

**ALEGRES, LIBRES Y RUIDOSAS:
EL ESPACIO DE LO SOEZ Y LA TRAMPA**
Cheerful, free and noisy: *the place of vulgar poetics and a trap*

MARIO RODRÍGUEZ F.

Universidad de Concepción (Chile)
mariorod@udec.cl

MAURICIO GRANDÓN O.

Universidad de Concepción (Chile)
mauriciograndon@udec.cl

Resumen

Esta investigación busca dar cuenta de los espacios que habitan los personajes del cuento *Alegres, libres y ruidosas* (2015) de Pedro Juan Gutiérrez. Mediante los detalles que nos entrega el narrador, revisaremos los “operadores tonales”, estableciendo los enunciados descriptivos y los detalles inherentes a ellos, en cuanto a la composición de los personajes, así como el tipo de espacio en que se realizan, construyendo una identidad transgresora bajo la perspectiva de la poética de lo soez. En este sentido, los personajes serán “máquinas deseantes” que irrumpen en la realidad con un flujo sistemático de líquidos descompuestos (esperma) que arrastran residuos políticos, éticos y estéticos presentes en la Cuba contemporánea. Así, podríamos hablar de un sexo eminentemente político que no se presenta denotativamente en el cuento sino en las metáforas construidas por aquellos operadores que fijan el “tono” del relato (desenfadado, soez, libertario). Por último, postulamos que los detalles funcionan como “pistas” de una historia secreta (la historia de una trampa) que funciona bajo la historia visible que se narra en el cuento.

Palabras clave: Operadores tonales; sentido añadido; máquina deseante; *transgression*; narrador; trampa.

Abstract

This research seeks to explain the spaces inhabited by characters from the story *Alegres, libres y ruidosas* (2015) by Pedro Juan Gutiérrez. Throughout the details provided by the narrator, we will review “tone operators”, determining their descriptive and inherent statements, concerning characters, the space in which they are realized by building a transgressor identity under the view poetics of the vulgar. In this sense, the characters are “desiring machines” that burst into reality with a systematic flow of decomposed liquids (sperm) that drag political, ethical and aesthetic residues present in contemporary Cuba. Thus, we could speak of an eminently political sex that does not occur denotatively in the story but in the metaphors constructed by those operators who fix the “tone” of the story (carefree, vulgar, libertarian). Finally, we postulate that the details function as “clues” of a secret story (the story of a trap) that works under the visible story told in the tale.

Key words: Tonal operators; added sense; desiring machine; *transgression*; narrator; trap.

El trabajo tiene por objetivo analizar el cuento *Alegres, libres y ruidosas* del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, perteneciente a la segunda parte del libro de relatos *Trilogía sucia de La Habana* titulada *Nada que hacer*; dicho análisis estará fundamentado en visibilizar aquellas zonas mínimas que constituyen los detalles, tanto espaciales como corporales, mediado por el marco teórico que entrega la poética de lo soez propuesto por Luis Rafael Sánchez, de forma que se establezca un puente entre los componentes individuales y colectivos que impregnan particularidad al relato, considerando sus alcances culturales y sociales, así como aquello que atañe a los personajes en su ámbito privado. En cuanto a lo último, haremos uso del concepto *máquina (en tanto sistema de cortes)*, que proponen Deleuze y Guattari. A su vez, la noción de espacio literario que teoriza Slawinski nos otorgará ciertas perspectivas investigativas que nos ayudarán a develar las posibilidades espaciales que nos ofrece el cuento, considerando el soporte que constituyen los planos: el plano de la descripción, el plano del escenario y el plano de los sentidos añadidos. Lo anterior se conecta con una propuesta final acerca de la existencia de dos historias en el relato: la visible y la oculta o secreta. La primera que refiere una relación sexual y la segunda que es la historia de una trampa. Pero antes de comenzar nuestro análisis es necesario reparar en la vida del autor, pues consideramos algunos datos biográficos, si no esenciales, al menos complementarios para proponer una relación, o un esbozo de los complejos vínculos entre vida y arte.

Pedro Juan Gutiérrez nació en Matanzas, Cuba, el 27 de enero de 1950. Durante su vida ha ejercido los oficios más variados, que, de un modo u otro, han sido fuente y motivo de su obra literaria, la que abarca distintos géneros como narrativa, poesía y crónica, por mencionar algunos. En 1978 se tituló de periodista por la Universidad de La Habana, carrera que desarrolla en paralelo a funciones que se le presentan conforme a la necesidad cotidiana. Su profesión será preponderante al momento de entender su escritura, ya que bebe de la tradición certera, concisa y visceral de la crónica, siempre en contacto con realidades precarias, manteniendo un tono lúdico para enfrentar las tragedias cotidianas. A continuación citaremos al autor refiriéndose a su escritura y proyecto literario, como una aproximación a lo que podríamos llamar una suerte de poética, además de abordar puntos que, para efectos de nuestro análisis, serán clarificadores:

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, p. 278).

Accedemos a ciertas claves que nos entrega el escritor para entender su proyecto creativo, así como la reducción de la realidad para hacerla creíble, una vocación de carácter minimalista, es decir, eliminar los detalles superficiales dejando solo aquellos elementos indispensables para el relato, sorprender al lector con situaciones imprevistas y tener como objetivo entretener y estremecer, y no aburrir; por último trabajar con los “aspectos soterrados” que apuntan en nuestra tesis a lo que hemos llamado la historia secreta. Es posible mencionar el importante rol que cumplen los lectores en la concepción narrativa del escritor, por lo que se tendrá presente una constante tensión entre aquello que el lector (también, el propio autor) conoce como realidad y la ficción creada, considerando los mecanismos que utiliza para llevar a cabo dicha tensión. En esta línea, los textos del escritor cubano establecen un pacto de credibilidad con el lector, puntualmente en presentar un espacio ficticio análogo al espacio “real”. Por su parte, la historia exige un lector perspicaz, una suerte de detective, capaz de descifrar las huellas de esta historia dispersas en la narración.

Ahora bien, en términos generales, el relato *Alegres, libres y ruidosas* adquiere mayor significación bajo la perspectiva que nos ofrece la poética de lo soez de Luis Rafael Sánchez, tanto por los hechos narrados como por el lugar de enunciación del narrador, en el que es importante el detalle significativo que podemos observar. Pero antes de especificar esta teoría, para su mayor comprensión parece lógico exponer, sumariamente, un principio de la *Poética* de Aristóteles, que funciona diametralmente opuesto a la propuesta de Sánchez, en lo que toca a la representación de la realidad.

Después la poesía fue dividida conforme al genio de los poetas, porque los más respetables dieron en imitar las acciones nobles y las aventuras de sus semejantes, y los más vulgares las de los ruines; primeramente haciendo apodos, como los otros himnos y encomios (Sánchez, 2007, p. 19).

En un comienzo, Aristóteles establece la diferencia entre quienes conciben la poesía como imitación de acciones nobles, designándolos como respetables, y quienes conciben la poesía como imitación de acciones ruines, llamándolos vulgares. Es así como planteamos la primera categorización del relato, en tanto se considera en su generalidad, como un relato que ficcionaliza acciones ruines, con un autor de genio poético vulgar. Más adelante, se especifica en la comedia como “retrato de los peores; mas no según todos los aspectos del vicio, sino solo por alguna tacha vergonzosa que

sea risible; por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar daño ajeno, como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena” (2007, pp. 20-21). De esta forma, tenemos que aquello que toma como digno de imitación las acciones ruines, llevadas a cabo por los peores individuos será considerado comedia, en tanto se exageran los vicios o defectos, provocando la risa. Parece irrisorio, y hasta ingenuo, esta primeriza designación, sin embargo, es necesaria para introducir nuestra base teórica a partir de la revisión que hace Sánchez Rondón respecto de la poética de lo soez.

Lo soez, desde la perspectiva planteada por Sánchez, tiene dos formas de representarse en la literatura. En primer lugar está aquella relacionada directamente con lo más ruin, con lo fecal, con 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 sus funciones genitales.

Por 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 (Sánchez, 2006 pp. 1-2).

De acuerdo con lo anterior, la poética de lo soez se presenta de dos formas antagónicas entre sí, considerando su lugar de procedencia, vale decir, de la clase baja, el proletariado, el lumpen, los asalariados, y por otro lado, la clase alta, los burgueses, los empoderados. Es indispensable hacer esta distinción al momento de analizar el relato, ya que se evidencian las dos manifestaciones de lo soez. En primer lugar, lo soez sexual de clase baja:

No sé por qué, pero las enfermeras son muy desenfadadas. Te la maman con desenfado, se desnudan delante de ti, beben ron, se masturban, te dicen cuentos pornos al oído. Cuentos autobiográficos, quiero decir. Hacen un sex-show para ti y les queda bien. Bueno, tal vez tuve suerte y me encontré con las más eróticas. Pero me gusta eso. No resisto las trapicerías. Y la gente mojjigata en el sexo generalmente hacen trapicerías cuando están vestidas. Lo he comprobado sobradamente.

Todo iba bien. No le importaba mi humilde trabajo, ni mi salario simbólico. Solo que yo era blanco, hacíamos bien el sexo y teníamos *fair play* (Gutiérrez, 2015, p. 148).

Los detalles acerca de lo que están construidas las oraciones descriptivas son muy interesantes por los “sentidos añadidos” que contienen. En los enunciados autorreferentes que maneja el narrador-personaje destaca el que está al final de la cita: “Solo que yo era blanco”. Tal condición eminentemente racista, lleva a la mulata Rosaura a ignorar otras características que representa Pedro Juan: la pobreza y la humildad del trabajo que desempeña. Es su “blancura” la que atrae y seduce a la raza mulata, que al parecer predomina entre las enfermeras, por lo que habría que añadir a sus atributos de “alegres,

libres y ruidosas” el de mulatas, completando así la contradictoria ideología del relato, que junto con celebrar la alegría y la libertad como características del espíritu que anima a estas mujeres, la condiciona con un referente racista.

A partir de la referencia se abre un discurso narrativo que juega en todo el relato con la mezcla entre la comunicación simple, directa y los significados connotativos o el juego entre lo (in)visible y lo enunciable; queremos decir, que junto con la enunciación de lo visible, uno advierte algunas señales, “pistas”, que permite acceder a otro tipo de enunciación, que quiere sacar a la luz lo invisible.

Podría señalarse, por inferencia, que en el relato hay dos historias: una visible (historia vulgar de una relación erótica) y otra secreta (política, ideológica). Esta última está definida por la trampa. Rosaura le tiende una a Pedro Juan y lo atrapa, sustituyendo el espacio de libertad –la azotea en que vive– por otro semicarcerario (la cárcel del sexo, del trabajo, de la amenaza de la vieja santera). Por su parte, la alegría de las enfermeras mulatas o negras, su desenfado sexual, es otra trampa (la “vaginal”) para atrapar a los médicos.

El narrador-personaje no quiere ser capturado por esta sociedad tramposa, que además está enferma –por algo se habla de médicos y enfermeras– y entiende que la única forma de escapar es hablar claro para destruir la mentira. Así, podemos decir, por ejemplo, que el narrador Pedro Juan no nos está diciendo que es un racista. Lo que nos dice es que todos son (somos) racistas y que está bueno de seguir contándonos cuentos. Por ello, es un narrador políticamente incorrecto, lo que para estos tiempos es una cura en salud.

Reiteramos que el juego discursivo es muy complejo, aunque apunte a la mayor simplicidad. La cita que examinamos comienza con un enunciado que confiesa un “no saber”: “No sé por qué, pero las enfermeras son muy desenfadadas”. El juego consiste en que el narrador sabe muy bien por qué son así las enfermeras, un juego análogo entre lo visible y lo invisible –que se sintetiza en lo (“in”)visible, que plantea el problema de cómo enuncia lo invisible oculto en lo visible, el “no saber” contiene secretamente “el saber”. Las enfermeras se masturban y hacen su “sex-show” para atrapar la “especie” médicos. Discursivamente, Pedro Juan –personaje y narrador– no resiste las “trapicerías”, es decir, artificios engañosos con los que la gente “mojigata” (“no resisto las trapicerías... y la gente mojigata”) pretende defraudar.

En este sentido, reiteramos, no estamos frente a un narrador que escribe enunciados racistas, sino frente a un “narrador antimojigato”, alguien que no le hace escrúpulos a nada, alguien alejado totalmente de cualquiera beatería. Es esta posición la que incluye en el discurso soez, que, en este caso, es el discurso que dice la verdad y que por ello es rechazado y vituperado por la mojigatería.

El narrador protagonista, identificado como Pedro Juan, expone en la misma línea el carácter miserable de su trabajo en el “autoclave”:

Es una caldera de vapor a presión. Allí meten todos los tarecos. Se desinfectan, y se usan de nuevo. Mi tarea es recogerlos por todo el hospital. Yo iba por las salas con

un carrito y me daban pinzas, jeringas y todo eso. Ocho horas empujando un carrito, por cien veinte pesos al mes. Más miseria imposible (Gutiérrez, 2015, p. 147).

Se hace visible claramente que el sujeto ha sido capturado por la trampa de un trabajo miserable. Ahora bien, considerando que la cita del relato evidencia la composición del narrador, haremos algunas aclaraciones respecto de dicho rol.

De acuerdo con la categorización de narrador que nos ofrece Pimentel (1995, p. 17), diremos que el narrador del relato se puede identificar como un narrador autodiegético, pues se encuentra implicado directamente en los hechos que narra, y es él quien padece las malas o buenas decisiones, sin embargo, es posible mencionar que los personajes secundarios serán vitales para entender el periplo del narrador protagonista, como sucede en el siguiente extracto:

En el cuarto de las papas. Ve allí, habla con el doctor Simón y dile que yo te mandé. Que Rafael te mandó. Te va a gustar. Eso le gusta a todo el mundo.
Al día siguiente llegué al hospital municipal y pregunté por el doctor Simón... (Gutiérrez, 2015, p. 146).

El que habla es un *viejo consuetudinario*, que se hacía llamar Rafael, y que dice a Pedro Juan que vaya en busca de la plaza que dejó vacante en el hospital. Este personaje, particularmente efímero en el relato, será crucial en cuanto a que establece el instante clave en la trama y abre la historia de la trampa, aconsejando al narrador protagonista para que se dirija al hospital, lugar en que es atrapado por ese trabajo miserable y por Rosaura, mulata a la que le gustan los hombres blancos.

Sin profundizar más allá en las implicancias temporales que tiene el relato con un narrador homodiegético, resulta esclarecedor mencionar esta característica para comprender el relato, porque sucede tal cual como lo plantea Pimentel en cuanto al pasado y el presente de la acción, teniendo en cuenta que el tiempo verbal que utiliza el narrador para comenzar la historia es presente: “A veces lo que necesitas es muy poco: sexo, ron y una mujer que te hable algunas tonterías. Nada inteligente. Estoy agotado de gente inteligente y astuta” (Gutiérrez, 2015, p. 145). Luego retrocede al pasado con el recuerdo de algunas conquistas amorosas que ayudan a entender su situación actual: “Después vino María. Todo lo contrario. Incandescente. Una poeta desenfadada de Guanabacoa. Me escribía poemas y me tapizaba con ellos...” (p. 145). Pero una vez acabada la evocación volverá al presente para desarrollar la trama de la que da cuenta el relato: “Entonces estoy aquí. Sin nada que hacer. Tranquilo en mi azotea. Tomando ron en los crepúsculos” (p. 146).

Volviendo a la poética de lo soez y las dos formas en las que se puede manifestar, un ejemplo completamente opuesto al que aludimos con anterioridad dentro del mismo relato es aquel donde Rosaura, la pareja de Pedro Juan, se encuentra trabajando normalmente en una sala del hospital¹ cuando súbitamente entra un médico

¹ Recuérdese que Rosaura es enfermera y, en palabras del mismo narrador, “bien alegre, ruidosa y libre. Es una mulata grande y todavía un poco hermosa” (p. 148).

y bebe del vaso de agua de ella, pero cuando intenta quitárselo, luego de increparlo, este le devuelve el agua bebida escupiéndole un chorro en toda la cara, a lo que ella responde con un bofetón; finalmente, ella termina en el piso, con la columna vertebral partida producto del forcejeo con el médico, quien era karateca. De esta forma, se puede entender que la poética de lo soez no será una liberación de excesos solo de parte de las capas más inferiores de la sociedad, sino que incluirá también los excesos de aquellos que ostentan el poder, sin mediar las consecuencias de sus acciones, además de contar con total impunidad; en otras palabras, tratamos con un tipo de burla condescendiente, envuelta en una “infinita torpeza”.

La búsqueda de asuntos y temas para su 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).

Sin duda, de acuerdo con el relato, debemos incluir en lo soez una categoría fundamental que no considera el novelista portorriqueño: la violencia. Para nosotros, esta forma es inherente a la poética de lo soez: violencia en el lenguaje que culmina en violencia física. En el texto predomina la violencia, violencia sexual, violencia en las prácticas religiosas, en las relaciones sociales, violencia en el lenguaje. Esta categoría funciona como “pista” de la historia oculta que representa una sociedad que utiliza la violencia para construir la trampa.

Entrando al tema de la espacialidad diegética, es admisible preguntarse ¿dónde sucede aquello que se narra?, ¿dónde ocurren los hechos?, por lo que es necesario introducir conceptos como el espacio en la literatura y los detalles que conforman dicho espacio para dar cuenta del fenómeno, así como su particularización en nuestro estudio. En palabras de Slawinski (1989):

El espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado. He aquí que está pasando a un primer plano en los intereses investigativos de la poética: resulta que no es ya simplemente uno de los componentes 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. La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella (p. 266).

Según lo anterior, el espacio fue relegado a un rol secundario por mucho tiempo, sin embargo, constituye todo un núcleo en el que orbitan los demás elementos,

imponiendo su carga semántica, así como ciertas limitantes. Para profundizar en el concepto, Luz Aurora Pimentel, en su libro *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* (2010), nos señala lo siguiente:

Si bien es cierto que la espacialización es uno de los componentes fundamentales de cualquier discurso, ya que el enunciador proyecta fuera de sí mismo otro espacio que se opone al “aquí” de la enunciación, estas categorías espaciales –“aquí” y “en otra parte”– pueden ser más o menos abstractas según las necesidades de cada discurso. No así en el discurso narrativo que proyecta un mundo de acción e interacción humanas, donde el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas. Es obvio, sin embargo, que cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos más bien a la “ilusión del espacio” que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados (pp. 26-27).

Básicamente, en el cuento podemos identificar los siguientes espacios: la azotea, el hospital, el cuarto de papas (sala de necropsia), el autoclave (caldera de vapor a presión) y la casa de Rosaura. Se debe tener en cuenta que cada espacio tendrá mayor o menor incidencia en la historia dependiendo de lo que suceda en el lugar, siendo algunos radicalmente opuestos, como el caso de la azotea (“Entonces estoy aquí. Sin nada que hacer. Tranquilo en mi azotea”), frente al hospital, que será el lugar donde Pedro Juan conocerá a Rosaura, y donde ella será violentada por el médico. Además de la relación entre espacio y acción presente en los lugares, es necesario reflexionar acerca del carácter vertical de dichos lugares, vale decir, las connotaciones asociadas a *aquello que se encuentra arriba* (azotea) y *aquello que se encuentra abajo* (hospital, el cuarto de papas, el autoclave, la casa de Rosaura); de acuerdo con esta topografía lo que se encuentra en altura significará el lugar de la libertad, el espacio del ocio donde el individuo se encuentra en equilibrio consigo mismo, manteniendo una lucidez que lo hace capaz de identificar sus necesidades mínimas para alcanzar la plenitud; en contraste con los lugares que se encuentran abajo, los que implicarán todos los elementos negativos que padece el individuo como la sumisión al trabajo, la violencia y la alteración de su equilibrio vital. Arriba y abajo son dos puntos de organización espacial que tienen múltiples significaciones: religiosas, ideológicas, sociales, morales, etc. En el relato cumplen el rol de conferirle un espacio específico a las dos historias. La historia visible funciona en el ámbito de arriba, la secreta en el de abajo. Así, la trampa se ejercita en el subsuelo de la sociedad. Es importante mencionar además que si bien todos los lugares están conectados a la idiosincrasia de los personajes, es en la casa de Rosaura, específicamente en el cuarto de los santos, donde se verá más claramente la vinculación, ya que es allí donde se evidencia la fuerte influencia esotérica en el carácter de la madre de Rosaura para reaccionar frente a situaciones adversas, como la postración de la hija a causa del médico; en palabras del narrador:

La vieja me enseñó el cuarto para alertarme. Como si dijera: “Mira lo que hay aquí. Si le haces una mierda a Rosaura, lo que te va a caer detrás es mucho”. Es dura esa vieja santera. Cuida a su familia. Es lo único que tiene: hijos y nietos (2015, p. 149).

Observamos que, en tanto espacio narrativo, el cuarto de los santos también funciona como manifestación de lo soez, entendiéndolo en términos de violencia y venganza contra el médico. *La vieja* le pide a Pedro Juan que le lleve una camisa, un pañuelo, cualquier cosa que tenga su sudor para dejarlo inválido. Estamos frente a una práctica que, a ojos de la cultura hegemónica, es profana, además de funcionar como revancha frente al padecimiento de la hija y el encarcelamiento de los otros hijos.

Visto de esta perspectiva, el comportamiento soez también es hijo del resentimiento. Las injusticias sociales, las diferencias de clases, los abismos que separan a pobres y a ricos, provocan en los marginales y los plebeyos actitudes y discursos de ruptura. Estas son las únicas armas de provocación [...]

La “insatisfacción”, el desencanto y la injusticia que producen la carencia de todo lo humanamente necesario, más el olvido de que es objeto este sector de la sociedad, como lo podemos ver en la cita que antecede, son motivos suficientes, para que ellos registren en sus comportamientos los desafueros y las bajezas que sirven de base para la “poética de lo soez”. Todo cuanto chocaría con las costumbres establecidas por las comunidades de poder, todo lo relacionado con lo bajo corporal humano, es en general una actitud profanadora de la moral y la ética (Sánchez, 2006, p. 4).

La cita envía, en nuestro caso, al concepto de escenario que entrega Slawinski, consistente en una extensión que oficia como ambiente para el despliegue de fenómenos correspondientes a otro orden, como sucesos, personajes, anécdotas. Esto se da en el relato sin importar su mayor o menor extensión, ni relevancia, pues se subordina a la lógica narrativa, la que dispone del conjunto, así como de sus elementos y la disposición de estos. También se debe tener en cuenta que el escenario no será solo una cuestión de disposición espacial, sino que se tratará de una convergencia entre espacio físico y aquello que es depositado en dicho espacio, o bien, lo que refleja, es decir, una manifestación identitaria de los personajes de acuerdo con las subjetividades presentadas; dependerá del narrador, sobre todo si se trata de uno homodiegético, qué características resaltarán, tanto del lugar donde transcurre lo que narra como de los personajes involucrados. Para estos términos, nuestra propuesta coincide con los planteamientos de Llerena (1996):

Quizás una de las interpretaciones más atractivas que pueda operarse a partir de ahí sea la que posibilita, con respecto a la presencia cada vez más fuerte y visible de la estructura espacial, un análisis detenido de sus diversas regiones. Este espacio apriorístico que verosimiliza y homologa la disparidad de América Latina, responde a las expectativas de una amplia zona cultural donde oposición, conflicto y diversidad signan cualquier origen e identidad, y es razón suficiente

para apostar por un discurso crítico asimismo mestizo, heterogéneo. Es evidente que solo a través de ese espacio sería posible cristalizar los ecos de aquel “supuesto psicológico abstracto”, olvidado en el fondo del paisaje (palabras con las que Reyes definía la negligencia en torno a la “nota espacial”), y responder a la múltiple subjetividad textual (p. 25).

El espacio narrado será el lugar que nos servirá para situar la acción, además de ser una instancia donde se evidencian las identidades de los personajes, así como sus respectivas subjetividades. Pero para identificar los lugares, con toda la carga semántica que conllevan, no bastará solo con nombrarlos, habrá también que describirlos, de tal manera que cobre relevancia la visión del narrador. Es así como tenemos en consideración dos nociones del mismo término otorgadas por Slawinski y Pimentel. En cuanto al primero, dirá de la descripción que consiste en el principio del crecimiento de la totalidad espacial dada, en tanto “motor de arranque”, que deberá ser sostenida tanto por recursos descriptivos como por otros medios (1989). En tanto, Pimentel sostendrá:

Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad. Describir, en otras palabras, es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas como bien lo indica su etimología, a partir de un modelo preexistente (de-scribere); es hacer interrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son las cosas (2001, pp. 16-17).

Teniendo en cuenta las declaraciones del escritor cubano respecto de su vocación minimalista, es decir, la omisión de detalles superficiales, las marcas descriptivas son escasas. Sin embargo, se presentan leves retazos de singularidad, es decir, de figuraciones descriptivas que, más que delimitar espacios, nos entregan una visión subjetiva del entorno, como sucede en el momento en que Pedro Juan habla con el doctor Simón acerca del puesto vacante del hospital y se refiere al *cuarto de las papas*:

— ¿Cómo? ¿Pero él no trabajaba en el cuarto de las papas?
— El cuarto de las papas le dicen a la sala de necropsia. Y está prohibido llamarle así. ¿Usted es amigo del Rafael ese?
(Gutiérrez, 2015, p. 147).

El doctor Simón corrige y prohíbe la designación que hace Pedro Juan del lugar donde quiere trabajar; es así como se da cuenta de un carácter sancionador, en tanto agente de poder, oficiando como legitimador de un discurso, que podríamos llamar como el discurso oficial del hospital, y proscribiendo un discurso subversivo a este, con cierta cuota de humor. Esta acción prosigue en el diálogo, ya que luego de que Pedro Juan explicara cómo conoció a Rafael, el doctor Simón plantea que es un anormal; el agente de poder, aparte de legitimar un discurso y prohibir aquello que se opone a este,

lo utiliza como designación normativa del caos, es decir, se encuentra con este personaje que escapa de su lógica, por lo que su reacción es denominar su estado para someterlo. También, otro momento similar es cuando Pedro Juan está tomando una cerveza y a su lado se encuentran unos viejos conversando. En ninguna parte del párrafo se menciona que se encuentra en la calle, pero a raíz de un chiste que hace el narrador a los viejos se da cuenta de aquello, puesto que los llama *viejos consuetudinarios*, y es sabido que en Cuba, específicamente en las calles de La Habana, es costumbre que las personas hagan vida social en las calles. Esto adquiere un tono trágico si consideramos el párrafo anterior al del encuentro con los viejos, porque se señala: “La crisis se ponía bien al rojo en 1995. Todo en crisis: las ideas, los bolsillos, el presente. Del futuro ni hablar” (2015:146). De acuerdo con esto, podemos establecer que, como la crisis se encontraba en su auge y no había nada que hacer, ningún lugar donde trabajar, las personas no tenían mejor forma para pasar el tiempo que juntarse a conversar en las calles. Así, un calificativo que parece mínimo (detalle) abre el texto a la situación política contingente.

Por otro lado, tenemos las descripciones ligadas a los personajes que, si bien podemos considerar la anterior como parte de esta, vale decir, la de los viejos, para efectos de nuestra investigación, aquella se encontrará más ligada al espacio en cuanto a la contextualización social e histórica que nos entrega, dejando como preponderante para el caso de los personajes la descripción que Pedro Juan hace de las enfermeras en general, y de Rosaura en particular. Nos referiremos al grupo:

Y estaban las enfermeras. Las alegres enfermeras. Algunas me gustaron y yo gusté a algunas. Salí con dos o tres. Son muy buenas las enfermeras. Son alegres, simples, liberales. Nada de enredos de inteligencia y astucia. No, no. Nada complicado. Y lo hacen sentir bien a uno. El único problema es que todas aspiran a casarse con un médico para ir y venir del hospital en el auto, y poner una cara seria, como si estuvieran muy preocupadas, y sin mirar a nadie. Entonces usan mucho maquillaje y collares y unas hermosas batas blancas que les envían de regalo desde Miami familiares del médico. Algunas ya habían logrado meter un médico en la trampa. En su trampa vaginal, quiero decir. Está bien. Las restantes seguían siendo alegres, ruidosas, libres. Y sobre todo simples. Serían así hasta que al fin entramparan a un médico (Gutiérrez, 2015, pp. 147-148).

Aparte de las características evidentes que nos entrega el narrador, es interesante ver el contraste que sucede entre la caracterización de *nada de enredos de inteligencia y astucia* y las ambiciones que tienen ellas, junto con los mecanismos que utilizan para concretar sus anhelos. Además, es importante la mención de Miami como lugar de envío de elementos (batas, en particular) apuntando a ciertas características (belleza y limpieza) que no se encuentran en la isla, detalle que vuelve a situar el relato en el contexto político, social y económico de la Cuba castrista, en el llamado “período especial”.

Para concluir con el apartado de los detalles y sus especificaciones en el relato, daría mayor coherencia al análisis aludir a las palabras que entrega Slawinski en cuanto al concepto de *sentido añadido*:

La relación de este plano con el escenario es, desde cierto punto de vista, análoga a las relaciones que ligan el escenario a la descripción. Tal como el enunciado descriptivo genera el espacio del mundo presentado, este último, a su vez, a medida que se forma y concretiza, produce significados adicionales, que se construyen encima de las presentaciones espaciales. Con relación a la descripción, el espacio es un fenómeno hablado; dotado de la capacidad de producir sentidos añadidos, deviene un sistema hablante a su manera. 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 –es decir, no inferible de la semántica de la propia enunciación– como una marca simbólica más o menos clara. Desde luego, la aparición de esa semántica de segundo grado no es exclusivamente un asunto de los componentes del escenario. El curso de los acontecimientos, un personaje o el narrador pueden intervenir en igual medida en el papel de sustrato para variadas definiciones adicionales con carácter de símbolo, alegoría o “gran metáfora” (1989, p. 286).

Considerando toda la información que nos entregan las descripciones, entendidas como los sentidos añadidos del relato, además de ser marcas de identidad, estas responden a una subjetividad hegemónica (la del narrador) que, a su vez, responde a una ideología; la relación entre ambas serán los operadores tonales. Según Pimentel:

...los operadores tonales constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo –o referencial– de la descripción y el ideológico. Gracias a ellos, esta descripción adquiere una dimensión de sentido que rebasa el simple propósito de “pintar” una sección de París, para articularse con los grandes significados ideológicos de la novela de Balzac: la denuncia de París como un centro de corrupción y sordidez. La significación ideológica de esta descripción no se circunscribe a la descripción en sí, sino que se proyecta, reforzándola, al resto de la narración; de tal modo que esta descripción, ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otras partes del relato –secciones que, o bien pueden ser narradas, o bien pueden constituir un discurso gnómico de reflexión y generalización por parte del narrador. Pero en el nivel local de la descripción es, en suma, la redundancia semántica, de orden connotativo o aferente, lo que genera la dimensión ideológica de un relato (2001, pp. 27-28).

Siguiendo con la lógica de la autora, en otro texto nos dice: “Mientras que un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios define abiertamente una posición ideológica, se sitúa en una zona de subjetividad que llama a debate” (1995, p. 21). En concomitancia con los términos, resulta evidente pensar en los detalles que entrega el narrador autodiegético no solo como meros detalles, sino que los detalles serán constitutivos de toda una situación compleja, referente a una realidad, sujeta a los retazos que se entreguen de ella, mediada por una posición militante de acuerdo con la

ideología de quien se encuentre narrando. Los extractos que pondremos a continuación funcionan como operadores tonales, los que curiosamente dan inicio y fin al cuento:

- A veces lo que necesitas es muy poco: sexo, ron y una mujer que te hable tonterías. Nada inteligente.
- Ah, carajo, yo que vivía tan bien. ¿Por qué cojones habré mirado a esa mulata?

No deja de ser irrisorio que el narrador comience planteando una suerte de fórmula para vivir bien, muy escueta por lo demás, y que termina con esa pregunta retórica que da a entender que pese a lo poco demandante de sus necesidades, de todas formas sucumbió frente a sus impulsos sexuales. Es importante señalar dos características fundamentales presentes en la poética de lo soez que se evidencian en estos apartados: el componente sexual y el humor. Si bien ambos no se encuentran manifestados con un lenguaje tosco, sí serían provocadores, en el sentido de tener sentido del humor por reírse de la desgracia propia, haciéndole frente a la adversidad. La enumeración sexo, ron y una mujer que te hable tonterías funciona como operador tonal al abrir una postura vital y una ideología del narrador-personaje. En referencia a lo primero, se muestra como un sujeto que no tiene grandes ideales porque se conforma con muy poco en la vida. Esta actitud le reporta un valor básico para él, libertad. Arriba en la azotea, que se empina sobre la ciudad, encuentra esa libertad que falta en el subsuelo (la morgue). La última parte de la oración, “una mujer que te hable tonterías”, ideológicamente apunta a un lugar ya común, el machismo. La mujer no aparece como compañera o pareja, sino como una distracción, no es nadie para hablar seriamente con ella. Estos operadores proporcionan connotativamente el “tono” del relato: libertario y machista, aunque este último término –como dijimos– debe entenderse dentro de un contexto especial: la (in)corrección política. Ahora la libertad está concebida como un puro acto individual que se ejerce en una sociedad llena de prohibiciones contra la que no es posible luchar. En cuanto al machismo, es una línea ideológica que se desliza en todo el relato, como ocurre en la descripción de las enfermeras que son “alegres, libres y ruidosas” hasta atrapar a un médico; criaturas astutas que usan el sexo como el cebo de una trampa, pero como dijimos, ideológicamente es una forma de mostrar el rechazo a lo políticamente correcto.

En este contexto, irrumpe el concepto de máquina deseante, ya que ella esencialmente (en cuanto a su aplicación en el relato) sistematiza la transgresión llevada a cabo por el flujo continuo de esperma. En palabras de Deleuze y Guattari:

¿En qué son las máquinas deseantes verdaderamente máquinas, independientemente de cualquier metáfora? Una máquina se define como un *sistema de cortes*. No se trata en modo alguno del corte considerado como separación de la realidad; los cortes operan en dimensiones variables según el carácter considerado. Toda máquina, en primer lugar, está en relación con un flujo material continuo (*hylè*) en el cual ella corta. La máquina funciona como máquina de cortar jabón: los cortes efectúan extracciones en el flujo asociativo. Así por ejemplo, el ano y el flujo de mierda que corta; la boca y el flujo de leche, pero también el flujo de aire, y el

flujo sonoro; el pene y el flujo de orina, pero también el flujo de esperma. Cada flujo asociativo debe ser considerado como ideal, flujo infinito de un muslo de cerdo inmenso. La *hylè* designa, en efecto, la continuidad pura que una materia posee idealmente (1998, p. 42).

Se puede considerar a Pedro Juan como el emisor incesante de un flujo de esperma, ya que constantemente habla del sexo como foco de sus reflexiones, habla en función de aquello, tanto para describir su propia condición como para referirse a otros personajes. Por tanto, el sexo viene a ser el elemento que utiliza el narrador para transgredir la realidad, en cuanto se concibe como máquina deseante que solamente emana los fluidos. La emisión se explica tomando en cuenta las interrupciones que padecen los personajes cuando se encuentran en pleno acto sexual. Como se dijo anteriormente, el narrador será ejemplo de esto, considerando sus experiencias con Rosaura, las que repentinamente serán paralizadas por el conflicto con el médico; sin embargo, aquel personaje que representa en mayor medida la consistencia de la máquina deseante y la transgresión que conlleva será Rafael. El doctor Simón se refiere a él en los siguientes términos:

— Es un anormal. Lo sorprendimos violando el cadáver de una mujer. Yo mismo intenté que se despegara, pero es tan imbécil que no me hizo caso hasta que tuvo su orgasmo. ¡Su orgasmo dentro del cadáver! Y hasta intentó reclamar al sindicato y formar un escándalo porque lo boté allí mismo.

— ¿Tiene retraso mental?

— Debe ser fronterizo. No sé. Confesó que lo hacía siempre. Y trabajó aquí tres años.

(Gutiérrez, 2015, p. 147).

El propio acto sexual como transgresión del mismo, considerando la evidente naturaleza necrofílica de la acción, y la perpetuación del flujo hasta cortarlo él mismo, sin mediar la irrupción del doctor y su intento por despegarlo, por tanto, nos permite afirmar que es un flujo concebido como “síntesis” de sí mismo, teniendo como resultado su autorregulación.

Consideremos el ejemplo del retorno de la leche en el eructo del niño; a la vez es restitución de extracción en el flujo asociativo, reproducción de separación o alejamiento en la cadena significante, residuo que vuelve al sujeto por su propia parte. Según Deleuze, máquina deseante no es una metáfora; es lo que corta y es cortado según estos tres modos. El primer modo remite a la síntesis conectiva y moviliza la libido como energía de extracción. El segundo remite a la síntesis disyuntiva y moviliza el Numen como energía de separación. El tercero remite a la síntesis conjuntiva y moviliza la Voluptas como energía residual. Bajo estos tres aspectos, el proceso de la producción deseante es simultáneamente producción, producción de registro, producción de consumo. Extraer, separar, “dar restos”, es producir y efectuar las operaciones reales del deseo (Deleuze y Guattari, 1998, pp. 46-47).

De acuerdo con esto, podemos establecer que los tres modos estarán regidos por el deseo transgresor de Rafael, vale decir, la atracción sexual que siente hacia los cadáveres y el hecho de tener sus orgasmos dentro de ellos, sin mediar impedimentos o circunstancias adversas. Es así como el primer modo implicará el despliegue o el despertar del deseo, debido eventualmente por la docilidad que presenta el cuerpo inerte, permitiendo la motivación para concretar el orgasmo. El segundo modo plantea cierta complicación, ya que corresponde al desarrollo del encuentro sexual que, considerando la narración que hace el doctor Simón del momento en que sorprende a Rafael violando el cadáver de una mujer, se perpetúa a pesar de los intentos por despegarlos; en cuanto al propio flujo que emana de la máquina deseante, podemos establecer que la síntesis disyuntiva se encontrará presente en las instancias de separación entre el pene de Rafael y el cadáver, para volver a introducirlo al momento del coito, es decir, la producción de semen. Por último, tenemos que el tercer modo será la concreción del orgasmo, entendiendo esto como la producción de consumo a partir del líquido seminal expulsado dentro del cadáver.

En síntesis, el cuento *Alegres, libres y ruidosas* muestra un espacio literario que se construye mediante escasos pero muy significativos detalles, entregados por un narrador autodiegético, detalles que tendrán que ver más con la carga “agregada” de este que la especialización física de un entorno. Serán los operadores tonales quienes impregnarán al relato de un sentido añadido, siguiendo la lógica del narrador, en cuanto a su ideología de trabajar con los “restos”, como el espacio dará cuenta de prácticas que conforman una identidad coherente con aquellas traspasadas por la poética de lo soez, ya que se encuentran ligadas a una realidad precaria, donde la focalización está puesta en el flujo de prácticas corporales, ligadas con bajos instintos en evidente oposición con un orden reglamentado por agentes de poder, lo que deriva en prohibiciones que son ampliamente transgredidas por prácticas sexuales llevadas a cabo por los personajes, en tanto máquinas deseantes administradoras de sus propios flujos; “los viejos consuetudinarios”, el médico karateca, la vieja santera, que funcionan como “elemento añadido”, metáforas que apuntan a la situación política, económica y social de la Cuba contemporánea. En cuanto al plano del deseo, podemos encontrar personajes que funcionan como máquinas deseantes, “limpias”, económicas, en los cortes del flujo –como el personaje narrador– y a la vez otros –como Rafael– que son “máquinas descompuestas”, sucias, antieconómicas, “fronterizas”. Es paradójico que en este último caso del violador de cadáveres, el interrumpible flujo seminal proviene de que, precisamente, se trata de una máquina deseante descompuesta. Las averías que presentan constituyen el “combustible” que la hace funcionar. Por el contrario, la máquina deseante sin desperfecto de Pedro Juan se paraliza cuando sus flujos son atrapados por la mulata.

Culminan estas estrategias en la construcción de espacios diegéticos opuestos en un eje vertical que lo organiza: arriba versus abajo. La oposición permite el despliegue de las dos historias: la visible (arriba) que es el relato de una relación sexual fracasada, la secreta (abajo) que trabaja en las formas de atrapar a un hombre (Pedro Juan), a un

estatus social (las enfermeras, persiguiendo a los médicos), a cadáveres, a la “santería”, atrapamientos que toman una forma tramposa. La historia oculta es, pues, la de la trampa, que de trampa tendida por el sexo avanza políticamente al ámbito de la trampa social. La historia secreta es la de una sociedad atrapada en trabajos miserables, en la violencia de lo soez, en los subterráneos del sexo, en el racismo.

Las pistas que proporcionan el relato para acceder a esta otra historia son abundantes. Nos limitamos a citar una de las más evidentes: “Algunas (las enfermeras) habían logrado meter un médico en la trampa. En su trampa vaginal, quiero decir”.

La frase citada es como la punta del iceberg que mantiene oculta bajo la línea de flotación una masa narrativa importante, que corresponde a la “otra” historia que funciona con su propia causalidad.

OBRAS CITADAS

- Aristóteles (2007). *Arte poética. Arte retórica*. México: Editorial Porrúa.
- Bataille, Georges (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Ediciones.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1998). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2015). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2001). “Verdad y mentira en la literatura”. *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, 4: 5-12.
- Llarena, Alicia (1996). Hacia un análisis del espacio en Hispanoamérica: la heterogeneidad como estrategia del discurso crítico. *La Colmena* (11), 23-26.
- Pigliá, Ricardo (2000). *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama-Dos.
- Pimentel, Luz Aurora (2010). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, Ediciones Siglo XXI.
- (2001). *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México, Ediciones Siglo XXI.
- (1995). “Teoría narrativa”, en *Aproximaciones: lecturas del texto*, México: Ediciones UNAM, 257-287.
- 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.
- Slawinski, Janusz (1989). “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”. *D. Navarro (Selec. y Trad.)*. La Habana: Ediciones Textos y contextos: 265-287.