a trabajar a una fábrica de carne enlatada, lugar en que reencuentra con Fabián con quien había sido compañero de curso durante la educación secundaria.

El espacio "nunca es indiferente para el personaje" (Garrido, 1996 p. 211) y en el caso de Pedro Juan es visto desde la perspectiva de rebeldía que lo caracteriza. Por tal razón afirma que el poder se ejerce de forma autoritaria y represiva, porque si alguien no trabajaba era detenido por lacra social y era destinado a las UMAP, Unidades de Militares de Ayuda a la Producción⁵³. A estos lugares eran enviados los vagos, los religiosos y los homosexuales, es decir, aquellos sujetos que se alejan del ideal del joven revolucionario:

A trabajar como un burro. Estabas preso pero al mismo tiempo estabas en un limbo legal, porque no te habían hecho un juicio. No había acusación ni condena. Si eras vago, maricón o religioso, te encerraban allí para que te rehabilitaras a través del trabajo. Trabajo y clases de marxismo durante

⁵³ Abel Sierra Madero afirma que el emplazamiento de las UMAP se realizó a fines de 1965 y señala que estas unidades "se crearon bajo la cobertura de la ley 1129 del 26 de noviembre de 1963 que estableció el Servicio Militar Obligatorio durante un periodo de tres años para los hombres comprendidos en las edades entre dieciséis y cuarenta y cinco años" (2016, p. 322). El historiador cubano señala que a las UMAP no solo eran enviados los homosexuales, "sino otros sujetos como delincuentes, religiosos, intelectuales o simplemente muchachos cautivados por el movimiento *hippie* norteamericano" (2016, p. 316).

unos cuantos años. Hasta que firmaras un papel asegurando que ya habías cambiado y por tanto no serías de nuevo vago. O maricón o religioso, según por lo que te hubieran encerrado. Parece un poco ingenuo pero era así. (p. 153)

El personaje señala que en abril de 1971 se realizó el Primer Congreso de Educación y Cultura en la que se establecen los siguientes principios: “Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia y el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresión del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución” (p. 153). Es importante considerar que en el discurso del año 1963 Fidel Castro se refería a los homosexuales denominándolos "degeneraciones" y en el documento del año 1971 los califica como "aberraciones."

La fábrica como pantónimo es representada a través de una nomenclatura que está a cargo de Pedro Juan, el otro personaje del relato. Philippe Hamon afirma que una de las formas más cómodas de hacer la inserción de una nomenclatura es la de delegar la declinación en un personaje que asume con su mirada esta declinación. De esta forma, "el paradigma de los objetos, de las partes, de las calidades constitutivos del objeto que va a describirse se convertirá en espectáculo, vista, escena, cuadro" (1991, p. 186).

En la primera descripción de la fábrica que hace Pedro Juan señala que este lugar “era una enlatadora enorme. Sobre todo de carne de cerdo” (p. 155). Luego se introducen otras representaciones que están singularizadas por la crudeza con que se describe la matanza de los animales y el sufrimiento que experimentan:

Cada día mataban a cientos de cerdos. No sé cuántos. Los metían en camiones desde las granjas y los metían en unos corrales enormes. Por la mañana temprano los hacían pasar en grupos de diez a un corral más pequeño, al fondo de la nave principal. Entonces un tipo agarraba un trozo de cabilla de acero, bien gruesa, se metía dentro del corral, y asestaba un solo golpe brutal en el cráneo del cerdo

que estuviera más cerca. Al animal le brotaba la masa encefálica gelatinosa y una cantidad enorme de sangre por aquella herida, metía un berrido horrible y caía al piso temblando, con los estertores de la muerte. ¡Pánico! Los cerdos restantes se aterraban. Reculaban hacia el fondo del corral, se encaramaban chillando unos sobre otros. Y se cagaban y meaban de miedo. Era todo un espectáculo. Sadismo puro. Se les salía toda la mierda y se cagaban unos encima de los otros, chillando sin parar. El verdugo ahora debía cuidarse porque los animales se defendían a dentelladas, furiosos. Y le atacaban. Pero el hombre era hábil y seguía matando rápido, uno tras otro. Les partía el cráneo de un solo golpe. Era un experto en asesinar cerdos (p. 155)

La descripción de una de las secciones de la fábrica, que es bastante gráfica y explícita, tienen el propósito de ilustrar este espacio como un lugar infernal, violento e inhóspito mediante la representación de la matanza de los animales en la que se menciona cómo los van reduciendo a medida que destruyen sus cuerpos. Por tal razón se hace referencia a la masa encefálica, la sangre y todo el sufrimiento que esto implica para los animales generando una escena monstruosa y aberrante.

Pedro Juan señala que todas las mañanas pasa por el matadero de la fábrica a observar “el show sanguinario” (p. 156) que se desarrolla todos los días. Los trabajadores denominan al matadero como “Infierno” y al carnicero lo llaman “Diablo”.

Me envié a ir todas las mañanas al matadero a pasar un rato observando el show sanguinario. Los que trabajaban allí ya me conocían. Entre ellos le llamaban el Infierno. Y al carnicero le llamaban el Diablo. El tipo se reía, orgulloso. Trabajar allí era muy duro porque tenían que caminar sobre la mierda, embarrarse de mierda y sangre. Todos los trabajos eran duros. Para el descuartizado también había que estar fuerte y no tener estómago, pero el Infierno era lo peor. Ellos se reían. Era gente bruta. Y creo que les gustaba. Lo disfrutaban. Se embrutecían más cada día. Siempre me hacía una pregunta mientras los miraba actuar con tanto gusto y habilidad: si fueran seres humanos en lugar de cerdos, ¿los matarían también de un modo tan brutal y frío? Creo que sí. Funcionaban como autómatas (pp. 156 – 157)

A través de referencias cristianas (Infierno y Diablo) el narrador describe el matadero, otro espacio de la fábrica. Este lugar también es retratado en torno a los desperdicios y la sangre que abundan en este sector. Estos elementos contribuyen a evidenciar un ambiente desagradable y repugnante.

Pedro Juan define a los trabajadores como "gente bruta", incluso afirma que "disfrutaban la matanza de los animales" y está convencido que "si tuvieran que hacer lo mismo con seres humanos lo harían igual porque funcionan como autómatas." Esta representación de los obreros está centrada en caracterizarlos como brutos y autómatas y coincide plenamente con la que hace Fabián, quien los califica como gente inculta, zombis, siervos de la gleba y muñecos de cuerda.

Durante el desarrollo del acontecer textual, la fábrica como espacio adquiere otras connotaciones relevantes. En primer lugar, evidencia la corrupción del poder y en segundo lugar es un espacio de transgresión.

La corrupción está relacionada con quienes detentan el poder al interior de la fábrica, vale decir, los jefes. Leemos en el relato:

Los jefes eran unos *oportunistas miserables y se aprovechaban de sus cargos. No tenían escrúpulos. Robaban todo lo que podían*, sin ocultarse demasiado. Actuaban como si tuvieran derecho a robar. Algunos habían construido estupendas casas robando materiales de allí. Y después hacían reuniones donde ponían himnos y banderas y se repartían medallas y honores y certificados de trabajadores vanguardias. Y premios y más premios. Una obra de teatro. Nunca había visto tanta hipocresía. Vivíamos inmersos en una obra del teatro del absurdo. (pp. 157-158)⁵⁴

El romanticismo me llevó a creer todo lo que había leído en los libros. Y aquello era todo lo contrario de lo que yo concebía como el comunismo. Para mí yo era un comunista perfecto y aquella gente unos *delincuentes*. Pero en la vida real era todo lo contrario: ellos eran los comunistas, con sus carnets y sus historiales heroicos de servicio a la patria, y yo una especie de microbio con graves desviaciones ideológicas. Los jefes no me miraban, no me dirigían la palabra ni el saludo, y cuando tenían que ordenarme algo lo hacían mediante un memorándum escrito. Querían que yo sintiera el desprecio que me tenían por no participar en sus *chanchullos* y por ser un bicho raro. (p. 159)⁵⁵

El retrato de los jefes está asociado a una nomenclatura en que los operadores tonales forman un campo semántico que devela rasgos vinculados a una carencia de ética absoluta: "oportunistas", "delincuentes", inescrupulosos, aprovechadores, hipócritas.

⁵⁴ Los énfasis son nuestros.

⁵⁵ Los énfasis son nuestros

La corrupción de quienes tienen el poder en los lugares de trabajo se opone radicalmente a los planteamientos que Ernesto Che Guevara expuso en "El socialismo y el hombre en Cuba"⁵⁶ porque según su ideología: "El Partido es una organización de vanguardia. Los mejores trabajadores son propuestos por sus compañeros para integrarlo"(Guevara, 2015, p. 124). En este caso, por el contrario, se muestra que los jefes de la fábrica carecen de la ética necesaria para premiar a los mejores trabajadores ya que ellos sólo se dedicaban a robar, pero seguían engañando en reuniones que eran montajes de un espectáculo sin sentido. Incluso, Pedro Juan afirma que los jefes lo desprecian por no participar en sus "chanchullos", es decir, en actividades ilícitas de las que sacaban provecho.

Así, los ideales revolucionarios quedan relegados sólo al plano teórico porque en la práctica todo era una farsa de la que sacaban provecho quienes tuvieran algo de poder. En este sentido, comprobamos que la fábrica representada en la novela podría denominarse "anti-fábrica" debido que no posee los rasgos distintivos que Michel Foucault señala sobre este tipo de lugares de disciplinamiento⁵⁷ ni tampoco cumple el objetivo de rehabilitar a

⁵⁶ Pedro Juan Gutiérrez al ser consultado si sus libros se alejan de la Cuba habitada por el ideal revolucionario del "Hombre Nuevo" y al consultársele si la utopía guevarista había fracasado, respondió que: "No se puede hablar de fiasco total. Hay una disposición al cambio de perspectiva ideológica. Este restablecimiento de relaciones con Estados Unidos lo marca. Obsoleto hablar hoy del hombre nuevo preconizado por el Che. Esto hubiera sido imposible hace 10 años. Ha sido necesaria mucha flexibilidad por ambas partes y eso es lo que marca este momento a mi país: la tolerancia que va apareciendo poco a poco. No sé el rumbo de todo eso, pero se percibe una dinámica de aceptación favorable a nuevos enfoques."

⁵⁷ El teórico francés afirma que la fábrica explícitamente se asemeja al convento, a la fortaleza, a una ciudad cerrada. Señala, además, que en ella se concentran las fuerzas de producción, de obtener de ellas el máximo de ventajas y de neutralizar sus inconvenientes (robos, interrupciones del trabajo, agitaciones y "cábalas"); de proteger los materiales y herramientas y de dominar las fuerzas de trabajo (2008, p. 165)

quienes eran considerados lacras sociales en el contexto revolucionario. El análisis evidencia que en la fábrica existe, por el contrario, corrupción, abusos de poder, robos⁵⁸.

Además, la alusión al teatro del absurdo es significativa debido a que esta manifestación artística está sustentada, según Patrice Pavis en los postulados filosóficos de Sartre y Camus, quienes “establecieron un retrato desilusionado de un mundo destruido y desgarrado por los conflictos y las ideologías” y señala que este tipo de teatro “centró la fábula en los problemas de la comunicación.” (Pavis, 1998, p. 20). En este sentido, Pedro Juan al comentar, con decepción y desengaño, que vivían inmersos en un teatro del absurdo refuerza el carácter falso e irreal que poseía la Revolución debido a los permanentes abusos de poder por parte de las autoridades que están a cargo de los lugares de trabajo, especialmente la fábrica donde se supone que corregirían las conductas de quienes eran considerados lacras sociales.

Los individuos infringen, quebrantan la legalidad surgiendo así la resistencia al poder. La transgresión se relaciona con las prácticas sexuales que se llevan a cabo al interior de la fábrica, la cual poseía un lugar al que los trabajadores le decían “El templadero⁵⁹”. En este espacio amplio, sucio, hediondo, que servía como depósito de desperdicios siempre se desarrollaban encuentros sexuales:

Siempre había gente templando. De pie, claro. Era la única postura posible en medio de aquel lugar tan asqueroso. Las mujeres se inclinaban hacia adelante, y los hombres penetrándolas por detrás. Las mujeres gritaban desaforadas. Apresuradas. Unos minutos. Y ya. Después cada uno se iba por su rumbo. Y ya había otras parejas por allí. Por supuesto, muchos hombres pasaban horas y horas paseando, de voyeurs, masturbándose. El intercambio era normal. Se daba por descontado que a los voyeurs les gustaba enseñar sus espléndidos aparatos, y las parejas se calentaban más mirando a los

⁵⁸ En el relato "El bobo de la fábrica" de *Trilogía sucia de La Habana* también se hace referencia explícita a este aspecto. Luisa, pareja de Pedro Juan, afirma que en la fábrica "todos roban a dos manos empezando por los jefes" (2012, 199).

⁵⁹ Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra "templar" significa en Cuba: "Realizar el coito".

pajeros. Era la regla del juego. Y todos felices. En ocasiones intercambiaban los papeles. El pajero iba con la mujer y el otro se apartaba un rato y se ponía a mirar y a masturbarse. Fueron precursores de los swingers. O al revés: dignos descendientes de la horda salvaje en pleno comunismo primitivo. (pp. 160-161)

En la fábrica, el sexo se convierte en una forma de subversión individual al poder que regula y controla todos los ámbitos de la sociedad representada en la narración. En este sentido, la fábrica es un espacio que es resemantizado en el relato, ya que pierde sus rasgos distintivos ligados al trabajo y la corrección debido a que la jornada laboral es interrumpida por los encuentros sexuales que tienen los trabajadores al interior de este lugar. Además, los encuentros sexuales entre los trabajadores de la fábrica se oponen totalmente a la sociedad normativa e ideologizada que pretende construir la Revolución.

La descripción de las prácticas sexuales que se desarrollan entre Fabián y Antonio, en los capítulos comentados anteriormente, y los descritos por Pedro Juan nos remiten a la poética de lo soez, postulada por el escritor Luis Rafael Sánchez en su ensayo titulado *Hacia una poética de lo soez*, en el cual construye la teoría de su propio arte narrativo en el cual despliega sus planteamientos estéticos. Lo soez, desde la perspectiva del escritor puertorriqueño y según la revisión que hace Julio Sánchez Rondón, tiene dos formas de representarse en la literatura:

En primer lugar está aquella relacionada directamente con lo más ruin, con lo fecal, lo abyecto, lo bajo y lo escatológico. Su asociación es con los grupos paupérrimos de la sociedad, cuyas costumbres apuntan permanentemente hacia la vociferación indiscriminada de sus experiencias sexuales y la expresión de las funciones genitales. Por el otro lado están “lo soez transvertido de solemnidad, y lo soez que solapa con la cursilería rosacia”. En ambos casos la relación aquí es con la clase social y cultural más elevada. Lo cual le añade al tratamiento de lo soez, a este nivel de la sociedad, un tono muy diferente al que percibimos cuando se trata de las clases marginales. (2006, 1-2)

Desde la perspectiva de Luis Rafael Sánchez, la poética de los soez se manifiesta dos formas opuestas entre sí, a partir de la procedencia de la clase social. Entonces, según

esta distinción, dentro de lo soez estarían los grupos sociales con menos recursos económicos y los grupos más adinerados.

Por tal razón, la búsqueda de asuntos y temas para la escritura estará dirigida no solo hacia las zonas periféricas y marginales, y hacia los personajes menos favorecidos socialmente, sino que también

estará dirigida hacia aquella parte de la sociedad de mejores recursos económicos, pero cuya ética y moralidad los convierte en seres procaces. Así es como nos enfrentamos con aquellos a quienes se les ha negado todo y sobreviven envueltos en su propia miseria y desgracia, y con los otros, quienes aun poseyendo todos los recursos construyen un laberinto de miseria moral y espiritual; condenándose a sí mismos a la mediocridad y a lo soez; haciendo gala de su infinita torpeza (Sánchez, 2006, p. 2).

En consecuencia, la poética de lo soez no es solo la liberación de los excesos por parte de los grupos sociales más bajos, sino que también incorporaría los abusos de quienes tienen el poder pero lo utilizan de manera impune. En la novela este aspecto queda de manifiesto con los jefes de la fábrica, quienes realizan acciones reñidas con la ética, como robar y abusar del poder que ostentan.

A modo de conclusión

Fabián y el caos puede ser leída como una novela de denuncia política, debido a que establece que la sociedad cubana construida por la Revolución se hizo con trampa. En este sentido, presenta una visión crítica de este trascendental hecho histórico mostrando el abuso y la corrupción del poder en los centros de disciplinamiento y trabajo, erosionando así la historia oficial. La novela se sitúa en un período histórico complejo y expone la tensa relación que se estableció entre Revolución y homosexualidad, al evidenciar la marginación y exclusión de que fueron objeto los homosexuales en la primera década de la

radical transformación que vivió Cuba. Revela, además, los procedimientos que desde los ejes de poder se tomaron en contra de los homosexuales y aquellos que fueron considerados "lacas sociales".

Así, la novela ilustra a través de la historia de Fabián y Pedro Juan, lo que ocurría a quienes se apartaran del modelo del hombre nuevo que, según Abel Sierra Madero, fue el soporte simbólico-discursivo para establecer la nueva ciudadanía revolucionaria" (Sierra Madero, 2006, p. 200). Sin embargo, el relato muestra el fracaso del procedimiento denominado "depuración" o "parametración", pues el lugar que se supone iba a permitir corregir determinados tipos de conducta consideradas inapropiadas en el nuevo orden revolucionario es otra trampa, al igual que la Revolución. De hecho, Fabián no deja de ser homosexual y Pedro Juan tampoco deja de lado su búsqueda del placer y los excesos.

Las descripciones de la fábrica están en concordancia con la postura crítica hacia la Revolución presente en la novela y contienen tanto la ideología como la ética y la estética del relato. Las representaciones de este centro de corrección de cada uno de los personajes protagónicos se complementan mutuamente y exhiben a este espacio como un lugar infernal, como un castigo absurdo en el que los sancionados están rodeados de sangre, excrementos, basura y desperdicios.

Cabe destacar que desde el punto de vista ético, el escritor rescata la figura del homosexual y expone, a través de una estética realista y de una prosa marcadamente descriptiva, la forma autoritaria, represiva y despiadada en que fue tratado en los primeros años de la Revolución. Periodo en que la ideología, que defendía e impulsaba el nuevo régimen, se legitimó para construir una nueva sociedad singularizada básicamente por su rigidez e intolerancia.

CAPÍTULO III

Los otros espacios de la novela

La Escuela

La escuela cubana, según Liliana Martínez Pérez, es una institución “en la que permanecen los jóvenes cubanos cuando menos las dos primeras décadas de sus vidas”. Y sobre la educación en Cuba, afirma que, “se mantuvo apegada a la concepción autoritaria del saber, en la cual el maestro es el que sabe y el alumno el que aprende y donde la disciplina, como acatamiento de las normas y la autoridad, es el valor más premiado entre los alumnos” (1994, p. 178).

La escuela es otro espacio disciplinario presente en la novela y es descrita como un lugar en el que conviven negros y blancos, pese a las diferencias de edad entre los diversos alumnos debido a que los negros "repetían los cursos incesantemente" (p. 66) y por la misma razón eran mayores que el resto de los educandos. Era habitual que hubiera peleas y disputas entre ellos

Me pasó muchas veces. Siempre era lo mismo. Un negrito provocaba y había que pactar para una pelea al mediodía a la orilla del río San Juan. Pegaban duro. Yo también pegaba duro, pero eso no era lo mío. Si te rajabas y dabas la espalda te gritaban: "¡Maricón!" Y toda la escuela te caía arriba, como fieras. Y a partir de ese día te hacían la vida imposible. (p. 67)⁶⁰

Sin embargo, se deduce que en general los alumnos respetan las normas del establecimiento debido a que acuerdan las peleas a orillas del río San Juan. De esta forma, la escuela pasa a ser un espacio en que se evitan algunos actos que podrían ser catalogados como manifestaciones de violencia física. No obstante, al interior de este espacio existe

⁶⁰ El énfasis es nuestro.

violencia verbal la que queda ejemplificada con la palabra "maricón" que los jóvenes utilizan como insulto. Este simple hecho permite corroborar que no solo existe discriminación sexual en el ámbito político, sino también en el ámbito educativo. En consecuencia, la sociedad cubana es representada en la novela como patriarcal, intolerante y discriminatoria.

Dentro de las descripciones de este espacio llama la atención el contraste que existe para referirse a la Crisis de los Misiles⁶¹, ya que este hecho histórico es presentado en torno a la inocencia con que fue percibido por los alumnos, quienes hicieron turnos para cuidar su establecimiento educacional

Había que hacer guardia en la secundaria para cuidar la escuela. Vivíamos así. *Éramos los patriotas más inocentes del mundo. Bueno, si tienes toda la información no eres patriota, eres un político. ¿Qué podíamos hacer cuatro niños de doce o trece años y dos o tres profesores, cuidando una escuela toda la noche, si nos metían un cohete nuclear en la cabeza?* (p. 69)⁶²

Pedro Juan relativiza este evento histórico dando a conocer que ni alumnos ni docentes sabían a ciencia cierta a qué se estaban enfrentando realmente. Además, comenta durante la guardia "Nadie tenía nada para merendar. Ya se estaba pasando hambre" (p. 69) y afirma que en la década de los sesenta "pasamos mucha hambre. Sobraba patriotismo y faltaban alimentos." Por tal razón, el personaje justifica su accionar al obligar a Fabián, quien también estaba en el turno de la guardia, a compartir las provisiones que había llevado. Este abuso de poder es visto con agrado por Pedro Juan, quien comenta "me gustó aquello de abusar de los más débiles ... Lo mismo que hace todo el que puede tener a alguien por debajo" (p. 70). El comentario de Pedro Juan plantea que el poder no estaría

⁶¹ La Crisis de los Misiles se desarrolló durante el período denominado Guerra Fría y se refiere al conflicto entre Estados Unidos, la Unión Soviética y Cuba en octubre de 1962, generado a raíz del descubrimiento por parte de Estados Unidos de bases de misiles soviéticos nucleares de alcance medio en territorio cubano.

⁶² El énfasis es nuestro.

solo en el ámbito político, sino que todos tendríamos un poco de poder con el que igualmente podríamos someter a los más débiles, tal como lo ilustra la situación en que abusa de Fabián y lo obliga a entregarle los alimentos que lleva a la guardia.

A pesar de que la escuela es un espacio disciplinario, en su interior se desarrollan algunas transgresiones vinculadas con un joven homosexual apodado "Alfredo Culo de Toro" a quien provocan desde el punto de vista sexual.

La diversión de nosotros era sacarnos las pingas y los huevos y dejar que colgaran al aire libre para que Alfredo mirara. Cuatro aparatos genitales jóvenes y descansados al alcance de la mano. Se ponía nervioso y no hacía más que mirar hacia atrás ... Nos gustaba ver cómo sudaba y se ponía frenético porque no lo dejábamos tocar. Sólo podía mirar. El anhelo lo mataba. Nos reíamos a carcajadas al verlo tan confundido y ansioso. (p. 71)

Llama la atención que en la novela tanto la fábrica como la escuela en cuanto espacios disciplinarios, ilustren descatos al poder mediante lo sexual. De esta forma, la novela ilustra cómo ambos espacios son resemantizados y adquieren nuevas connotaciones. y, además, el ámbito sexual se presenta como un elemento de subversión ante el poder.

La escuela también aparece como un espacio de transgresión debido a que Pedro Juan hace una "broma maquiavélica" (p. 71) a Clara Mayo, profesora de Matemática: recorta unas banderas alemanas con una esvástica y escribe en un papel que deja sobre la mesa de la docente: "Cuidado. El Partido Nazi te vigila" (p. 72). Pedro Juan invierte con este hecho la relación de poder debido a que la profesora se aterra y él disfruta de la situación. Sin embargo, el director de la escuela toma cartas en el asunto y reúne a todo el alumnado en el patio del establecimiento, ocasión en que "metió una arenga patriótica contra los que intentan intimidar, atemorizar y amenazar a los revolucionarios ... Perseguiremos a los que hacen fila con el enemigo. Y contamos con el apoyo de la policía

revolucionaria. Las amenazas no quedan impunes” (p. 72). A través de las palabras de la máxima autoridad del establecimiento, se advierte al alumnado que la policía revolucionaria actuará en contra de quienes puedan ser catalogados de enemigos de la revolución. Así la novela pone en evidencia, una vez más, que el poder revolucionario tiene todo bajo control pero que en determinadas circunstancias puede ser burlado.

En síntesis, en la novela la escuela es un espacio disciplinario que los alumnos transgreden ya sea a través de conductas que están relacionadas con el aspecto sexual o intimidando a una profesora como hace Pedro Juan.

El cine

Pese a que la novela describe un contexto político represivo y absolutamente controlado por mecanismos de poder, el cine aparece como un espacio significativo tanto en el relato de Fabián como en el de Pedro Juan.

El cine como espacio tiene una presencia destacada en la literatura y está muy vinculado con las sexualidades minoritarias. En este sentido, Lucía Guerra afirma que "ante el peligro de cárcel y castigo, los sujetos gay han creado, dentro de la ciudad intersticios y códigos secretos que les permiten abrir una brecha del Deseo reterritorializando espacios públicos para la sexualidad prohibida" (2014, p. 228). Considerando los planteamientos de la investigadora, podemos decir que en la ciudad de Matanzas es posible advertir que los homosexuales se apropian de un espacio público como lo es el cine el que deviene espacio de liberación para las minorías sexuales que escapan por un lapso de tiempo a las disposiciones políticas que controlan y normalizan el comportamiento de los ciudadanos.

El cine, según la terminología de Michel Foucault, sería un "espacio otro" debido a que es común que en estos lugares se desarrollen encuentros sexuales. En efecto, el teórico francés plantea que existen lugares que se oponen a todos los demás y los define como "contraespacios" y denomina heterotopías a "los espacios absolutamente otros"(2008, p. 3).

Asimismo, sostiene que la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles".⁶³

Leemos en el texto

En los últimos años, Fabián iba al cine un par de veces por semana (...) Él iba a ver las películas, por supuesto, pero siempre se le sentaba cerca algunos de aquellos tipos que se sacaba la pinga erecta y se masturbaban. Le cogían la mano y lo dirigían para que él terminara. Él temblaba de emoción, pero les hacía la paja hasta que eyaculaban. Y después se regodeaba recogiendo el semen en su mano. Le gustaba el olor y el sabor, pero le aterraba que aquellos hombres avanzaran y le pidieran algo más. Él no se atrevía a hacer nada más. Hasta ahí llegaba (pp. 112- 113)

El relato de Pedro Juan también tiene acciones que se desarrollan en el cine, de esta forma el lugar se convierte en un espacio en que infringe el poder represor porque en él hay encuentros sexuales o intentos de ir más allá. Pese a todo el estricto y férreo control en que se desenvuelve el personaje, el sexo aparece como una vía de escape, libertad y transgresión. Pedro Juan solo busca el placer momentáneo, no quiere ataduras. En este sentido, el cine se convierte en un espacio en que se infringe el poder represor porque en él se desarrollan encuentros sexuales, al igual que en el relato de Fabián. Las descripciones de

⁶³ Michel Foucault señala (2008:4) que "probablemente no haya una sola sociedad que no se constituya su o sus heterotopías. Ésta es una constante en todo grupo humano. Pero, a decir verdad, estas heterotopías pueden adquirir, y de hecho siempre adquieren formas extraordinariamente variadas. Y tal vez no haya una sola heterotopía en toda la superficie del globo o en toda la historia del mundo, una sola forma de heterotopía que haya permanecido constante". Foucault hace también una diferenciación, porque afirma (2008: 8) que las heterotopías tienen siempre un sistema de apertura y cierre que las aísla del espacio que las rodea y, por el contrario, plantea que hay otras que no están cerradas en relación al mundo exterior, pero que son pura y simple apertura.

los encuentros sexuales en los cines o en otros lugares están singularizadas por la presencia de lo soez.

Pero Regina no entendía nada y, aburrida, se quedó dormida sobre mi hombro. Yo aproveché para meter mano dentro de los sujetadores y tocarle las tetas. Eran grandes, duras, cálidas, y tenía largos vellos en los pezones. Uyy, por Dios, me desconcentraba. Yo quería atender a la película, pero aquellas tetas calientes y maravillosas me perdían (...) yo estaba volao, con una erección bestial. Ella, con toda naturalidad, la agarró y empezó a hacerme una paja, pero encendieron las luces (p. 87)

Cabe destacar los planteamientos teóricos de Lucía Guerra, quien señala que cuando el deseo homosexual se enfrenta a una sociedad que lo considera ilícito, los individuos gay "realizan apropiaciones y reterritorializaciones, tanto de la casa como de los espacios públicos, poniendo de manifiesto la vulnerabilidad del régimen heterosexual, de la nación y de la ciudad" (2014, p. 254).



El Conservatorio

El protagonista de la novela se caracteriza por no tener amigos y por vivir encerrado en su casa. Su pasión es el piano y la música es lo que más le interesa en la vida y al respecto tiene un proyecto que le otorga sentido a su existencia: "Muy en el fondo de su corazón, escondido, latía un sentimiento que lo sostenía en la vida: algún día sería un pianista famoso y viajaría por todo el mundo dando conciertos fabulosos" (p. 104). Por tal razón, cuando Fabián queda exento del Servicio Militar se dedica a preparar sus exámenes para ingresar al conservatorio, lugar al que logra ingresar aprobando con el máximo todas las pruebas.

El conservatorio es retratado como un lugar en que el protagonista ya no es esclavo de las asignaturas impuestas por la escuela porque "se había librado ya definitivamente de

las matemáticas, la geometría, la química, la biología, la gramática” (p. 104). Para Fabián implicaba una satisfacción enorme haber ingresado a este lugar debido a que es uno de sus anhelos más preciados

Ahora dedicaba todo su tiempo a la música. Algo perfecto. Además, también habían quedado atrás los *muchachos impetuosos, sudados, que siempre irradiaban olor a sudor de caballo y testosterona*, que siempre se fajaban como animales a la orilla del río. *Vikingos, bárbaros, crueles, que le ponían nervioso porque le atraían irresistiblemente*. Ahora sus condiscípulos eran un poco más *selectos, silenciosos, educados, pulcros*. Y Fabián se sentía más relajado porque en la secundaria siempre tenía miedo. Pánico a que fueran a provocarle para que se fajara (p. 115) ⁶⁴

Del fragmento, podemos inferir que la descripción se realiza sobre la base de contrastes entre la escuela y el conservatorio, siendo este último un lugar de emancipación tanto de asignaturas que consideraba inútiles como de sus compañeros de curso.

Las oposiciones están referidas también hacia los compañeros de la escuela secundaria y los compañeros del conservatorio. Sobre los primeros, el narrador comenta que eran muchachos “impetuosos, sudados ... que se fajaban⁶⁵ como animales” también los retrata como “vikings, bárbaros, cueles” (p.115). De esta forma, los compañeros de la escuela secundaria presentan rasgos que los acercan a los animales y, por el contrario, los alumnos del conservatorio son representados con adjetivos que contrastan porque son “selectos, silenciosos, educados, pulcros” (p.115). Estos rasgos permiten plantear que el conservatorio es un lugar en el que Fabián se siente libre, relajado y cómodo porque tiene nuevos compañeros que se apartan del tipo de alumnos que asiste a la escuela. En este sentido, lo que está fuera del conservatorio, especialmente la escuela, está marcado por la vulgaridad y la ordinariez que el protagonista no soporta.

⁶⁴ Los énfasis son nuestros.

⁶⁵ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, la palabra fajar significa en Cuba “abalanzarse sobre una persona” y “pelearse (desavenirse)”.

Es significativa la apreciación sobre el conservatorio debido a que en *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* los espacios ligados al arte como la biblioteca pública de Matanzas y la biblioteca de Varadero se constituyen, según Julia Musitano, en “el lugar de escape del ruido, de la violencia y de la repugnancia exterior” (2016. p. 164). Sin embargo, en este caso no es Pedro Juan quien está tratando de evadir lo molesto del mundo exterior, sino Fabián. Lo fundamental es que estos espacios como la biblioteca y el conservatorio son en la narrativa del escritor cubano, una posibilidad de apartarse o desligarse de todo lo desagradable que existe fuera de estos espacios.

El narrador afirma que “el conservatorio era una criba, un mecanismo implacable de selección” (p. 115). De hecho, los alumnos que ingresan al conservatorio se convierten en músicos profesionales y los que demuestran ser excelentes pueden seguir perfeccionándose en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Por tal razón, el narrador afirma que “Fabián estaba ingresando a la élite” (p.115). Es muy importante considerar la palabra élite porque significa “minoría selecta y rectora” (DRAE) su significado nos remite, por lo tanto, a la noción de privilegio evidenciando que, independientemente de que exista un gobierno revolucionario o dictadura del proletariado, igual se advierten diferencias entre los ciudadanos. Así, los músicos profesionales se apartarían y se opondrían al miliciano, quien es un artífice clave dentro de la nueva sociedad que construye la Revolución. También se oponen a quienes son considerados lacras sociales.

Una función importante del conservatorio es que permite al lector acceder a la psicología del personaje protagónico de una manera más profunda debido a que en este espacio quedan en evidencia algunos rasgos negativos del protagonista. Nos referimos

especialmente a la envidia que siente hacia Maura Holmes, una alumna destacada que lo supera en la interpretación musical llenándolo de preocupación y amargura:

Maura Holmes. Maura Holmes. Maura Holmes. Yo nunca podré tocar así. Ni “La cabalgata de las valquirias” ni nada. Maura Holmes, hija de puta qué fea eres. Maura Holmes. Maura Holmes. Maura Holmes, qué fea eres. Voy a hacer una muñeca de trapo con tu nombre y te voy a enterrar alfileres en las manos para que te den calambres, Maura Holmes, Maura Holmes, Maura Holmes, con una muñeca de trapo y el vudú te voy a desaparecer del mapa (pp. 118- 119)

Además, a través de las descripciones del conservatorio, accedemos a otro rasgo importante de la psicología del protagonista. Nos referimos al masoquismo porque Fabián siente complacencia al darse cuenta de que Maura Holmes es una alumna que está en un nivel de superioridad total.

Recibía clases a diario, de dos a seis, y se quedaba estudiando en su cubículo hasta las ocho o las nueve de la noche. Interrumpía dos o tres veces para ir al baño y de paso detenerse unos minutos ante el cubículo 16 y escuchar atentamente. Era un vicio. Infligir dolor a su alma. Ya dependía de aquel chorro de ácido sobre el corazón. Varias veces al día. Masoquismo exprés.

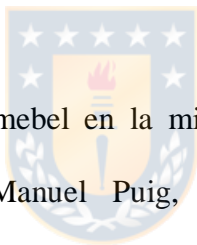
A veces se despertaba de madrugada y pensaba que su vida no tenía sentido mientras existiera Maura Holmes. Intentaba sacar esos pensamientos de su cabeza pero era inútil. Ahí seguían, machacando, hasta que al fin lograba dormir de nuevo un poco más. Cuando sucedía esto se levantaba cansado y trabajaba sobre el piano con menos rendimiento y sin entusiasmo. Sólo repetía mecánicamente las lecciones. Pero seguía adelante, con disciplina. Maura Holmes era un fantasma sobrevolando su alma y destruyendo (p. 145)

En síntesis, el conservatorio cumple con la función de profundizar en la psicología del protagonista, quien a través del acontecer textual va evidenciando sus rasgos negativos llegando a extremos de provocar la muerte de sus padres.

La narrativa de Pedro Lemebel

Introducción

Pedro Lemebel⁶⁶, artista visual y escritor homosexual chileno, es una de las figuras más destacadas y reconocidas tanto en la literatura chilena como en la latinoamericana. Desde el inicio de su producción literaria asumió abiertamente su condición de homosexual, desafiando las convenciones y la moral burguesa. Incluso en la etapa de sus actuaciones con Las Yeguas del Apocalipsis, junto a Francisco Casas, había afirmado "la centralidad de la homosexualidad en la lucha contra la dictadura, insistiendo en que no era posible aislar la liberación sexual de las condiciones represoras de un Estado militarizado que sin embargo no lograba totalmente disciplinar los cuerpos deseantes" (Jean Franco, 2004, p. 14).⁶⁷



Carlos Monsiváis sitúa a Lemebel en la misma tradición a la pertenecieron los argentinos Néstor Perlongher y Manuel Puig, el mexicano Joaquín Hurtado, el puertorriqueño Manuel Ramos Otero, los cubanos Reinaldo Arenas y Severo Sarduy. Y sobre los rasgos distintivos de la literatura producida por estos escritores, afirma que:

⁶⁶ Pedro Lemebel nació en Santiago el 21 de noviembre de 1952 y falleció el 23 de enero de 2015. Estudió en la Universidad de Chile, institución en la que se tituló de Profesor de Artes Plásticas. Se conoció en el ámbito literario chileno con el volumen de cuentos *Incontables* (1986). En el año 1987 funda junto a Francisco Casas el colectivo artístico *Yeguas del Apocalipsis* con el que realizaron varias intervenciones artísticas y políticas en diversas ciudades del país. Dos de las más conocidas son: *Lo que el sida se llevó* y *De qué se ríe, presidente*. Posteriormente centró su quehacer literario en la producción de crónicas. Escribió para diversos medios como *Página Abierta*, *Punto Final*, *La Nación* y *The Clinic*. Sus libros de crónicas son: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (1998), *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008), *Háblame de amores* (2012) y *Poco Hombre* (2013). En el año 2001 se publica su primera novela *Tengo miedo torero*. Recibió el Premio José Donoso en septiembre de 2013. En el año 2016 se publica de manera póstuma *Mi amiga Gladys*.

⁶⁷ Fernando Blanco también destaca la importancia de la apuesta política desarrollada por Las Yeguas del Apocalipsis, colectivo de arte homosexual, al "luchar contra el bloqueo absoluto y la paralización de los intentos civiles de redemocratización del espacio público levantados por la sociedad civil a través de la visibilización enunciativa de los cuerpos y hablas agredidos por la violencia dictatorial y neoliberal" (2004, p. 55).

Es una literatura de la indignación moral (Perlongher, Ramos Otero Arenas, Hurtado), de la experimentación radical (Sarduy), de la incorporación festiva y victoriosa de la sensibilidad proscrita (Puig). En todos ellos lo gay no es la identidad artística sino la actitud contigua que afirma una tendencia cultural y un movimiento de conciencia. No hay literatura gay, sino la sensibilidad ignorada que ha de persistir mientras continúe la homofobia, y mientras no se acepte que, en materia de literatura, la excelencia puede corresponder a temas varios. (2010, p. 39)

Dentro del contexto de la tradición narrativa chilena, la voz del homosexual ha permanecido ausente y excluida. Leonidas Morales (2009) afirma que la enunciación ha oscilado dentro de "un paradigma bipolar o dicotómico: la voz, o es masculina o es femenina" (p. 229). El investigador aclara que en la literatura chilena la voz del homosexual como enunciador ha estado excluida, pero destaca la presencia de personajes homosexuales y cita como ejemplo la novela *El lugar sin límites* de José Donoso y explica que Manuela, el personaje homosexual de la novela, si bien en varias ocasiones narra, es otro el enunciador básico. Destaca que Lemebel al narrar lo hace explícitamente en su condición de homosexual.

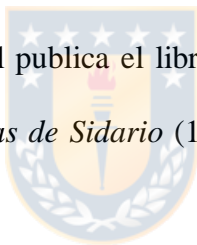
En la narrativa chilena, según Lucía Guerra (2000), existen escasos textos en que está presente la homosexualidad (pp. 80-81). Destaca entre ellos las novelas *La pasión y muerte del cura Deusto* (1927) de Augusto D' Halmar y *Pena de muerte* (1953) de Enrique Lafourcade y la novela de Donoso antes mencionada.

Sin embargo, en la literatura chilena la temática homosexual, que fue más bien escasa en algunos periodos, se desarrolló bastante en diversos textos que surgieron entre los años 1988 y 1998. Esta década es examinada por Fernando Blanco (2009), quien destaca este periodo en especial, porque denota "cómo se movilizan las fronteras para la reestructuración de los imaginarios civiles en relación con los horizontes legales, morales y

éticos del país⁶⁸" (p. 62). Recordemos que 1988 marca la recuperación de la democracia para Chile y en los años posteriores se desarrolla el proceso de transición.⁶⁹

Dentro del contexto de producción de esta década, el investigador afirma que las sexualidades minoritarias aparecen consideradas en la agenda gubernamental de políticas públicas desde "una postura más bien de legalización (regulación y control) más que de acceso a pleno goce y reconocimiento de derechos" (p. 60). Destaca que el estado chileno aprueba leyes en el Congreso para otorgar marcos legales para sancionar la sexualidad, incluyendo la despenalización de la sodomía en 1998. Asimismo, comenta y analiza diversos textos que surgieron en este período⁷⁰ y afirma que en ellos es posible advertir que la figura del homosexual en este contexto "sigue rozando la del paria" (p. 66).

En esta época, Pedro Lemebel publica el libro *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995) y *Loco Afán. Crónicas de Sidario* (1996). El primer volumen de crónicas



⁶⁸ David Foster (2008) también le da especial importancia a la década de 1980-1989 para los derechos lesbigay/homoeróticos/homosexuales en América Latina porque afirma que es "el momento en que las sociedades que experimentaron tiranías neofascistas, gobiernos militares masculinistas que estuvieron particularmente comprometidos en la persecución y opresión de las mujeres y las minorías sexuales (y, en algunos casos, los judíos), comenzaron a volver a la democracia constitucional". Señala que un momento histórico como ése "acarrea toda una serie de disposiciones, códigos legales, derechos constitucionales y formas de tolerancia social que permiten la exposición de la cultura homosexual en espacios públicos, su generosa representación en la producción cultural, y su legitimación gracias a los estudios académicos y teóricos".

⁶⁹ Fernando Blanco señala que durante los años 1988 y 1998 se desarrollaron varios hechos importantes en Chile: "los colectivos lésbicos y homosexuales *Ayuquelé* y *Las Yeguas del Apocalipsis* realizaron una serie de intervenciones. Además destaca al pintor Juan Domingo Dávila con los proyectos *Simón Bolívar* (1994) y *Rota* (1996). En este período también se fundó el MOVILH (1991) y el programa radial de minorías sexuales *Triángulo Abierto* (1993)". El crítico chileno comenta que entre los años 1988 y 1997, los fenómenos que llaman la atención están ligados con el tercero de los objetivos de los gobiernos concertacionistas el de "superar la pobreza y las diferentes formas de exclusión y discriminación". Asimismo, destaca que los homosexuales y lesbianas "parecen multiplicarse en los repertorios de los circuitos informativos". Todo este cambio obedecería, según Banco, a que "la moral del estado chileno moderno necesitara de este gesto concreto en la esfera pública para inaugurar los nuevos tiempos" (2009: 61-62).

⁷⁰ Del periodo mencionado destaca los siguientes textos: *Soy de Plaza Italia* (1992) de Ramón Griffero, *Cuento Aparte* (1994) de René Arcos Leví, *Santa Lucía* (1997) de Pablo Simonetti y *El Vuido* (1997) de Jorge Ramírez.

del autor desarrolla temas y motivos que estarán presentes en toda su producción posterior y es el que más se vincula con la novela *Tengo miedo torero*.

En esta primera colección de crónicas nacen, según Agustín Pastén (2007) los dos temas más importantes de toda la obra del autor: "la homosexualidad local y la crítica sin tapujos tanto de la dictadura como de la transición democrática en Chile" (p. 109).

La crónica urbana de Pedro Lemebel es definida por Bernardita Llanos (2004) como una forma de "escritura beligerante que interviene el espacio público cuestionando y transgrediendo el legado autoritario de la cultura chilena postdictatorial" (pp. 75-79). Señala que su escritura se singulariza por la denuncia y el atropello ejercido contra sujetos sociales diferentes y desamparados. Sostiene que el cronista edifica sus textos basándose en un acontecimiento simple en lo cotidiano, y a partir de esto elabora un mundo en el que destaca la agresión (verbal, física, económica o social) contra aquel que está en una posición desvalida.

Lucía Guerra (2000) afirma que Lemebel en su primer libro de crónicas hace una "acerba reflexión sobre los rincones marginalizados de la ciudad neoliberal o la elaboración narrativa de un suceso incluido en la crónica roja" (pp. 84-85). Señala, además, que la mirada del cronista ambulante en *La esquina es mi corazón* se detiene para revelar la otra cara de lo que denomina utopía neoliberal, mostrando lo que el proyecto económico ha relegado a la categoría de desecho.

Por su parte, Fernando Blanco (2004) considera que los relatos que conforman las crónicas urbanas de Lemebel "hilan una etnografía poética del margen chileno de la ciudad" (p. 57). Destaca que el escritor chileno expresa un pensamiento político original e

irreverente, lo que hace de su escritura fuente de reflexión filosófica y escritura política de resistencia.

Jaime Donoso (2005), por su parte, señala que en el mencionado texto, Lemebel postula a la mirada como estrategia epistemológica, pero aclara que la mirada no se corresponde con un saber académico, sino que "postularía una epistemología mundana arrojada a la inmediatez del efecto imagen" (p. 78) a través de la cual vemos la ciudad postdictatorial. En este sentido, explica que la erótica urbana es una figura retórica que Lemebel utiliza para nombrar "los desplazamientos de deseo que se producen en el error travesti en la ciudad postdictatorial" (p.80).

Fernando Blanco (2010) afirma que en *La esquina es mi corazón*, Lemebel "dibuja con el taconear memorioso de un narrador singular, *La Loca*, los circuitos del deseo en la ciudad" (pp. 73-74). Plantea que es un libro primordial para entender cómo el espacio urbano acoge una ontología de la sexualidad que va mucho más allá de sus fronteras biológicas, repolitizando la formación del lazo social por medio de las políticas de la contramemoria.

Del primer libro de crónicas de Lemebel, Diana Palaversich (2010) destaca que el escritor dibuja la ciudad de Santiago "desde los márgenes, descubriendo y redefiniendo lugares despreciados por la cultura alta, los medios de comunicación y por el mundo *cool* de los jóvenes de clase media" (pp. 244- 245). Señala que la mirada del escritor chileno sensualiza el mundo que observa y lo tiñe de una textualidad homoerótica.

Mabel Moraña (2010) destaca que Lemebel abre "un paréntesis carnavalesco (performativo, disruptivo, efímero, gozoso) tanto en la literatura nacional como en el imaginario conflictivo de la postdictadura" (p. 267).

La obra de Pedro Lemebel también ha sido destacada por Paola Arboleda (2011), quien examina cómo, en contra de las imposturas homosexuales de occidente, escritores y artistas latinoamericanos como Néstor Perlongher, Reinaldo Arenas y Pedro Lemebel, entre otros, proponen estrategias rebeldes para re-imaginar el proyecto *queer*⁷¹ latinoamericano. Sostiene que el escritor chileno es quizá uno de los ejemplos más paradigmáticos de resistencia latinoamericana al modelo gay imperialista norteamericano. Sin embargo, la investigadora señala que el enfrentamiento permanente del escritor no es exclusivamente con lo anglo, "sino también con el gay de clase media chileno que permaneció (aún permanece) inmóvil ante las evidencias de represión y violencia contra los homosexuales marginados" (p. 115).



Un rasgo relevante de la poética escritural de Pedro Lemebel es según Fernando Blanco (2004) "la regularización social del sexo, su producción y control ideológico discursivo y los efectos que esta coerción ha tenido sobre los sujetos con una orientación sexual diferente" (p. 35). Señala que este rasgo aparece textualizado en estrategias beligerantes en la totalidad de la obra del escritor y afirma que el cronista ha puesto en cuestión, al igual que Reinaldo Arenas, Severo Sarduy y Manuel Puig, "la moral burguesa

⁷¹ La investigadora aclara (2010, p. 112) que utiliza el término queer basándose en el modelo propuesto por Licia Fiol-Matta en su libro *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral* (2002). Y citando a la mencionada autora señala que el término queer permite usarlo de tres maneras diferentes, aunque quizá complementarias. En primer lugar, como adjetivo, es un término general que designa la coalición de (auto)identificaciones sexuales marginales (homosexual, trans-sexual, transgénero, bisexual, cuestionándose, etc.). En segundo lugar, lo queer define el campo de estudio y el conjunto de teorías en el que se enmarcan los estudios críticos de sexualidad. Por último plantea que en cuanto verbo Fiol Matta afirma que "queering gives the researcher more agency to critique sexuality's uses and to make much broader the spectrum of people and practices accountable for homophobia, racism and sexism" (Fiol-Mata 2002: xxviii).

patriarcal a la par que la moral revolucionaria" (p. 36). El investigador destaca que dentro de la posición estético política del escritor es posible distinguir "tanto la politización de la diferencia como la politización de la memoria" (p. 41).

Ignacio Echevarría (2013) afirma que la tensión entre cultura escrituraria y cultura oral es determinante en la literatura de Pedro Lemebel. Basa su afirmación en el análisis que realiza de la crónica "El abismo iletrado de unos sonidos", en el que se expone el triunfo de la cultura escrita sobre la cultura oral porque como asevera Lemebel en el mencionado texto, "leer y escribir son instrumentos de poder más que de conocimiento". Plantea que el arte del escritor se traduce, por un lado, en la "ansiedad oral" que traspasa toda su obra y, por otro, el empleo de toda una serie de "estrategias comunicativas _performances, emisiones radiofónicas, difusión por internet_ que obvian la letra impresa" (p. 13).

Considerando los aspectos estéticos de la prosa lemebeliana, cabe destacar los recursos retóricos que identifican su escritura. Leonidas Morales (2009) al examinar *La esquina es mi corazón*, primer volumen de crónicas del escritor, destaca la metáfora y la metonimia. Sobre la metáfora afirma que Lemebel "lleva el artificio originario del modelo a un punto en que el lenguaje de su discurso cronístico entra en el horizonte estilístico de una estética barroca" (p. 230). Sin embargo, advierte que en el cronista existe una intensificación del barroquismo a través de "un preciosismo que hace entrar su lenguaje en la categoría inconfundible de lo cursi" (p. 230). Destaca, además, que una constante en su escritura es la sexualización generalizada dentro de la cual la cursilería parece alcanzar su apoteosis cuando involucra lo genital.

El escritor mexicano Carlos Monsiváis (2010) igualmente sostiene que en la prosa de Lemebel se puede advertir la presencia del "don de la metáfora y de una solidaridad

narrativa con los marginales" (p. 29). También plantea que otro rasgo que distingue su escritura es el "barroquismo desclosetado" de Lemebel. Sin embargo, aclara que la intencionalidad barroca del escritor es desmesurada y compleja al igual que en Néstor Perlongher, pero es "menos drástica, menos enamorada de sus propios laberintos, más ansiosa de invocar la complicidad del lector" (p. 40).

Soledad Bianchi (2015) sostiene que la prosa de Lemebel es "exuberante donde la mirada se complica, y se viste la frase para desvestir lo que se mira" (p. 324). Este rasgo de la escritura del cronista, la investigadora lo define como "*neobarrocho*" por un barroco que "llegando a Chile pierde el fulgor isleño y la majestuosidad del estuario trasandino, al empaparse y ensuciarse con las aguas mugrientas del río Mapocho que recorre buena parte de Santiago, tal como estas crónicas" (p. 324).



Crítica precedente

Fernando Blanco (2001) afirma que *Tengo miedo torero* es la única novela de Pedro Lemebel, pero señala que fue mal recibida por la crítica que encasilló al autor como cronista. Sin embargo, destaca que es una de las pocas en su género en Chile. Con respecto a la novela plantea que fue elaborada a partir de lecturas suministradas por "los géneros femeninos del folletín amoroso y la novela sentimental combinada con la acumulación de una cultura radial y cinéfila marcada por el acento popular del escucha proletario" (p. 70).

Plantea que en el texto también hay un gesto de la novela histórica porque en el mencionado "*bildungsroman* travestido por la Loca del Frente que aprende a esconder armas, llevar mensajes, ser correo humano para finalmente hacerse un hombre- compañero comprometido con el proyecto histórico/amoroso que lo interpela: acabar con el dictador" (p.70).

Berta López aborda la novela desde dos perspectivas. En el artículo "*Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio" (2005) la investigadora afirma, tomando como base las reflexiones de Deleuze y Guattari, que el texto del escritor chileno puede inscribirse dentro de la literatura menor ya que existe "una voz ventrilocua que a través de todo el relato se disfrazaba, se confiesa, se escinde, para construir un sujeto que constantemente desterritorializa la lengua con el fin de imponer su diferencia, su tercer mundo" (2005 s/nº). Señala que mediante el uso de una lengua *marucha*, el autor pretende remecer la moral burguesa y acoger a los huachos cuya voz no coincide con su cuerpo.

La investigadora señala que la lengua *marucha* es la creación de un lenguaje propio, dueño de una intensidad que trae a la superficie una marginalidad de naturaleza sexual y

donde el sujeto de la enunciación, situado en el margen de la sociedad, se ve imposibilitado de escribir como los maestros de su lengua, por lo que debe explorar otros medios lingüísticos, expresar otra sensibilidad y otra línea de acción que permite nombrar, sentir y vivir el amor entre personas del mismo sexo. Sostiene, además, que la lengua homoerótica desterritorializa el amor heterosexual e implica no solo un programa vital sino también político.

Afirma que el desdoblamiento del narrador, dota al texto de “una perspectiva múltiple en la que se conjugan la burla, la ironía y la crítica hacia el poder de facto” (2005 s/n°). Asimismo, plantea que el texto se complace en juegos estilísticos que muestran las contradicciones entre el poder y la intimidad de quienes lo detentan.

El otro artículo de la investigadora, “La construcción de la loca en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel” (2011) establece un diálogo entre ambos textos analizando los diversos efectos que poseen el vestido y el nombre como actos performativos.

Señala que entre los tipos literarios, el personaje de la “loca” es un “constructo social aplicado a un individuo que sugiere por su anatomía un hombre, pero en el que su lenguaje y gestualidad señalan un comportamiento femenino, atrayendo sobre sí la atención, las burlas y el menosprecio, es el callejero, el habitante del prostíbulo” (p.81).

Asimismo, plantea que en el proyecto escritural de Lemebel se acoplan la denuncia de la marginalidad social de la “loca” con la protesta política que es eco de la inquietud expresada por los movimientos de liberación gay, en el sentido de unir disidencias, márgenes y desigualdades.

La investigadora sostiene que la novela de Lemebel trata de otorgar una resignificación social y política a la homosexualidad debido a que la Loca del Frente, al ser un travesti, “hiperboliza las normas de la femineidad para constituirse como sujeto de manera provocativa frente a la hegemonía heterosexual y a su paradigma, la dictadura militar de Chile en el período 1973- 1990” (p. 90). Desde este punto de vista, la novela edifica la identidad de la “loca” a partir del lenguaje más que del vestido, como sucede en el caso de *El lugar sin límites* de José Donoso.

La investigadora afirma que *Tengo miedo torero* y todos los textos de Lemebel son un llamado al reconocimiento de una sexualidad instalada en los márgenes de la existencia social y que la hegemonía heterosexual considera susceptible de normalizar (p. 92).

Finalmente, destaca que la novela de Lemebel tiene una doble connotación, porque está escrita con la intención de corroer el proyecto de Reconstrucción Nacional del Gobierno Militar que se instaura en Chile en 1973 y además pretende "socavar la hegemonía de la norma heterosexual instalando en el texto las claves del deseo homoerótico" (p.95).

Juan Pablo Neyret (2007) examina los conceptos camp y kitsch en la literatura latinoamericana y luego compara *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel.

Con respecto al personaje de la loca afirma que en la escritura de Lemebel esta se opone al gay, considerado como un elemento trasplantado de la cultura del norte en un acto más de “colonización dentro del marco de la proclamada “modernidad” chilena, en rigor un sistema neoliberal al que Lemebel asimismo combate” (2007 s/n°).

Señala que ambas novelas presentan relaciones en las que los personajes se transforman a partir del otro. Sobre las dos protagonistas afirma que la Loca del Frente es desde el inicio “la mediadora para que Carlos y su célula guerrillera puedan llevar a cabo el atentado, en tanto que habrá que esperar hasta el final para que Molina sea el mediador entre Valentín y los integrantes de su propia célula” (2007 s/n°).

Neyret sostiene que, sin descartar la *performance*, Molina y la Loca del Frente “evolucionan hacia la acción política” (2007 s/n°) y tanto Valentín como Carlos actúan como catalizadores para la concientización ideológica de las locas. En el caso de la novela de Lemebel el investigador afirma que luego del fallido atentado y tras la huida de Carlos, “la Loca del Frente se muestra igualmente en plena acción política: tras recoger un panfleto y ser golpeada por un policía” (2007 s/n°).

Wanderlan Da Silva (2012) afirma que el escritor chileno presenta una narrativa cuyo carácter melodramático corresponde a "un importante despliegue de una de las tendencias en la producción novelística hispanoamericana desde que ha empezado el desarrollo de cierta vertiente de lo que se ha llamado novela del postboom"(pp. 181- 182) . Citando a Ángel Rama, señala que este tipo de producción narrativa se produjo entre mediados de los años 60 y fines de los 80 del siglo XX y comenta que una de sus rasgos distintivos es que ha sido fuertemente influenciada por el cine y por la cultura de masas. En este sentido, afirma que en *Tengo miedo torero* "los aspectos escénicos constituyen algunos de los recursos que aportan el efecto melodramático a su escritura, y se relacionan, además, con su experiencia personal de actor-*performancer*" (p. 182). Este aspecto lo vincula a la participación del escritor como miembro del colectivo *Yeguas del Apocalipsis*.

Da Silva también afirma que la novela de Pedro Lemebel tiene semejanza con *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, porque el personaje protagonista de la novela de Lemebel corresponde en la figuración a Molina, de Puig, su pareja protagonista es también un guerrillero y el argumento es semejante. Además, destaca que las novelas de Puig constituyen, en Latinoamérica, el origen de una tendencia hacia el "texto maricón"⁷² (p. 184).

El investigador sostiene que la motivación diegética que sostiene la narrativa de Lemebel es de carácter histórico, pues en septiembre del año 1986 hubo en Chile un ataque contra Pinochet. Asimismo, afirma que *Tengo miedo torero* se construye como una mirada en busca de fragmentos y ruinas de proyectos de libertad y de promoción del bienestar que la dictadura interrumpió. Con respecto a la protagonista, la Loca del Frente, asevera que es "un emblema de resistencia a la opresión - de género, clase y opinión- en que se ancla la normatividad ordenadora de la modernidad y los proyectos modernizadores que el régimen militar chileno ha intentado representar, de modo fallido, insertando al país en un paradójico neoliberalismo vigilado por el estado" (p. 200).

Hernán José Morales (2015) analiza algunas figuraciones travestis que se elaboran en la novela *Tengo miedo torero*, resaltando la presencia de "lo borroso" en este texto. Aclara que la palabra travesti es "un juego de ocultamiento y develaciones donde prima la espectacularidad del artificio, donde el maquillaje y el disfraz, en aparente distorsión, dejan al descubierto la esencia misma de la palabra desde su complejidad semiótica" (p.5).

⁷² Da Silva señala que el concepto de "texto maricón" fue postulado por Silvano Santiago (2008). Este tipo de textos, según el investigador, está "marcado por el deseo sexual velado y por la creación de protagonistas que permiten una inmediata identificación (en el nivel del deseo) con un cierto modelo latinoamericano de homosexual (que, quizás, podría ser, asimismo, lector suyo) aficionado al estrellato de las películas sentimentales hollywoodienses o aún hispanoamericanas" (p. 184).

Señala que la escritura de Lemebel es una “escritura concebida desde su artificio como travesti, dado que en ella se corren las fronteras genéricas, textuales, etc.” (p. 5). Sitúa lo que denomina como “poética de lo travesti” en concordancia con la escritura neobarroca o neobarrosa, “una filiación de Lemebel con otras texturas del desplazamiento, como síntoma de las nuevas prácticas identitarias y escriturales de las últimas décadas en el contexto de las crisis sociales, económicas y políticas” (p. 5).

Plantea que las textualidades travestis de Lemebel elaboran una figuración de la ciudad en sus diversos sujetos que surgen desde lo marginal, la homosexualidad, el travestismo prostibulario como una manera de resistencia respecto de los modelos hegemónicos normalizadores (p. 6). En este sentido afirma que la novela *Tengo miedo torero*, la travestización “opera como imagen de desplazamiento entre fronteras desde varias dimensiones: lo genérico, lo textual, lo temático” (p.6).

Afirma que en la novela la narración, interferida por la escenificación, el cuadro y la puesta en primer plano, se repite el constante uso de la metáfora. Procedimiento que se hace patente especialmente cuando “la línea narrativa encadena imágenes que remiten a otras y se postulan como capas adosadas que también cuentan” (p. 10). De esta forma, señala que los límites entre discurso narrativo y poético, por ejemplo, se desdibujan y ponen en tensión cualquier categorización convencional, haciendo del texto una materia *híbrida*, extraña y provocadora.

El investigador considera que la metáfora es un basamento de la novela, debido a que este procedimiento se utilizaría para recrear un lenguaje interferido en el que categorías como poesía y narración “pierden su identidad como tales, se fusionan, mutan, se vuelven

algo distinto en un juego similar al travestismo” (p. 13), aspecto que estima pertinente teniendo en cuenta la temática de la novela y la condición de su protagonista.

Sostiene que los desdibujamientos que se proyectan desde lo temático son la homosexualidad, travestismo, nuevas identidades, otras formas de lo político, el montaje que son “coherentes con la ruptura de códigos y convenciones que edifican una palabra otra, oculta, visible en las coordenadas de una contra-gramática que sustenta el barroquismo de la poética de Lemebel” (pp. 10-11).

Cristian Pérez Guerrero (2019) sostiene que en *Tengo miedo torero* el autor escenifica una performance teatral durante todo su texto y traviste el discurso cruel de la dictadura en busca de una reficcionalización de las atrocidades del régimen:

Por un lado, a) la teatralidad subvierte los elementos oficiales con la intención de censurar la realidad y alejar al sujeto problematizado hacia un espacio paralelo apto a sus necesidades y placeres. Por otro, b) el travestir los elementos crueles y sanguinarios por medio de ideas y simbolismos biológicos y vitales distancia al protagonista (y al lector) de los discursos influenciados por el contexto dictatorial (pp. 305)

El investigador plantea que la historia entre la Loca del Frente y Carlos es parte de la construcción teatral realizada por el primero y afirma que la Loca desde un inicio forja una puesta en escena. Especifica que la protagonista no es un sujeto encasillado en/por el binarismo heterosexual, por tal razón sostiene que “es necesario abordar al sujeto amado desde la ornamentación de la situación, cuyos elementos *kitsch* se roban el protagonismo en el impacto visual” (p. 305). Sostiene que Lemebel va elaborando la historia y superpone la actuación hiperbolizada del protagonista sobre cualquier otro elemento, de esta forma los hechos ficcionales acontecidos en la novela “son subvertidos por la performatividad carnavalesca de la loca, reficcionalizando el mundo narrado desde el propio discurso de esta” (p. 306).

Asimismo, aclara que en *Tengo miedo torero* el neobarroco se presenta como una estética que traviste la pobreza y la marginalidad de la Loca estableciendo para ello “una red simbólica destinada a enajenar la violencia social y personal que sufre la Loca del Frente” (p. 310).

En síntesis, la crítica de la novela *Tengo miedo torero* se ha centrado especialmente en el estudio del personaje protagónico y ha descrito sus rasgos distintivos destacando aspectos rupturistas y vinculándolo, además, a otros personajes homosexuales de la narrativa latinoamericana. Sin embargo, el espacio diegético de la novela solo ha sido abordado en términos generales haciendo alusión básicamente al contexto dictatorial pero sin profundizar en él.



CAPÍTULO I

La ciudad de Santiago envuelta "en tinieblas de guerra"

La novela *Tengo miedo torero*⁷³ de Pedro Lemebel fue publicada en el año 2001 y surge, según una nota aclaratoria de su autor, "de veinte páginas escritas a fines de los 80, y que permanecieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras"⁷⁴ (Lemebel, 2001: 5). Dentro de esta nota, Hernán José Morales destaca el abanico que al abrirse y cerrarse oculta y devela fisonomías. El investigador afirma que esta figuración resulta una metáfora del proceso de escritura en Lemebel, "por el cual las palabras (y el sujeto) se ven reforzadas en sus cualidades, se transforman y desdibujan, travisten su cara al maquillarse y asumir ropajes o texturas diferentes para seducir; repitiendo el juego de ocultar y develar" (Morales, 2015, p.7).

La novela está situada desde el punto de vista histórico en la ciudad de Santiago (Chile) en el año 1986 y relata la historia de la Loca del Frente, un homosexual que llega a vivir a un barrio humilde de la ciudad de Santiago, lugar donde conoce a Carlos, quien pertenece al Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), grupo que atentó contra Augusto Pinochet⁷⁵. La protagonista se enamora del joven y se ve involucrada en las actividades clandestinas que realiza su agrupación.

⁷³ La novela fue escrita con el apoyo de FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación y de una beca otorgada por la Fundación Guggenheim. David Foster (2008) destaca que Pedro Lemebel fue el primer escritor latinoamericano gay que recibió esta beca.

⁷⁴ Pedro Lemebel. 2001. *Tengo miedo torero*. Chile: Editorial Seix Barral. En adelante citaremos indicando el número de página.

⁷⁵ El atentado a Augusto Pinochet se realizó el 7 de septiembre de 1986 en un sector llamado cuesta "Las Achupallas" en el Cajón del Maipo cuando el dictador regresaba de "El Melocotón", su residencia de descanso. Fue perpetrado por el grupo Frente Patriótico Manuel Rodríguez, FPMR, organización político-militar de orientación marxista.

El texto está estructurado en capítulos que alternan, por una parte, la historia de la Loca del Frente y, por otra, los capítulos que están centrados en el dictador y su esposa.

La novela está organizada sobre oposiciones que constituyen la manera en que el narrador va configurando el espacio representado en el relato. Estos contrastes se refieren, por una parte, al espacio represivo constituido por la dictadura pinochetista. A este espacio represivo, se opone, por otra parte, la resistencia de quienes son considerados los enemigos del régimen entre quienes se ubica la protagonista, la Loca del Frente y Carlos, el guerrillero. Estas oposiciones conforman una verdadera cartografía de la resistencia al poder, ya que en el relato está presente el espacio represivo representado por la ciudad de Santiago bajo el régimen militar versus la casa de la Loca del Frente que es un lugar donde se aloja la subversión. Las oposiciones asumen un carácter clasista como el espacio pobre, es decir, el barrio humilde en que vive la Loca del Frente y el Barrio Alto, espacio acomodado, en que vive la esposa de un general. Asimismo, existe un notorio contraste moral entre algunos personajes, especialmente entre el dictador y el joven guerrillero.

La novela posee un título que contiene un verso de una canción que aparece transformado. La canción dice: “Tengo miedo, torero/ Tengo miedo cuando se abre tu capote/ Tengo miedo, torero/ De que el borde de la tarde, el temido grito flote/ Pero cuando torero/ Jugueteas con la muerte yo me olvido de mi miedo/ y en ti creo, torero”. Al respecto, Berta López (2005 s/nº) señala que “la metamorfosis que se produce en la letra de la canción origina un desarrollo novelesco que conjuga distintas voces” (2005 s/nº). Por su parte, Hernán Morales sostiene que la canción no es una más de las tantas que se acoplan al relato, sino “la síntesis de la historia *del -la* protagonista, otro modo, alusivo, de contarla” (Morales, 2015, p. 9), debido a que la loca tendrá a su torero que desafía la muerte y lo

establecido. Sin embargo, ambos investigadores no reparan en un detalle importante, pues el título, al estar modificado, pierde el carácter de vocativo que posee en la canción y adquiere un rasgo de adjetivo aludiendo a un miedo tremendo. Este temor estaría reforzado por el contexto dictatorial y por el constante sobresalto que ocasionan los procedimientos represivos desplegados por los organismos de seguridad del régimen.

Además, el título hace referencia a un importante momento del acontecer textual, específicamente cuando la Loca del Frente le dice a Carlos su contraseña, “una frase secreta” (p. 133), que servirá para que ambos se comuniquen. Y, efectivamente, cuando la protagonista se reencuentra con Carlos, después del atentado a Pinochet, éste le dice al oído: “¿Tienes miedo torero?” (p. 201).

La ilusión de realidad de la novela se construye en torno al nombre propio, ya que las acciones están situadas desde el punto de vista histórico en Santiago (Chile) en el año 1986. En consecuencia, el lector verá representado en el texto un espacio diegético que retrata a la ciudad durante la dictadura de Augusto Pinochet que abarcó un período de diecisiete años, entre 1973 y 1990.

La novela describe a la ciudad de Santiago como un espacio absolutamente controlado por los mecanismos de poder instaurados por la dictadura, pero al mismo tiempo evidencia resistencia y transgresión de quienes están su contra:

Un año marcado a fuego de neumáticos humeando en las calles de Santiago comprimido por el patrullaje. Un Santiago que venía despertando al caceroleo y los relámpagos del apagón; por la cadena suelta al aire, a los cables, al chispazo eléctrico. Entonces la oscuridad completa, las luces de un camión blindado, el párate ahí mierda, los disparos y las carreras de terror como castañuelas de metal que trizaban las noches de fieltro. Esas noches fúnebres, engalanadas de gritos, del incansable “Y va a caer”, y de tantos, tantos comunicados del último minuto, susurrados por el eco radial del Diario de Cooperativa. (p. 7)

El saldo de la última protesta, las declaraciones de la oposición, las amenazas del Dictador, las convocatorias para septiembre. Que ahora sí, que no pasa del '86, que el '86 es el año. Que todos al parque, al cementerio, con sal y limones para resistir las bombas lacrimógenas, y tantos, tantos comunicados de prensa que voceaba la radio permanente. (p. 9)

LA PRIMAVERA HABÍA LLEGADO a Santiago como todos los años, pero ésta se venía con vibrantes colores chorreando los muros de grafitis violentos, consignas libertarias, movilizaciones sindicales y marchas estudiantiles dispersas a puro guanaco. A todo peñascazo los cabros de la universidad resistían el chorro mugriento de los pacos. Y una y otra vez volvían a la carga tomándose la calle con su ternura Molotov inflamada de rabia. A bombazo limpio cortaban la luz y todo el mundo comprando velas para encender las calles y cunetas, para regar de brasas la memoria, para trizar de chispas el olvido. Como si bajaran la cola de una cometa rozando la tierra en homenaje a tanto desaparecido. (p. 19)

La ciudad como pantónimo es descrita en torno a una lista en la que se representa el espacio urbano mediante la utilización de un operador tonal: "Santiago comprimido" que da cuenta de la represión política. Este retrato de la urbe se amplía y se intensifica en el fragmento con expresiones como: "relámpagos del apagón", "oscuridad completa", "noches fúnebres" otorgando una imagen asociada a la idea de oscuridad y muerte. Sin embargo, también se evidencia que la ciudad cobija focos de resistencia en contra de la fuerte represión que caracterizó a este período mediante expresiones como "protestas", "movilizaciones sindicales", "marchas estudiantiles", entre otras.

En la novela la resistencia es de carácter político pues se evidencia un rechazo a la dictadura y, además, se da cuenta de todas las manifestaciones en contra del régimen ya sea a través de los personajes protagónicos o bien mediante las inclusiones de los comunicados radiales que informan sobre esta situación. En este sentido, Michel Foucault (2000) afirma que el poder es "lo que dice no" (p. 80) y el enfrentamiento con el poder concebido de esta forma aparece como transgresión. Asimismo, plantea que las relaciones de poder son intrínsecas a otros tipos de relación: de producción, de alianza, de familia, de sexualidad, y asevera que "no hay relaciones de poder sin resistencias, que éstas son tanto o más eficaces

en cuanto se forman en el lugar exacto en que se ejercen las relaciones de poder” (2000: 82). Como ocurre en la novela la resistencia reside en el mismo lugar en el que actúa el poder.

La represión que vive el país no solo es representada a través del narrador, sino también por medio de la voz de la Radio Cooperativa que escucha frecuentemente la Loca del Frente. Al incluir la voz de la radio al relato, el narrador logra complementar aún más el efecto de realidad de la historia narrada⁷⁶, utilizando un modelo radiofónico fácilmente captable para el lector:

COOPERATIVA ESTÁ LLAMANDO: VIOLENTOS INCIDENTES Y BARRICADAS SE REGISTRAN EN ESTE MOMENTO EN LA ALAMEDA BERNARDO O'HIGGINS. (p. 13)

COOPERATIVA, LA RADIO DE LA MAYORÍA. MANOLA ROBLES INFORMA: UN COMUNICADO DEL MINISTERIO DEL INTERIOR SEÑALA QUE EN EL ALLANAMIENTO EFECTUADO HOY POR SERVICIOS DE SEGURIDAD EN VARIAS POBLACIONES, SE HAN INCAUTADO ARMAS DE PESADO CALIBRE Y NUMEROSO MATERIAL IMPRESO LLAMANDO A LA REBELIÓN, PERTENECIENTE AL LLAMADO FRENTE PATRIÓTICO MANUEL RODRÍGUEZ. (p. 37)

DISTURBIOS DE CONSIDERACIÓN SE REGISTRARON EN EL EX PEDAGÓGICO. EL SALDO: UNA VEINTENA DE ESTUDIANTES HERIDOS Y MUCHOS DETENIDOS POR FUERZAS ESPECIALES DE CARABINEROS. ESTOS ÚLTIMOS PASARON A LA FISCALÍA MILITAR. COOPERATIVA, LA RADIO DE LA MAYORÍA. (p. 54)

UN COMUNICADO DE LA DIRECCIÓN NACIONAL DE INFORMACIONES DE GOBIERNO DECLARA QUE SE HA DESBARATADO UN PLAN SUBVERSIVO QUE SE PRETENDÍA PONER EN PRÁCTICA EN EL MES DE SEPTIEMBRE. ADEMÁS, AGREGA QUE SE HAN TOMADO TODAS LAS MEDIDAS NECESARIAS PARA PREVENIR HECHOS DE VIOLENCIA EN LAS PRÓXIMAS FECHAS. (p. 122)

COOPERATIVA, LA RADIO DE LA MAYORÍA, INFORMA: LA AGRUPACIÓN DE DETENIDOS DESAPARECIDOS CONVOCA A UNA VELACIÓN FRENTE A LA VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD EN PLAZA DE ARMAS. ESTE ACTO TIENE

⁷⁶ Pedro Lemebel afirma en una entrevista con Faride Zerán (2001) que la radio Cooperativa “forma parte del imaginario colectivo en la urgencia de ese tiempo”, aludiendo al período dictatorial. Sobre la inclusión de esta emisora en la novela señala que es “un postrero homenaje a la Radio Cooperativa de aquel entonces” y señala que es “un arranque nostálgico de la memoria, pensando en lo que es esta emisora actualmente.”

COMO OBJETIVO EXIGIR JUSTICIA POR LOS ATROPELLOS COMETIDOS EN DERECHOS HUMANOS. (p. 123)⁷⁷

Los comunicados radiales informan y describen la situación política que se vive en la capital y evidencian explícitamente la resistencia al poder represor que se manifiestan a través de barricadas, protestas de los estudiantes y agrupaciones de Detenidos Desaparecidos que abogan por el respeto a los Derechos Humanos. Además, se hace referencia a los organismos encargados del control político como el Ministerio del Interior, Servicios de seguridad, Fuerzas Especiales de Carabineros, Fiscalía Militar.

La ciudad de Santiago es descrita, en consecuencia, como un lugar sitiado, vigilado por las fuerzas policiales, quienes cumplen el rol de reprimir cualquier intento de manifestación en contra del régimen. Cabe destacar que Fernando Blanco plantea que Lemebel “abre la novela a la contaminación de otros discursos” como es el caso del discurso radial y señala que éste sería una especie de “Coro Trágico que revela a diario en la voz de Sergio Campos o Manola Robles, aquello que todos presentimos inevitable, pero que esperamos que no ocurra o viceversa” (2001 s/n°).

El narrador comenta que para La Loca del Frente la voz del locutor de la radio "era un bálsamo protector en esas *tinieblas de guerra*⁷⁸" (p. 27). Esta expresión da cuenta de que la capital está inmersa en un ambiente bélico, es decir, que hay dos bandos claramente diferenciados, a saber, el dictador y los opositores. De esta forma, la ciudad de Santiago como pantónimo es sinónimo de guerra y adquiere semas asociados a enfrentamiento y violencia. *El Diccionario de la Real Academia Española*, en una de sus acepciones, define

⁷⁷ La letra mayúscula corresponde a la forma en que aparece en la novela.

⁷⁸ El énfasis es nuestro.

guerra como “oposición de una cosa con otra”. En este sentido, las oposiciones sobre las que se estructura el relato cobran pleno sentido porque dan cuenta del ambiente belicista que envuelve al país. Así, la ciudad se representa como un espacio contaminado por la violencia que actúa como destructora del imaginario cultural que ha semantizado la capital de Chile: modernidad, paseos naturales, Barrio Alto, etc. para colocar en su lugar gritos, insultos marchas y represión.

Además de los comunicados radiales, el narrador, a través de sus comentarios, también va evidenciando la situación política por la que atraviesa el país.

Y no terminaba de pensar esto, cuando una muchedumbre se vino encima arrancando, metiéndose en las tiendas, gritando: PINOCHET-CNI-ASESINOS DEL PAÍS, corrían desaforados, cayendo, parándose, tirando abanicos de panfletos que nevaban el desconcierto de la loca, estática en medio de la trifulca. Arranquen, vienen los pacos, Y -VA- A CAER, PACO CULIAO- CAFICHE -DEL-ESTADO. (p. 129)

El suelo estaba regado de panfletos llamando a protestar en septiembre: 1986 -AÑO DE LA LIBERTAD. ESTE- AÑO-CAE. PINOCHO, SE-TE-ACABÓ-LA-FIESTA. Eran algunas consignas que se leían en los papeles escritos con tinta roja ... Estos desgraciados apalean, torturan y hasta matan gente con el consentimiento del tirano. (p. 164)

Los fragmentos describen una vez más los constantes enfrentamientos que se desarrollan en las manifestaciones en contra de la dictadura. Este ambiente hostil es delineado como "trifulca" por el desorden y las peleas entre los dos bandos. Como es característico en la prosa de Lemebel, se describe a través de metáforas: "abanicos de panfletos que nevaban el desconcierto de la loca". Con respecto al uso de la metáfora en *Tengo miedo torero*, Hernán Morales sostiene que en esta novela hay "una recurrente edificación de imágenes o series de imágenes que remiten a otros conceptos desde la configuración de una semiosis ilimitada" (Morales, 2015, p. 12), lo que trae como consecuencia que el decir se convierta en un montaje de capas y el resultado "es una

nueva codificación que obliga a rearmar, en el acto de la lectura, diferentes entramados conceptuales a efectos de una comprensión relativamente eficaz o de sentidos más profundos" (Morales, 2015, p. 12).

Otro espacio que es descrito dentro de la ciudad es el centro de la capital que emite una serie de signos relacionados con el ámbito económico. A través de la introducción de una lista, se detallan las ofertas de los negocios. No obstante, este espacio oculta, a través de la ornamentación de las vitrinas, la realidad política y social que vive el país:

El paisaje cambiaba llegando al centro, diversos negocios coloreaban la vereda con sus carteles comerciales ofreciendo mil chucherías de importación, un carnaval de monos de peluche y utensilios plásticos que había quebrado la precaria industria nacional. Mucha oferta, mucho de todo, *hipnosis colectiva*⁷⁹ de un mercado expuesto para su contemplación, porque muy poca gente compraba, eran contados los que salían de las tiendas cargando un paquete doblemente pesado por la angustia del crédito a plazo. El resto miraba, vitrineaba con las manos en los bolsillos tocándose las monedas para la micro. Pero venía septiembre, y a pesar de todo, las vitrinas ostentaban cuelgas de banderitas y símbolos patrios que uniformaban con su tricolor el urbano semblante. (pp. 60 – 61)

El centro de la urbe es delineado como un espacio ilusorio, porque la mayoría de los ciudadanos solo observa los productos, sin embargo, no pueden acceder a ellos al no poseer los recursos económicos para adquirirlos. En la descripción que traza los rasgos distintivos de este espacio cobra especial relevancia el operador tonal "hipnosis colectiva". Si reparamos en la palabra "hipnosis" comprobamos que el comercio contribuía a tener a la ciudadanía adormecida. En este sentido, Michel de Certeau afirma que "los objetos promocionados crean una utopía de la felicidad y el placer del cuerpo creando ilusiones que contrastan con la insatisfacción ante una nación estructurada a partir de la desigualdad social."⁸⁰

⁷⁹ El énfasis es nuestro.

⁸⁰ Citado por Lucía Guerra (2014, p. 15).

En *Fabián y el caos* se textualiza el proceso inverso en relación al ámbito económico, ya que mediante la descripción de la sociedad cubana representada en el relato se evidencia cómo después del triunfo de la Revolución el estado pasó a dirigir la economía y los sectores productivos del país. En este proceso se le dio especial a la justicia social procurando la equidad y la igualdad en la distribución de la riqueza con el objetivo de satisfacer las necesidades del pueblo. Sin embargo, la novela de Pedro Juan Gutiérrez muestra los efectos devastadores que tuvo este proceso al truncar el proyecto de vida de Felipe Cugat, padre del protagonista, y también el del padre de Pedro Juan. Además expone las desfavorables condiciones de pobreza y carencia de alimentos a las que se vieron enfrentados los cubanos en los primeros años de la Revolución.

Por el contrario, en *Tengo miedo torero* se reflejan las tremendas diferencias entre los sectores sociales más desposeídos, como el barrio y la casa de la Loca del Frente, y los lugares con más recursos económicos, como la casa de la esposa de un general. Además, a través de la descripción del centro de la capital se demuestra que muy pocas personas tenían el poder adquisitivo para acceder a algún producto. De esta forma, la representación del espacio diegético refuerza la ideología que privilegia la novela al exponer que la dictadura no solo reprime sino que no le preocupa el bienestar social de la mayoría del país ignorando sus necesidades.

Volviendo al análisis del texto, cabe destacar que las descripciones de la ciudad de Santiago después del atentado a Pinochet, se llenan de matices que hacen referencia a un recrudecimiento de la violencia. En efecto, el narrador afirma que “la ciudad era otra” (p. 170). Las calles lucían desiertas, solo las patrullas policiales la recorrían exacerbando las medidas de control:

AQUELLA NOCHE EN SEPTIEMBRE del 86 fue espesa, un socavón de coyotes aullantes por las avenidas, una ciudad crispada por los numerosos allanamientos, portazos, gritos y balaceras en los barrios populares. El Ejército se tomó Santiago, cortando las rutas de salida. Se montó un cerco armado desde la periferia que se fue cerrando a medida que los militares revisaban autos, casas, poblaciones enteras, formadas en fila toda la noche en las canchas de fútbol. A la menor equivocación, al más simple titubeo, a culatazos se llenaban camiones y camiones de sospechosos (p. 183)

La descripción nuevamente se realiza a través de una metáfora "un socavón de coyotes aullantes por las avenidas" que dibuja e intensifica la imagen de la ciudad asediada por organismos policiales, tal como bestias en busca de su presa. Además, el operador tonal "ciudad crispada" da cuenta del malestar que se vive en los barrios populares por la manera violenta que son tratados por los organismos a cargo de la represión.

Los espacios de transgresión



"La ciudad fuera del auto era una cobra grisácea ondulando en rostros también descoloridos por el susto cotidiano de la dictadura."

En este contexto asfixiante, con permanentes enfrentamientos, muertes y miedo, surge, sin embargo, la transgresión no sólo política sino también la sexual. Incluso, si reparamos en una de las descripciones de la ciudad constatamos que es definida como "una cobra grisácea" (p. 143). De esta forma, la urbe aparece como un reptil, es decir, que es singularizada con un sema de evidente contenido sexual. En este sentido, Juan Pablo Sutherland señala, al referirse a *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*, que en Lemebel "los tránsitos urbanos se vuelven sexuales, violentos y con un develamiento del

cuerpo, ciudad e identidades traficadas en la loca" (2009, p. 104). En consecuencia, podríamos plantear que en *Tengo miedo torero* el autor vuelve sobre temas y aspectos que caracterizaron su primera etapa escritural.

En efecto, en medio de la ciudad sexualizada, la Loca del Frente se sitúa, en diversos momentos del acontecer textual, en espacios en los que realiza algunas acciones de índole sexual o muestra lo que otros sujetos homosexuales hacen, no importando que desde la perspectiva dictatorial y represiva sus actos podrían ser catalogados como un desacato a la autoridad y, por lo tanto, serían consideradas acciones subversivas y peligrosas.

Uno de estos espacios es el autobús, medio de transporte que la protagonista utiliza para desplazarse por la ciudad. En este lugar se refiere explícitamente a la situación por la que atraviesa el país expresando su punto de vista, infringiendo la censura imperante al referirse en duros términos a la dictadura: “y no todo está tan bien como dice el gobierno. Además fíjese que en todas partes hay militares como si estuviéramos en *guerra*, ya no se puede dormir con tanto balazo⁸¹” (p. 60). La cita también evidencia el ambiente bélico que ya hemos comentado.

La transgresión sexual se desarrolla también en el autobús (“la micro”) y en los cines con diversos grados de intensidad. En el popular medio de transporte, la Loca del Frente vive situaciones que infringen el comportamiento social⁸²:

Ella venía sentada a la orilla del pasillo, donde los hombres sudados de cansancio le refregaban el bulto al pasar a su lado. Entonces ella se quedaba quieta y sin respirar sentía el latido de ese animal posado en su hombro, era solo un minuto de éxtasis roto por el vozarrón del chofer ordenando que los pasajeros se corrieran para el fondo. Pero el joven obrero ni se movió, es más, cuando la hilera apretada de gente pasaba a su espalda, le apretaba su entrepierna apegándosela al brazo. Y en el

⁸¹ El subrayado es nuestro.

⁸² La crónica "Coleópteros en el parabrisas" del libro *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1997) también narra las transgresiones que se desarrollan al interior del transporte público.

amasado de cuerpos que se bambolean con las frenadas de la micro, la Loca del Frente sintió cómo ese fofu reptil se iba tensando en la contorsión de un enjaulado resorte. Lo sintió crecer nerviudo como una pitón enroscada en su antebrazo (p. 82)

La cita evidencia el deseo transgresor dado que la Loca del Frente permite que el joven obrero se le acerque y se le insinúe desde el punto de vista sexual. En el espacio del autobús ocurre una transgresión que altera la normalización de los cuerpos y se instalan los flujos del deseo. Llama la atención encontrar en la cita la presencia de los mismos semas con que el narrador describe a la ciudad, por ejemplo “fofo reptil” y “pitón enroscada”. En este caso también son utilizadas para hacer referencias de tipo sexual. Al respecto, Juan Pablo Sutherland señala que en Santiago, “el transporte público conjuga la fauna diaria con el deseo camuflado de sus usuarios, erotismo que funciona como espectralidad de una carencia y como un mercado común de sus imaginarios” (2009, p. 87). También señala que en Chile se han ido eliminando espacios que las minorías resignifican y esto se debe a “una política de higiene que involucra anulación y el nuevo alineamiento moral y sexual de la Nación. (2009, p. 85)⁸³

La homosexualidad masculina, según Lucía Guerra (2014), “establece una red de comunicaciones creando cartografías del Deseo que transgreden y contradicen los significados asignados a cada lugar por la nación heterosexual y una economía de consumo dirigida a la familia” (p. 227). La investigadora señala que los sujetos gay pertenecen a un “Afuera en el cual zonas de la ciudad se convierten en espacios de exploración erótica, encuentros ocasionales y sitios de sociabilidad donde se establecen lazos interrelacionales.”

⁸³ Juan Pablo Sutherland afirma como ejemplos de estas políticas de higiene el enrejamiento del Cerro Santa Lucía, también señala que lugares de encuentros de grupos minoritarios se han convertido en focos de vigilancia e incluso se ha llegado a alterar la vegetación del paisaje para evitar que los arbustos sean ocupados como separadores de ambientes.

Otro espacio en que se desarrollan transgresiones de carácter sexual es el cine. Al igual que en la novela *Fabián y el caos* el cine es un espacio en el que se infringe el poder. Planteamos que en la novela del escritor cubano este lugar es un espacio heterotópico, un espacio otro en el que se desarrollan encuentros sexuales tanto de parejas heterosexuales (Pedro Juan y Regina) como de minorías sexuales (Fabián). Sin embargo, hay que considerar que en la novela de Pedro Juan Gutiérrez se evidencia un control mucho más intenso en contra de los homosexuales.

En el texto de Lemebel el cine⁸⁴ también está presente, específicamente el Cine Capri cuyos carteles “ocultaban la doble función en vivo del porno maraco” (p. 166). Este lugar es frecuentado por homosexuales, quienes daban rienda suelta a los deseos que debían esconder a la luz del día, porque el artículo 373 del Código Penal sancionaba este tipo de comportamiento⁸⁵.

En un momento del acontecer textual la Loca del Frente concurre al cine, después de participar en una protesta, y describe lo que ocurre en este espacio:

A las siete en punto apagaron las luces de la sala y comenzó la primera película. De reojo la loca leyó el título: DURO DE MATAR II, y también de reojo, vigiló al cafiche pendejo que a su lado se acomodó en la butaca amasándose el miembro. Quiso sentarse en las primeras filas, porque al fondo era tan espeso el culiadero, que en la oscuridad nadie sabía con quién lo estaba haciendo. Y en realidad, las últimas filas eran para las locas cochinas que se pajeaban entre ellas, y cuando aparecía un hombrecito, como el que ella tenía a su lado, eran capaces de todo con tal de agarrarle el paquete. Por eso no prestó atención al crujidero de butacas que terremoteaba el ambiente, tampoco escuchó los quejidos eyaculantes que acompañaban las escenas de karate violento desplegadas en la pantalla. Chispazos lacres refulgían la penumbra, y ese resplandor rosado mostraba fugaz la ensalada de cuerpos, que en la última fila coreografiaban el éxtasis de su clandestino manosear (pp. 167- 168)

⁸⁴ Pedro Lemebel se refiere a los encuentros sexuales que se desarrollan de manera frecuente en los cines en la crónica “Baba de caracol en terciopelo negro” del libro *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1997).

⁸⁵ El artículo 373 del Código Penal establece que aquellos que “de cualquier modo ofendieren el pudor o las buenas costumbres con hechos de grave escándalo o trascendencia, no comprendidos expresamente en otros artículos de este código, sufrirán la pena de reclusión menor en grado mínimo a medio.” Citado por Óscar Contardo (2012, p. 334).

El fragmento detalla la manera en que se concretan los encuentros sexuales en un lugar específico de la ciudad que es frecuentado por homosexuales, quienes disfrutan de las prácticas sexuales que la oscuridad del cine les permite realizar. Se representan cuerpos gozosos, libres de las ataduras que les impone una sociedad dictatorial y normativa.

En suma, tanto el autobús como el cine son resemantizados en el relato debido a que adquieren otros rasgos. En efecto, de lugares convencionales se convierten en espacios del deseo en que los homosexuales se expresan libremente⁸⁶. Las descripciones permiten inferir que estos territorios son descritos como lugares en los que es posible burlar las férreas medidas de control instauradas por la dictadura. De esta forma, el sexo se convierte en un elemento de libertad y subversión. Al respecto, Sutherland señala que el anonimato que brinda el callejeo diario resignifica los tránsitos en la ciudad y afirma que esto “permite enajenarse en ciertas tecnologías normalizadoras de los sujetos (familia, sistema educacional, cortejo amoroso, etc.) y que permite fluir en el paisaje de sus propias pulsiones” (2009, p. 86).

Sin embargo, las transgresiones de tipo sexual no solo se desarrollan en los espacios públicos, sino también en el espacio privado debido a que otra de las medidas de control puesta en práctica por la dictadura fue la instauración del toque de queda⁸⁷. Esta medida de control es ironizada en el relato porque el narrador comenta que la Loca del Frente saca provecho sexual con esta disposición. Incluso, Lupe, una de las amigas de la protagonista, comenta los beneficios que tiene el toque de queda para ella y las otras “locas”.

⁸⁶ Este aspecto también se desarrolla en varias crónicas del libro *La esquina es mi corazón*. Véase artículo citado de M. Rodríguez y M. Esparza en el que se evidencia la violación al dispositivo disciplinario en la crónica "Anacondas en el parque."

⁸⁷ El toque de queda es según el DRAE “una medida gubernativa que, en circunstancias excepcionales, prohíbe el tránsito o permanencia en las calles de una ciudad durante determinadas horas, generalmente nocturnas”.

Las siguientes citas dan cuenta de este aspecto:

Nunca faltaban los pasajeros del toque de queda, esos volados que se quedaban carreteando hasta tarde y no podían llegar a su casa, y bueno, todo sea por no caer preso. Sobraban los cesantes que por unos pesos, por un cigarro, por una cama caliente le hacían el favor sin más trámite. (p. 40)

Qué sería de nosotras sin el toque de queda, no habría nada que echarle al pan, nos tendríamos que meter a un convento. Por eso yo amo el toque el queda, amo a mi general que tiene a este país en orden. Amo a este gobierno, porque a todas las locas nos da de comer, y con el miedo los rotos andan más calientes. (p. 125)

Las citas exponen irónicamente cómo se rompe la tensión entre la represión política y la transgresión sexual debido a que los cuerpos reprimidos se liberan aprovechándose del implacable control político que rige al país. De esta forma, se muestra irónicamente cómo la dictadura contribuye indirectamente a satisfacer los deseos de las minorías sexuales.

A diferencia de la novela *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez que analizamos en los capítulos anteriores, el relato de Pedro Lemebel no textualiza la persecución hacia los homosexuales. La dictadura de Pinochet, según Óscar Contardo, no hostigó ni reprimió de manera particular a los homosexuales ni tampoco realizó un acoso policial más profundo que "el que históricamente se había ejercido sobre los lugares de reunión de hombres gay" (2012, p. 321). Señala, además, que no hubo diferencias entre el Gobierno de la Unidad Popular y el régimen militar porque en dictadura "las libertades civiles estaban restringidas para la población en general" (2012, p. 322). Afirma que era absurdo invertir recursos en una persecución en contra de homosexuales y lesbianas "si ningún grupo opositor reivindicaba sus derechos, ni se trataba tampoco de un grupo articulado bajo un estandarte político."

Incluso sostiene que la izquierda había demostrado durante el Gobierno de la Unidad Popular ser "tan conservadora y represora como la derecha en estos asuntos y nada

indicaba que sus convicciones variarían a corto plazo” (*ibid*). En este sentido, Gonzalo Asalazar coincide con los planteamientos de Contardo porque afirma que "Santiago antes del golpe de estado seguía siendo un ambiente extremadamente opresivo para el homoerotismo" (2017, p. 90).⁸⁸. Sin embargo, el investigador sostiene que tanto para Pedro Lemebel como para Néstor Perlongher los años de la Unidad Popular "significaron un alto en la represión" (2017, p. 30). Su afirmación está basada en una entrevista personal a Pedro Lemebel, quien recordando el Chile de los setenta, declaró: "Yo en la UP fui feliz. Se soltó todo. En los setenta no había represión"⁸⁹. También el investigador incorpora una crónica de Néstor Perlongher del año 1980 cuando visitó el país. En este texto el escritor argentino señala que el gobierno de Salvador Allende "no provocaba desmanes solo en el campo del reparto de los bienes terrenales. Chile gozó, bajo Allende, las turbulencias de un desmelenado "destape": hippies, gays y toda suerte deambulaban abiertamente por las calles, en un clima de agitación casi anárquico".⁹⁰

Óscar Contardo plantea, además, que la forma en que la dictadura actuó sobre los homosexuales fue indirecta y en este sentido asevera que el régimen reforzó:

la uniformidad cultural como valor y el temor al disenso como forma de vida. Una tarea que fue allanada por la orientación ultraconservadora que había adoptado la mayor parte de la clase alta chilena desde la década de los setenta, cuando comenzó a refugiarse en grupos y movimientos católicos conservadores. Este proceso cobró fuerza en dictadura y mayor impulso bajo el pontificado de Juan Pablo II, quien promovió movimientos de carácter espiritual-despojados de crítica social-para que desplegaran su influencia entre las familias más poderosas de América Latina. (pp. 325-326)

⁸⁸ Gonzalo Asalazar sostiene que "una vez instalado el neoliberalismo dictatorial en Chile, el homoerotismo santiaguino comenzó el proceso que lo llevaría a dejar de ser invisible, con un primer hito: la fundación de la primera discoteca gay, Fausto, el 22 de agosto de 1979. Esta trajo consigo un nuevo modelo importado de Estados Unidos: un lugar exclusivamente para homoeróticos. Con este comenzó la transnacionalización de la identidad gay al escenario chileno, junto con la importación de un esquema de relaciones basadas en el modelo burgués del amor romántico, e integradas en los flujos de producción y consumo capitalistas. Dicha identidad se ha consolidado desde los noventa hasta la actualidad (2017, p. 91).

⁸⁹ Citado por Gonzalo Asalazar 2017, p. 29.

⁹⁰ Citado por Gonzalo Asalazar 2017, pp. 29-30.

La confusión de géneros y la ambigüedad sexual eran situaciones de las que, se suponía, había que mantener resguardada a la población. (p.327)

Augusto Sarrocchi coincide con Contardo y afirma que la dictadura “hizo vista gorda a la existencia de los gays, en la medida que no se manifestaran sexualmente en público y también, preferentemente, en lo político” (2014, p. 65). Asimismo, asevera que algunos homosexuales se planteaban como proclives a la dictadura, tanto los adinerados como los con menos recursos.

Volviendo al análisis del texto, cabe destacar que al "Santiago comprimido por el patrullaje" (p.7) o esta "ciudad crispada" (p. 183) que representa el espacio represivo y violento en el que se desarrollan las acciones, se opone El Cajón del Maipo, espacio que podríamos catalogar de idílico, pues es definido como un lugar agradable. Su descripción está marcada por la presencia de semas que aluden a un lugar ideal. El narrador denomina a este cañón andino como “quebrada florida cerca de Santiago” (p. 20), también como “gran alfombra verde” (p. 23) y “oasis cordillerano” (p. 43). Incluso, cuando la protagonista acompaña al joven guerrillero a este lugar, en la descripción se puede apreciar cómo estos rasgos se intensifican:

Las nubes rosadas de ciruelos y el resplandor de los aromos pasaban fugados a morir en sus espaldas, dejando una nevada de pétalos pegados al parabrisas. (p. 26)

No tuvieron que subir mucho para quedar instalados sobre el camino, en esa terraza natural forrada de un musgo suave salpicado de florcitas. Desde allí la visión panorámica era completa. Los murallones cordilleranos sujetaban la tajada del cielo arrebolada de nubes luminosas. Y abajo, muy abajo, el río quejándose al chocar tumultuoso contra las piedras. (p. 28)

La cita nos remite indudablemente al tópico del *locus amoenus* por la presencia de algunos de los elementos que lo singularizan. En efecto, Marchese y Forradellas señalan que en él están presentes “un prado con flores, uno o varios árboles, una fuente o un arroyo,

un viento suave que sopla, un pájaro o varios que cantan” (2000, p. 249). Sin embargo, el adjetivo “tumultuoso” revela una diferencia con el tópico en el que las aguas son siempre mansas. Asimismo, los teóricos mencionados afirman que el tópico representa el lugar feliz, el edén, la edad de oro, la situación sin problemas del hombre alejado de los contrastes de la historia y reconciliado con la naturaleza. En este sentido, constatamos que en la novela se actualizan estos rasgos porque la descripción se opone de manera radical a cómo ha sido representada la ciudad de Santiago en un ambiente dictatorial.

A modo de conclusión

En síntesis, la ciudad de Santiago representada bajo la dictadura pinochetista se configura en el relato como un pantónimo asociado a una lista de predicados en que se expone como un espacio diegético dominado por la violencia. En efecto, la capital es singularizada como un espacio envuelto en “tinieblas de guerra” (p. 27).

Los enunciados descriptivos que dan cuenta de la representación de la ciudad de Santiago están dominados por adjetivos, metáforas y operadores tonales que recalcan el ambiente belicista que envuelve al país. La urbe es representada como un escenario en que se desarrollan de manera habitual violentos enfrentamientos entre los opositores al régimen y los organismos represores. La violencia se despliega en cada uno de ellos, especialmente en sectores sociales más desposeídos de la capital. Estos aspectos quedan evidenciados a través de los comunicados radiales y de los comentarios del narrador. Así, la ciudad se presenta como un lugar sitiado, vigilado y controlado por los mecanismos de poder y, al

mismo tiempo, se muestra, a través de las descripciones y las acciones de los personajes, un rechazo hacia el régimen imperante.

Sin embargo, también es una ciudad sexualizada porque los personajes homosexuales, al dar rienda suelta a sus deseos hacen que determinados lugares adquieran otros atributos, resemantizándolos ya que de espacios convencionales (el autobús, el cine) se convierten en espacios del deseo. Así, el sexo se convierte en un elemento de libertad y subversión en medio de un ambiente regido por un control absoluto tanto en lo político como en la normalización de las conductas individuales.



CAPÍTULO II

La "casita flacuchenta" y la "enorme casona"

"... la casa, donde revolotearon eléctricas utopías
en la noche púrpura de aquel tiempo"
(Pedro Lemebel, 2001, p. 5)

La casa como espacio tiene una presencia destacada en la tradición literaria. Según Gastón Bachelard es “nuestro rincón en el mundo” y “nuestro primer universo” (1965, p. 36). Para Chevalier y Gheerbrant es un símbolo femenino “con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno” (1995, p. 259). Cirlot, por su parte, señala que la casa ha sido considerada por los místicos como un elemento femenino y además afirma que “se produce una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos” (1997, p. 127). Lucía Guerra afirma que la casa es “también el lugar de lo secreto y lo prohibido, de la violencia intrafamiliar y la imposición de la autoridad” (2014, pp. 166- 167) y señala que en la cultura occidental es “un espacio del poder, la vigilancia y el orden jerárquico.”⁹¹ En el relato se actualizan algunos de estos rasgos porque la casa de la protagonista se convierte en un espacio de amparo para Carlos y sus amigos en medio del contexto represivo. Así, la casa de la Loca del Frente se yergue como un espacio de resistencia y subversión en la ficción narrativa.

Este aspecto está presente incluso en una nota introductoria a la novela en la que su autor cuenta cómo nació su novela, dedica a varias personas el libro y sobre la casa

⁹¹ Lucía Guerra afirma que la casa tiene “una pluralidad de significados como albergue para la familia, verdadera estructura nuclear de la nación. Desde el punto de vista de la injerencia del Estado, la casa, además de constituir un ámbito de la intimidad, jurídicamente corresponde a un domicilio, importante dato de identificación ciudadana y desde la esfera política, es también un recinto con ciertos derechos, obligaciones y privilegios” (2014, p.166).

expresa: "... la casa, donde revolotearon eléctricas utopías en la noche púrpura de aquel tiempo" (Lemebel, 2001, p. 5). Este espacio se convierte, en consecuencia, en un lugar donde se intentó formular y proyectar una sociedad diferente a la dictatorial que regía el país en ese oscuro periodo.

La casa que es la "parcela" (Garrido, p. 217) o "repertorio" (Slawinski, p.14) de la Loca del Frente dentro del espacio narrativo, es descrita de tres formas en el relato a medida que se van desarrollando los acontecimientos. En primer lugar es representada como "casita flacuchenta" (p.7), luego como "casita enjoyada" (p. 13) y finalmente como "mausoleo" (p. 84).

Este espacio narrativo es descrito en el relato como una "casita flacuchenta" (p. 7), de tres pisos, situada en una esquina y con una sola escalera que conducía al altillo. Es representada de la siguiente forma



Entonces la casita flacuchenta, era la esquina de tres pisos con una sola escalera vertebral que conducía al altillo. Desde ahí se podía ver la ciudad penumbra coronada por el velo turbio de la pólvora. Era un palomar, apenas una barandilla para tender sábanas, manteles y calzoncillos que enarbolaban las manos marimbas de la Loca del Frente ... Un maripozuelo de cejas fruncidas que llegó preguntando si se arrendaba ese escombro terremoteado de la esquina. Esa bambalina sujeta únicamente por el arribismo urbano de tiempos mejores. (pp. 7- 8)

La descripción de la casa como pantónimo se desarrolla en torno a una nomenclatura o lista en la que se presentan sus rasgos distintivos. El inmueble es representado con rasgos que aluden a la precariedad de su estructura, por tal razón se detalla que es como "un palomar", "apenas una barandilla", "escombro terremoteado de la esquina" y "bambalina". A través de los enunciados descriptivos, se hace presente la ideología y nuevamente la ciudad es delineada en torno a la oscuridad y vinculada al ámbito bélico: "se podía ver la ciudad penumbra coronada por el velo turbio de la pólvora".

A medida que se desarrolla el relato, la casa se convierte en un espacio de resistencia y subversión debido a que la Loca del Frente le permite a Carlos, un supuesto estudiante universitario, que guarde varias cajas en su interior. No obstante, las cajas no contienen libros sino armas que se utilizarán en el Pinochet llevado a cabo por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

Por eso el afán de decorar sus muros como torta nupcial. Embetunando las cornisas con pájaros, abanicos, enredaderas de nomeolvides, y esas mantillas de Manila que colgaban del piano invisible. Esos flecos, encajes y joropos de tul que envolvían los cajones usados como mobiliario. Esas cajas tan pesadas, que mandó a guardar ese joven que conoció en el almacén, aquel muchacho tan buenmozo que le pidió el favor. Diciendo que eran solamente libros, pura literatura prohibida, le dijo con esa boca de azucena mojada. Con ese timbre tan macho que no pudo negarse y el eco de esa boca siguió sonando en su cabecita de pájara oxigenada. Para qué averiguar más entonces, si dijo que se llamaba Carlos no sé cuánto, estudiaba no sé qué, en no sé cuál universidad, y le mostró un carnet tan rápido que ni miró, cautivada por el tinte violáceo de esos ojos. (p. 10)

Además, adquiere otras connotaciones porque el narrador afirma que es “el único espacio propio que tuvo en su vida la Loca del Frente” (p. 10) por tal razón se preocupa de decorarla lo mejor posible y en este sentido la vivienda pasa a ser una extensión o proyección de la personalidad del protagonista.

La casa también pasa a formar parte de las oposiciones que estructuran el relato, pues en apariencia el hogar de la Loca del Frente es sólo una casa más de un sector poblacional de Santiago, no obstante, la realidad del acontecer textual nos indica que es una casa de seguridad en que se realizan actividades clandestinas como las reuniones que realizaban los miembros de la agrupación guerrillera a la que pertenece Carlos.

La casa flacuchenta adquiere otros rasgos al llenarse con las cajas que la Loca del Frente le guarda a Carlos. A partir de ese momento del acontecer textual es denominada "casita enjoyada".

Al correr los tibios aires de agosto la casa era un chiche. Una escenografía de la Pérgola de las Flores improvisada con desperdicios y afanes hollywoodenses. Un palacio oriental, enclaustrado con toldos de sedas crespas y maniqués viejos, pero remozados como ángeles del apocalipsis o centuriones custodios de esa fantasía de loca tulipán. Las cajas y cajones se habían convertido en cómodos tronos, sillones y divanes, donde estiraban los huesos las contadas amigas maricas que visitaban la casa ... Así, las reuniones y el desfile de hombres por la casita enjovada fueron cada vez más insistentes, cada día más urgidos, subiendo y bajando la hilachenta escala que amenazaba desarmarse con el trote de machos (p. 13)

La casa enjovada permite la transformación de las misteriosas cajas y cajones en adornados muebles que la Loca utilizaba para recibir a sus amigas y los amigos de Carlos. Cabe destacar que Cristian Pérez (2019) sostiene que la historia entre la Loca del Frente y Carlos es parte de la construcción teatral realizada por el primero y afirma que la Loca desde un inicio forja una puesta en escena. Especifica que la protagonista no es un sujeto encasillado en/por el binarismo heterosexual, por tal razón sostiene que “es necesario abordar al sujeto amado desde la ornamentación de la situación, cuyos elementos *kitsch* se roban el protagonismo en el impacto visual” (p. 305).

Una vez que se realiza el atentado a Pinochet y Carlos deja de frecuentar la casa de la Loca del Frente, la descripción de este espacio se llena de semas que aluden a la muerte. A partir de ese momento el inmueble es representado como un lugar que “tiene silencio de *mausoleo*⁹²” (p. 84). La casa queda vacía porque se han llevado las cajas que contenían las armas y la vivienda es retratada como un “despoblado inmóvil”, “como un campo de batalla sembrado de vacíos restos” (p. 159) y al describir el inmueble en la oscuridad de la noche, el narrador señala que es “como si caminara sobre un *cementerio* de cristal⁹³” (p. 181). Los operadores tonales forman un campo semántico que describen el inmueble como un espacio vinculado a la muerte, al estancamiento, al vacío. Las alusiones a la idea de la

⁹² El énfasis es nuestro.

⁹³ El énfasis es nuestro.

muerte ("mausoleo", "cementerio") son de carácter simbólico e ilustran este espacio como un lugar que ya no tiene sentido.

En las dos novelas analizadas la casa como espacio tiene un rol destacado, sin embargo, se pueden establecer las siguientes diferencias y similitudes. En primer lugar, *Fabián y el caos* se representa una casa que experimenta un proceso de degradación después de que el país empieza a ser dirigido y reorganizado por los líderes de la Revolución. Mientras que en *Tengo miedo torero*, desde el inicio de la narración la casa de la Loca del Frente es retratada como un inmueble muy humilde cuya infraestructura es precaria al igual que el resto de las viviendas del barrio en que vive la protagonista.

En segundo lugar, la novela de Pedro Juan Gutiérrez presenta la casa, en una ocasión del acontecer textual, como un espacio de transgresión. Específicamente cuando el profesor de piano de Fabián, quien no está de acuerdo con la ideología del gobierno revolucionario, hace una reflexión sobre el rol de los artistas en medio de una dictadura proletaria. En cambio, en la novela de Pedro Lemebel la casa es representada como un espacio de resistencia y transgresión porque la Loca del Frente, "sin saber sabiéndolo", permite que se guarden armas que luego serán utilizadas en el atentado a Pinochet.

En tercer lugar, al final de ambas novelas este escenario termina vinculado a la muerte y la soledad. En la novela del escritor cubano, después de que fallecen los padres de Fabián, el atribulado joven pasa sus últimos días en medio de la soledad, la angustia y el sufrimiento hasta que finalmente muere. Por el contrario, en *Tengo miedo torero* la casa es retratada como mausoleo, cementerio pero solo a partir de la ausencia de Carlos y la nostalgia que le provoca a la Loca del Frente.

La descripción del sector donde vive la Loca del Frente así como su casa se oponen a las representaciones de los otros espacios del relato. El narrador, refiriéndose al barrio donde vive la protagonista señala que:

Así, la Loca del Frente, en muy poco tiempo, formó parte de la zoología social de ese medio pelo santiaguino que se rascaba las pulgas entre la cesantía y el cuarto de azúcar que pedían fiado en el almacén. (p. 9)

El barrio parecía un pueblo de provincia, apenas iluminado por algunos faroles salvados de los peñascos. Los niños corrían por la calle esquivando el auto, y en la esquina la misma patota de jóvenes sumergidos en la nube ácida de la yerba. En los aires entumidos del anochecer, se plegaban las radios timbaleando el rock punga de Led Zeppelin, los arpegios revolucionarios de Silvio Rodríguez y el tumbar despabilado del flash noticioso del almacén. (p. 36- 37)

Las citas evidencian que la zona en que se sitúa la casa de la protagonista corresponde a un sector social de la capital marcado por la pobreza y la cesantía. Se infiere que los habitantes de este sector de la ciudad no tienen dinero para adquirir productos básicos, por tal razón los obtienen "fiados". El aspecto físico de esta zona da cuenta de que parecía un "pueblo de provincia" y detalla las carencias que afectan al alumbrado público y muestra, por otra parte, la situación de los jóvenes adictos a la droga⁹⁴.

El Barrio Alto, por el contrario, es singularizado por la presencia de semas que evidencian la presencia en la ciudad de clases sociales acomodadas. En el mencionado sector de la capital no existe ningún tipo de falencias:

*esos prados de felpa verde, a esas calles amplias y limpias donde las mansiones y edificios en altura narraban otro país*⁹⁵. Y era tan poca la gente que se veía en sus calles desiertas, apenas algunas empleadas paseando niños, algún jardinero recortando las enredaderas que colgaban de los balcones, más una que otra anciana de pelo azulado tomando el fresco en los regios jardines. (p. 61)

⁹⁴ Pedro Lemebel desarrolla el tema de los jóvenes excluidos del sistema en la crónica "Cómo no te voy a querer (o la micropolítica de las barras)" del libro *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Llama la atención que tanto en la crónica, escritas en el año 1997, como en la novela *Tengo miedo torero* que recrea el periodo dictatorial, los jóvenes carentes de recursos económicos aparecen marginados de la sociedad y sin expectativas.

⁹⁵ El énfasis es nuestro.

La representación de uno de los sectores más privilegiados de la ciudad se realiza a través de una nomenclatura en la que destacan los operadores tonales "prados de felpa verde", "calles amplias y limpias", "regios jardines" que dibujan la inequidad social que se vive en el contexto dictatorial. En definitiva, es un sector que es "otro país" porque está al margen de los conflictos político-sociales que enfrenta el resto de la población.

Desde el punto de vista ético e ideológico, la novela, una vez más, pone énfasis en evidenciar las profundas diferencias entre los sectores más vulnerables y los más adinerados de la capital. Por tal razón, se destaca que este espacio no solo posee áreas bien decoradas desde el punto de vista de la ornamentación, sino que también en él están presentes construcciones como "mansiones" y "edificios", las que están ausentes en el barrio de la Loca del Frente. Además, se hace referencia a las empleadas y jardineros, quienes prestan servicios a las personas más adineradas.

En este espacio se encuentra situada la casa de la señora Catita, esposa de un general, a quien la protagonista le borda manteles. La residencia de este personaje se opone considerablemente al inmueble donde vive la Loca del Frente, porque el narrador la denomina "enorme casona" (p. 62), resaltando esta diferencia mediante una hipérbole. De esta forma, se produce un contraste con la descripción de la "casita flacuchenta" (p. 7) en que vive la protagonista. El adjetivo "enorme" también está presente en la descripción de las otras partes de la vivienda:

La *enorme*⁹⁶ cocina, tan reluciente con sus azulejos amarillos, tan brillantes en la hilera de copas azules y porcelanas que chispeaban en los estantes. Cómo le gustaría tener una cocina así, tan fresquita con esas cortinas almidonadas que mecía el aire hospitalario de ese lugar. (pp. 62-63)

⁹⁶ El énfasis es nuestro.

Pedro Lemebel ya había explorado la problemática del espacio social urbano en *La esquina es mi corazón*, su primer libro de crónicas. Según Leonidas Morales (2009), el espacio aparece como "un campo escindido desde el punto de vista del poder: una escisión que separa a los sujetos sociales entre quienes están del «lado» del poder o al «otro» lado del poder⁹⁷" (p. 232). Sin embargo, la ciudad de Santiago es representada como una ciudad neoliberal marcada por la inequidad debido a que existe una desigual distribución del espacio urbano. En esta crónica, en la que se representa la forma en que viven las personas con menos recursos en conjuntos de departamentos estrechos y precarios, también hay una crítica a este aspecto: "Pareciera que dicho urbanismo de cajoneras, fue planificado para acentuar por acumulación humana el desquicio de la vida, de por sí violenta, de los marginados en la repartición del espacio urbano" (Lemebel, 1997, p. 29)⁹⁸. Así, en los relatos de Lemebel los espacios urbanos ocupados por quienes carecen de recursos económicos, tanto los que aparecen retratados en el periodo dictatorial como en la etapa posterior, se singularizan por evidenciar las condiciones desfavorables e indignas que deben enfrentar los sectores más vulnerables.

Volviendo al análisis de la casona de *Tengo miedo torero*, es necesario precisar que posee un lugar que es descrito sólo con adjetivos que remiten a la muerte. Nos referimos al comedor que tiene "olor a museo" (p. 63) y posee una gran mesa cuya cubierta es de color "negro ébano" (p. 63). La mesa o "siniestro ataúd" (p. 64) como la denomina el narrador, se

⁹⁷ Leonidas Morales especifica que quienes "están del otro lado, los sometidos o subordinados al poder, realizan sus prácticas de vida cotidiana en un campo social que no les pertenece en propiedad, porque el propietario es el poder, que es el que establece las normas reguladoras, las prohibiciones y las autorizaciones. Estos sujetos, los del otro lado del poder, los sujetos populares de Lemebel, los habitantes de la «pobla», sólo están en condiciones de desplegar «tácticas» para escamotear el poder, para burlarlo y hacerse de un espacio transitoriamente conquistado. Las «estrategias», es decir, las maniobras que afectan a la estructura del espacio social de las prácticas de vida cotidiana, ya sea para reproducirla o para rediseñarla, son un privilegio de los que están del lado del poder (p. 232).

⁹⁸ L. Morales se refiere a este aspecto (2009, pp. 232-233).

opone al mantel bordado por la Loca del Frente no sólo en su color sino también en los dibujos bordados en él que representan la vida, pues posee “un bordado jardín de angelitos y pajarillos que revoloteaban en el género” (p.64). Nuevo contraste entre la vida y la muerte.

La Loca del Frente imagina el mantel que ha bordado va a ser utilizado en la cena de conmemoración del once de septiembre y describe los estragos que sufriría su creación. No acepta que vaya a ser ocupado por los generales que orgullosos celebrarían un nuevo aniversario por tal razón se va de la casa llevándose consigo. Es importante considerar algunos operadores tonales y los sentidos añadidos planteados en la escena que imagina la protagonista, ya que en ellos se despliega la ideología del relato: una crítica explícita al poder brutal representado por los generales:

Primero los vio graves y ceremoniosos antes de la cena escuchando los discursos. Y luego, al primer, segundo y tercer trago, los veía desabotonándose el cuello de la guerrera relajados, palmoteándose las espaldas con los salud por la patria, los salud por el once de septiembre porque habían matado a tanto marxista. En su cabeza de loca enamorada el chocar de las copas se transformó en estruendo de vidrios rotos y licor sangrado que corría por las botamangas de los alegres generales. El vino rojo salpicaba el mantel, el vino lacre rezumaba en manchas de coágulos donde se ahogaban sus pajaritos, donde inútilmente aleteaban sus querubines como insectos de hilo encharcados en ese espeso festín. Muy de lejos trompeteaba un himno marcial las galas de su música que, altanero, se oía acompasado por las carcajadas de los *generales babeantes* mordiendo la carne jugosa, mascando fieros el costillar graso, sanguinolento, que goteaba sus dientes y entintaba sus bigotes bien recortados. Estaban ebrios, eufóricos, no sólo de alcohol, más bien de orgullo que vomitaban en sus palabrotas de odio... Para hartarse de ellos mismos en el chupeteo de huesos descarnados y vísceras frescas, maquillando sus labios como *payasos macabros*. Ese jugo de cadáver pintaba sus bocas, coloreaba sus *risas mariconas* con el rouge de la sangre que se limpiaban en la carpeta. A sus ojos de loca sentimental, el blanco mantel bordado de amor lo habían convertido en un estropicio de babas y asesinatos. A sus ojos de loca hilandera, el albo lienzo era la sábana violácea de un crimen, la mortaja empapada de patria donde naufragaban sus pajaritos y angelitos. ⁹⁹(p. 65 - 66)

El fragmento muestra como los generales se transforman en monstruos babeantes deformados por un poder que emana de la muerte y considerando la terminología de

⁹⁹ El énfasis es nuestro.

Deleuze y Guattari (2000, pp. 244- 249), podríamos plantear la presencia de un devenir animal de los generales al ser representados como entes monstruosos.

El "albo lienzo", bordado por la protagonista, deviene "mortaja", "crimen" transformándose de esta manera en una metáfora de la situación política que experimenta el país. En este sentido es importante considerar la adjetivación porque en la cita que estamos comentando los adjetivos están relacionados con sangre y muerte: "licor sangrado", "vino rojo", "vino lacre", "manchas de coágulo", "costillar graso, sanguinolento". Sin embargo, en la cita hay otra serie de operadores tonales que se refieren específicamente a los generales y dan cuenta de una reacción subjetiva del narrador hacia ellos. En efecto, su descripción los va degradando paulatinamente porque primero los presenta como "graves y ceremoniosos", después los singulariza como "alegres generales", luego como "generales babeantes" y finalmente como "payasos macabros" que poseen "risas mariconas".

En el caso de la cita que estamos comentando, los operadores tonales con que el narrador se refiere a los generales forman un campo semántico que cumple con la función de evidenciar, criticar, reprochar y juzgar a quienes detentan el poder de una manera despiadada. Los operadores tonales, en consecuencia, refuerzan la ideología que la novela defiende y privilegia desde el punto de vista ético.

Cabe destacar que la descripción de los generales también presenta rasgos grotescos desde el punto de vista de Wolfgang Kayser quien afirma que lo grotesco presenta "un aspecto angustioso y siniestro" (1964, p. 20). Este rasgo está singularizado especialmente por la presencia de adjetivos que remiten a una animalización de los generales, dado que son presentados como bestias que devoran la carne, chupan y succionan los huesos tiñendo

sus labios como “payasos macabros”, es decir, que están ligados a la muerte. Al respecto Berta López plantea que:

Esta orgía sangrienta degrada a los generales y a su proyecto de país, mostrando a la cúpula del poder sin alma, sin compasión y sin humanidad. El proyecto mesiánico de los militares es desacreditado por esta voz tachada, que entre dientes murmura la historia no oficial, la misma que la Loca del Frente escribe en la página en blanco del mantel con esa caligrafía jeroglífica de pájaros y ángeles. (2005, s/nº)

A modo de conclusión

En suma, la novela se estructura en base a oposiciones las que dan cuenta, por una parte, de la represión y, por otra parte, de la subversión al orden político imperante. En este sentido, el espacio diegético representado en la novela está centrado en la descripción de la ciudad de Santiago en el contexto dictatorial que en este caso se expresa a través de los operadores tonales (Pimentel- Hamon) y de los "sentidos añadidos" (Janusz Slawinski). En el caso de la novela de Lemebel los sentidos añadidos no solo están presentes en la descripción del mantel-mortaja, sino también en la representación de la ciudad con todos sus contrastes y rasgos distintivos que hemos analizado, los que se convierten en metáforas de la situación política que muestra el relato.

La ciudad en la novela aparece dividida en dos zonas claramente diferenciadas. El barrio pobre en el que vive la protagonista y el Barrio Alto. En el primero, está presente la pobreza, la violencia, la resistencia y los encuentros sexuales; por el contrario, en el otro sector no están presentes los elementos aludidos porque no existen o son omitidos, como es el caso de la violencia. Se prefiere describir la suntuosidad de sus construcciones y la presencia de seres monstruosos.

El relato evidencia dos tipos de violencia: la que proviene de la pobreza y la que viene del poder. El espacio de la casa de la Loca del Frente que hemos analizado se singulariza por ser un espacio de resistencia en medio de la asfixiante represión que se representa en la novela. Asimismo, se opone a la casa de un general, otro inmueble que contrasta con la pobreza donde vive la protagonista. Cada uno de estos espacios representa dos tipos de ideologías opuestas e irreconciliables. Lo interesante es que la Loca del Frente no está dominada por los valores políticos de Carlos, es un personaje no ideológico, lo mueve básicamente el deseo.

Al trabajar con los enunciados descriptivos de la novela hemos podido inferir que existe en ella una suerte de “polifonía espacial”. Barrios pobres, barrios ricos, casas flacuchentas y mansiones, lugares céntricos y marginales, lugares tópicos, espacios cerrados (autobús, cines) y abiertos (calles y plazas). Reiteramos que no se trata de una polifonía de voces, sino de una espacial y es en esta polifonía donde se asienta y también se desplaza una ideología, una ética y una estética del relato.

En estos enunciados son claves los operadores tonales que determinan la ideología del relato y su estética, en cuanto evidencia no sólo los significados denotativos, sino que se configuran como metáforas o aun símbolos del espacio, como es el caso del mantel – mortaja.

Consideraciones finales

La investigación que hemos propuesto examina los valores del espacio diegético y su relación con el poder en las novelas *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel. Basándonos en los planteamientos teóricos de Roland Barthes, Philippe Hamon, Luz. A. Pimentel, Janusz Slawinski y Antonio Garrido abordamos las dos novelas con el propósito de evidenciar que el espacio diegético es una categoría narrativa que contiene aspectos relevantes en torno a los que se despliega la ideología, la ética y la estética de ambos relatos.

El espacio diegético en ambas novelas es representado en torno a un pantónimo y una nomenclatura que básicamente está centrada en una lista de predicados que describen, delimitan, retratan los diversos escenarios en que se van desarrollando las acciones de cada relato. Dentro de la lista de predicados cobran especial relevancia los operadores tonales que constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo e ideológico de la descripción. A través de ellos se forma un campo semántico que evidencia y refuerza aún más la ideología que subyace en cada relato. Además, en los enunciados descriptivos se despliegan los sentidos añadidos que aportan significados adicionales creando nuevas connotaciones de los espacios y objetos representados.

En el caso de *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez, destacamos el carácter de denuncia política de la novela porque establece que la sociedad cubana construida por la Revolución se hizo con trampa. Además, evidencia la relación conflictiva, tensa y excluyente entre Revolución y homosexualidad y expone, además, la corrupción del poder.

Este aspecto se desarrolla especialmente en los capítulos que se representa la fábrica, lugar destinado a la corrección de quienes son considerados lacras sociales, y

también se encuentra ligada a la noción de trampa. Llama la atención que en el relato tanto la Revolución como la fábrica estén vinculadas a la idea de engaño y farsa. En este sentido, se refuerza la idea de que la sociedad cubana se construyó con "trampa" y que uno de sus lugares de rehabilitación mediante el trabajo también funcionen como tal. La fábrica, en consecuencia, sería otro engaño debido a que es una imposición de las autoridades revolucionarias y no cumple con el objetivo de corregir las conductas de quienes escapaban de los requisitos del hombre nuevo. Por el contrario, el relato muestra el fracaso del procedimiento denominado "depuración" o "parametración", porque Fabián no deja de ser homosexual y Pedro Juan tampoco deja de lado su búsqueda del placer y los excesos.

El espacio diegético de la novela está estructurado o segmentado en dos categorías fundamentales que son el antes y el después de este evento histórico. La novela evidencia, a través de los narradores presentes en cada uno de los capítulos y que están situados en diversas "parcelas", que a medida que el país es reorganizado social y políticamente por el gobierno revolucionario, se inicia el proceso de degradación del espacio, especialmente del espacio urbano y también de los diversos escenarios presentes en la novela.

En *Tengo miedo torero* examinamos la configuración del espacio diegético centrándonos en la representación de la ciudad de Santiago durante la dictadura pinochetista. El análisis realizado nos permite señalar que la capital es delineada como un espacio "envuelto en tinieblas de guerra" por los continuos enfrentamientos que se desarrollan en las manifestaciones en contra del régimen.

Los personajes transitan por un escenario dominado por la represión y la violencia con las que conviven de forma permanente. De esta forma, la representación del espacio va dando cuenta, a través de una estética realista y recargada de adjetivos y metáforas, de un

rechazo explícito al poder dictatorial que asfixia y atormenta a los sectores más desposeídos de la capital.

Como es característico en la narrativa de Pedro Lemebel, la novela está centrada en un personaje marginal, la Loca del Frente, y en los espacios en los que viven los personajes más desvalidos desde el punto de vista social. Sin embargo, el relato también incorpora mediante notorios contrastes, los lugares en que se desenvuelven las clases sociales más adineradas, evidenciando la inequidad en la distribución del espacio urbano.

Al examinar los enunciados descriptivos de la novela hemos podido inferir que existe en ella una suerte de “polifonía espacial”. Barrios pobres, barrios ricos, casas flacuchentas y mansiones, lugares céntricos y marginales, lugares tópicos, espacios cerrados (autobús, cines) y abiertos (calles y plazas). Es en esta polifonía donde se asienta y también se desplaza una ideología, una ética y una estética del relato.

En suma, dos novelas que retratan dos momentos que desde el punto de vista histórico-social marcaron la vida de dos países dejando huellas profundas que se mantienen hasta el día de hoy. Ambos relatos están desarrollados con una estética realista: en Pedro Lemebel con una prosa recargada y subversiva enfrenta, cuestiona y critica el poder dictatorial y Pedro Juan Gutiérrez con un estilo en que predomina lo descriptivo hace una denuncia política sobre los primeros años de la Revolución. Por último, desde el punto de vista ético rescatan la figura del homosexual develando su encuentro con un poder que pretende amoldarlos a sus rígidos estándares normativos.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Inmaculada. (2003). El discurso sexual como valor de identidad nacional cubano. *Revista de Humanidades* (Tecnológico de Monterrey),(14), 13- 36.
- Arboleda, Paola. (2011). ¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* (Quito), (39), 111-121.
- Arendt, Hannah. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. España: Taurus.
- Arenas, Reinaldo.(2010). *Antes que anochezca*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Asalazar, Gonzalo. (2017). *El deseo invisible. Santiago cola antes del golpe*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Bacallao-Pino, Lázaro M. (2015). El péndulo de Foucault: los intelectuales y la Revolución cubana. *Andamios*, 12(27), 53-75. Recuperado en 11 de febrero de 2018, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632015000100004&lng=es&tlng=es.
- Bachelard, Gastón. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blanco, Fernando. (2001). “Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. En *Cyber Humanitatis*, N° 20. Recuperado el 8 de junio de 2016 de <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/texto1.html>

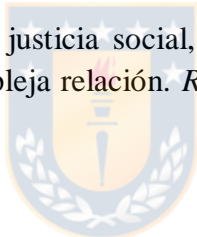
----- (2004). Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel. 27- 71. En *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

----- (2009). Homoerotismo en la Narrativa Chilena post Pinochet. *Revista Nuestra América* (7), 59-74. Recuperado de bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2685/3/59-74.pdf

Barthes, Roland. (1987). El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 179-187) . Barcelona: Paidós Comunicación.

Bianchi, Soledad. (2015). Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿Un neobarroco chilensis?). *Revista Chilena de Literatura* (89), 323-333.

Bobes, Velia Cecilia. (2010). Cuba: justicia social, gobernanza e imaginario ciudadano. Presente y futuro de una compleja relación. *Revista Mexicana de Sociología* N° 72, (4), 519- 541.



Candia Cáceres, Alexis. (2007). *Trilogía sucia de La Habana: descarnado viaje por el anteparaíso*. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, (218), 51-67.

Casamayor, Odette. (2003). La Habana en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez o la ciudad como mapa de cierto itinerario existencial.
http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor.htm

----- (2004). ¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?: Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela.
[http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor%20\(ruinas\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor%20(ruinas).htm)

Castro Ruz, Fidel. (1961). Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961. (Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario) Recuperado de www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html

_____ (1963). Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario de Cuba, en la Clausura del Acto para conmemorar el VI aniversario del asalto al Palacio Presidencial, celebrado en la escalinata de la Universidad de La Habana, el 13 de marzo de 1963. (Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario) Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f130363e.html>

Cirlot, Juan Eduardo. (2003). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

Contardo, Óscar. (2012). *Raro. Una historia gay de Chile*. Santiago: Planeta Chilena S. A.

Chevalier, J. y Gheerbrant. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Da Silva Alves, Wanderlan. (2012). Fronteras del deseo: Melodrama y crítica social en *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel. *Revista Castilla*, (3), 181 - 204.

Deleuze, G. y F. Guattari. 2000. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Donoso, Jaime. (2005). Comunidad y Homoerotismo: La transgresión y la política en la crónica de Lemebel. *Taller de Letras* (36), 73- 96.
Recuperado de www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl36_4.pdf

Echevarría, Ignacio. (2013). Prólogo. En Pedro Lemebel. *Poco Hombre. Crónicas Escogidas*, (11- 31). Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Franco, Jean. (2004). Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia. En F. Blanco, (Ed.), *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (pp. 11-23). Santiago: LOM Ediciones.

- Ferman, Claudia. (2012). Cuerpos masculinos en devenir: sociedades disciplinarias y afectos en la narrativa latinoamericana reciente (Bolaño, Feinmann, Saer, Gutiérrez) <http://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1109&context=lalis-faculty-publications>
- Foucault, Michel. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A.
- .(2008). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- .(2008). "Topologías" (Dos conferencias radiofónicas). *Fractal Revista Trimestral* N° 48, enero-marzo, año XII, volumen XII. Recuperado de <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- Fornet, Ambrosio. (2015). El Quinquenio Gris: Revisitando el término. En *Antología del pensamiento crítico cubano contemporáneo* (pp. 207-225). Buenos Aires: CLACSO. biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20151026093519/AntologiaCuba.
- Foster, David. (2008). El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980. *Revista Iberoamericana* LXXIV, (225), 923-941.
- Fudacz, Jaime. (2012). “Tratar de decir lo que la gente no quiere oír”. Una entrevista a Pedro Juan Gutiérrez. *Revista Mester* (41), 65-75. Recuperado de <http://escholarship.org/uc/item/0sk160b9>
- Garrido Domínguez, Antonio. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis S. A.
- Giorgi, Gabriel. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Guerra, Lucía. (2000). Cuidad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel, en: *Revista Chilena de Literatura*, (56), 71- 92.

-----.(2014). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio.

Gutiérrez, Pedro Juan. (2001). "Verdad y mentira en la literatura." Recuperado de http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Verdad%20y%20mentira.htm

----- (2012). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama.

----- (2006). *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero*. Barcelona: Anagrama.

----- (2015). *Fabián y el caos*. Barcelona: Anagrama.

Guevara, Ernesto (Che). (2015). "El socialismo y el hombre en Cuba". En *Antología del pensamiento crítico cubano contemporáneo* (pp. 113- 127). Buenos Aires: CLACSO.

Hamon, Philippe. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.

Hola Chamy, Constanza. 2015, 25 de octubre. "El ideal revolucionario no ha fracasado completamente, pero está en evolución." Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez." *BBCMundo*. Recuperado de http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151025_hay_festival_entrevista_cuba_pedro_juan_gutierrez.

Kayser, Wolfgang. (1964). *Lo grotesco su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.

Leal, Heber, & Martínez, María Luisa. (2018). La seducción en *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* de Pedro Juan Gutiérrez. *Atenea* (Concepción), (517), 23-42.

Lemebel, Pedro. (2002). *Tengo miedo torero*. Santiago (Chile): Seix Barral.

----- (1997). *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago (Chile): Cuarto Propio.

------(2013). *Poco Hombre. Crónicas Escogidas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Lira Saade, Carmen. 2010, 31 de agosto. Entrevista a Fidel Castro: "Soy el responsable de la persecución a homosexuales que hubo en Cuba: Fidel Castro". Diario *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/31/mundo/026e1mun>

López Morales, Berta. (2005). *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio. *Estudios Filológicos* (40) 121- 129. Recuperado en 13 de mayo de 2016, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132005000100008&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0071-17132005000100008.

----- (2011). La construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel. *Acta Literaria* (42), 79 – 102.

Llanos, Bernardita. (2004). Masculinidad, Estado y violencia en la ciudad neoliberal. En F. Blanco, (Ed.), *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (pp. 75-113). Santiago: LOM Ediciones.

Martí, José. (1940). *Amistad Funesta*. La Habana: Trópico.

Martínez Pérez, Liliana. s/f. Los riesgos de la identidad en Cuba. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2212758.pdf>

Manzoni, Celina. (2011). Violencia escrituraria, marginalidad y nuevas estéticas. *Hipertexto* (14), 57-70.

Morales, Hernán. (2015). Palabra travesti en Lemebel. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana* (3/4), 4-20. Recuperado de: <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/87/92>

- Morales, Leonidas. (2009). Pedro Lemebel: género y sociedad. En. *Aisthesis* (online) (46) 222- 235. Recuperado de http://www.scielo.cl/php?script=sci_arttext&pid=s07181200900012&Ing=es&nrm=iso>.ISSN0781-7181.
- Monsiváis, Carlos. (2010). Pedro Lemebel: "Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro" o del barroco desclosetado. En F. Blanco y J. Poblete (Editores) *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 29- 44). Santiago: Cuarto Propio.
- Moraña, Mabel. (2010). La escritura del límite. Repetición, diferencia y ruina en Pedro Lemebel. En F. Blanco y J. Poblete (Editores) *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 267-278). Santiago: Cuarto Propio.
- Musitano, Julia. (2016). Lo que queda de una vida. Demolición y amor propio en *El nido de la serpiente* de Pedro Juan Gutiérrez. *Revista Colindancias* (7) , 155 – 168.
- Néspolo, Matías. 2015, 29 de septiembre. Juan Gutiérrez: 'Para ser cubano hay que ser valiente'. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cultura/560ac60626e3e2e458b45a0>. htm.
- Neyret, Juan Pablo. (2007). Entre acción y actuación: La politización del kitsch en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado de: <http://pendeintedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>
- Olivares Baró, Carlos. 2015, 3 de noviembre. Entrevista con Pedro Juan Gutiérrez: "La literatura es lo único que puede profundizar en las zonas oscuras del ser humano." Recuperado de <http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/entrevista-con-pedro-juan-gutierrez-323985>
- Pastén, J. Agustín. (2007). Paseo crítico por una crónica testimonial: de *La esquina es mi corazón* a *Adiós mariquita linda* de Pedro Lemebel. *Revista A Contra Corriente*, Vol. 4, (2), 103-142. Recuperado de www.ncsu.edu/project/acontracorriente

- Palaversich, Diana. (2010). El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco afán* de Pedro Lemebel. En F. Blanco y J. Poblete (Editores) *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 243-265). Chile: Cuarto Propio.
- Pérez Guerrero, C. (2019). Reficcionalizar la crueldad: teatralización y travestismo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel. *Revista Chilena de Literatura*, (99), 303-316. Consultado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/53027>
- Pimentel, Luz Aurora. (2001). *El espacio de la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Puñuales-Alpízar, Damaris. (2012). La Habana de Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez: el mapa de una ciudad marginal. *Revista Mester*, (41), 151-171. <http://escholarship.org/uc/item/4150j63q>
- Rodríguez, Mario; Esparza, M. Elena. (2016). El detalle como transgresión al poder disciplinario en *Anacondas* en el parque de Pedro Lemebel. *Letras* (Lima), Vol. 87, (125), 135 – 158.
- Sánchez Rondón, Julio César (2006). “Poética de lo soez: Luis Rafael Sánchez: identidad y cultura en América Latina y en el Caribe”, en *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*, 1.Collection for University of Nebraska, Lincoln.
- Sarrocchi, Augusto. (2014). *Erotismo y homosexualidad en la narrativa chilena*. Chile: Piso Diez Ediciones.
- Slawinski, Janusz. (1989). "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias", en *Revista Criterios*, (La Habana), 265 - 287. Recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/slawinskiespaciolit.pdf>

Sierra Madero, Abel. (2006). *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas.

_____ (2016). "El trabajo os hará hombres": Masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta. *Cuban Studies*, (44), 309-349.

Sutherland, Juan Pablo. (2009). "La ruta vigilada: ciudad erótica y políticas de higiene sexual", 84- 88 y "Ciudades en mi cabeza", 103 - 110. En *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Chile: Ripio Ediciones.

Yáñez Delgado, Yanira. (2009). El discurso de lo cotidiano: margen, supervivencia y subversión en *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez. *Contexto* (15), 33-47.

Zerán, Faride. (2001), abril. "Pedro Lemebel y la loca del Frente. Entrevista", en *Rocinante* N° 30. Recuperado de <http://www.letras.s5.com/p1180705.htm>

