



**Dentro y fuera en la literatura de los
noventa:
ensamblajes literarios de
*La estrategia de Chochueca y Trilogía
sucia de La Habana***

Judith Sierra-Rivera, Ph.D
The Pennsylvania State University



... devrai-je quitter l'édit, pour trouver ma parole? Y a-t-il manque et vide, de l'une a l'autre? La littérature fut-elle ce leurre, où nous fûmes bien pris? Nous, les élites de l'écriture, avons-nous perdu notre voix?

Édouard Glissant, *Le discours antillais*

Escritura y voz encuentran una nueva combinatoria literaria en *La estrategia de Chochueca*, de Rita Indiana Hernández, y *Trilogía sucia de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez. La lectura de estos textos disuelve el sistema maniqueo entre letra y voz, escritura y oralidad, que articulaba “el testimonio de la tarea de la ciudad letrada” (Rama 35). Si dentro de ese orden letrado la voz oral era vida o experiencia y la letra era ley orgánica, ¿cómo debemos acercarnos, entonces, a una literatura de voz y letra, rica en una multiplicidad de experiencias de vida que se organiza bajo el discurso de un “yo” letrado?

Sirva la aclaración de que no se trata ya de un “yo” inquebrantable, con una mirada distante de los “otros”, a quienes quiere reproducir o imitar, ni de un “yo” falsamente cercano que pretende darles a los “otros” la supuesta voz que no tienen. En las novelas de Hernández y de Gutiérrez, ese “yo” protagónico y narrador es radicalmente íntimo, y por lo tanto, vulnerable al relatar su experiencia y las de “otros”, a quienes sabe contradictoriamente distantes y cercanos a la vez. Desde ese “yo” íntimo, inestable e inquieto de *La estrategia de Chochueca* y *Trilogía sucia de La Habana*, se comprenden, como complejidades imprescindibles para la reflexión de una nueva subjetividad letrada, las interrogantes de Glissant que abren este ensayo y que postulan el discurso intelectual pronunciado desde la otredad como aquel que habita en el desplazamiento o vaciamiento entre ley escritural occidental y voz apalabrada en la marginalidad de ese orden. “Le cri du monde devient parole”, añade Glissant (14).

En su excelente resumen del estado de la crítica sobre Rita Indiana (hasta 2017), Selma Feliciano-Arroyo establece que la gran mayoría de la producción académica se ha dedicado a estudiar cómo la autora dominicana rompe con la identidad hegemónica de “lo dominicano” a partir de su representación de subjetividades marginalizadas—en cuanto a género, sexualidad, clase y raza—a las que hace no solo visibles sino centrales. En *La estrategia de Chochueca*, según se ha estudiado, dicha ruptura se logra a partir de un vínculo entre identidad, movilidad y espacialidad.

En cuando a los efectos del movimiento de los personajes sobre la ciudad, el análisis más completo hasta hoy es el de Néstor E. Rodríguez, quien escribió uno de los primeros artículos sobre Rita Indiana. Específicamente, Rodríguez lee *La estrategia de Chochueca* a partir de un marco teórico formado por las ideas de Michel de Certeau y Frederick Jameson. Su examinación de la novela mapea el movimiento de Silvia por la ciudad de Santo Domingo para argumentar que la obra representa una “cartografía subversiva de la topografía identitaria dominicana” a partir de cuerpos antes invisibilizados por el discurso oficial de la nación (Rodríguez 95). Más aún, al exhibir esta cartografía, Rodríguez argumenta que *La estrategia de Chochueca* demuestra que la movilidad de los cuerpos en el

espacio, en vez de los discursos privilegiados, son quienes crean en su andar el imaginario contemporáneo sobre la ciudad. Al expandir sobre la noción de un nuevo imaginario de la ciudad de Santo Domingo, Rita de Maeseneer se enfoca en escenas donde la narrativa de Rita Indiana denota representaciones novedosas por inusuales de determinados sitios urbanos.

Sobre el vínculo entre el movimiento y las identidades disidentes de lo heteronormativo, Rita Palacios establece que en la novela se crean espacios denotadamente queer. En este sentido, hay una reterritorialización de Santo Domingo que la mueve hacia lo liminal. En su análisis, Leah Strobel abunda sobre este mismo argumento y describe el proceso mediante un análisis de lo que ella determina como una apatía veloz que fluye a partir del deseo en la novela. Otras voces críticas han llevado el estudio de lo queer en *La estrategia de Chochueca* hacia el terreno de lo gótico y el género especulativo. Lo monstruoso, los zombis en particular, y el futurismo de lo distópico subrayan la temática de la novela sobre el tránsito entre la vida y la muerte, como otra noción del movimiento de identidades otras que desarticula la norma patriarcal dominicana (Vera Rojas; Bustamante Escalona; Marini; Soares; y Pacheco Salazar).

Dos libros críticos sobresalen en el estudio de la divergencia de género y sexualidad en la obra de Rita Indiana. El estudio de Maja Horn sobre *La estrategia de Chochueca* enfatiza la relación entre lo global y lo local (lo “glocal”) para entender la proposición literaria de su autora (102-122). Es en dicha relación que puede comprenderse la visibilización de las identidades disidentes de lo patriarcal y la nueva información que se genera sobre ellas. Sin embargo, Horn advierte que esta ganancia continúa en tensión con lo heteronormativo, una norma que aún persiste y domina los ámbitos de la República Dominicana y su diáspora en los Estados Unidos. En el más reciente examen de la novelística de Rita Indiana (2023), Elena Valdez se fija en las dinámicas afectivas dentro del círculo de amigos que acompañan a Silvia por la ciudad. Valdez caracteriza el movimiento de dicho círculo como “una rizomática queer”, que rebasa lo filial-familiar al crearse por afinidades que operan contra el patriarcado (70). Se trata de una afinidad promiscua y creativa que, en el caso de *La estrategia de Chochueca*, se representa horizontalmente a través de relaciones poliamorosas. Es así que Silvia y sus amigos pueden navegar y sobrevivir el “necropoder dominicano”, es decir, la perpetua crisis política y económica iniciada durante la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo y continuada hoy por la lógica neoliberal (57-94).

Finalmente, varios ensayos críticos se han abocado a examinar cómo Rita Indiana usa el lenguaje para añadirle ritmo a la narración, así como la relación literaria que establece con la música, el performance y las artes visuales (Torrado; Maillo-Pozo; y Bustamante Escalona). Por ejemplo, en su libro, Fernanda Bustamante Escalona examina cómo el ritmo, la estética y los referentes a la cultura pop es crucial para entender su propuesta sobre las subjetividades invisibilizadas hasta inicios del siglo XXI (65-102).

La obra de Pedro Juan Gutiérrez ha sido vastamente estudiada también. En *Trilogía sucia de La Habana*, nos encontramos con un narrador en “yo” y protagonista, Pedro Juan, que



camina por barrios marginalizados en la capital cubana durante lo que fue el Periodo Especial durante la década de los 90, una crasa crisis económica en la isla, ocurrida tras la caída del Bloque Soviético (1989). Tras decidir abnegarse a perder su esposa y su trabajo, el otrora periodista, Pedro Juan, decide vivir en los vecindarios pobres, habitados por una mayoría afrocubana, y escribir ficción. Sus paseos entre ruinas han sido descritos como una denotación del derrumbe del gobierno de la Revolución Cubana (1959-) que, a través de la estética del realismo sucio, retrata un desencanto con aquella utopía guevariana del “hombre nuevo” (Bernstein). Al acudir al realismo sucio, Gutiérrez representa un espacio social desigual, desintegrado y que es tan precario como las mismas ruinas que lo cubren (McKay). El desencanto de una narración realista y sucia, así como la desgracia del protagonista, su actitud apática y su divagar sin rumbo entre calles y callejones, nos ilustran el paso de un intelectual revolucionario, moldeado en el temple del hombre nuevo (enamorado solamente del proyecto de la Revolución y dispuesto a dar todo por la utopía a la vuelta de la esquina), hacia un intelectual lumpen, es decir, desahuciado y marginal (Pérez Múgica; Silot Bravo).

Al igual que en *La estrategia de Chochueca*, en *Trilogía sucia de La Habana*, la escritura responde y representa al andar errático del narrador/protagonista. Es así que la escritura de Gutiérrez puede entenderse como una novela-crónica (Sosa-Velasco); un proceso de transformación del periodista al escritor de ficción (López de Jesús, “Endurecimiento...” 2014); y la libertad en medio del encierro de ese espacio social del Periodo Especial (López de Jesús 2013). Tanto el andar como la escritura son guiados por la política del deseo del cuerpo, “aquella que propone sexualidades y erotismos, morbos y escatologías como prácticas liberadoras del sujeto” (Rojas 363). Siendo así, entonces el espacio urbano representado en la novela no sería solamente, como apunta Micah McKay, un producto del estado en crisis de la Revolución, sino también la ciudad del deseo por excelencia (Candía Cáceres). Lo descrito con Rafael Rojas coincide, además, con las características del realismo sucio, una estética que—al igual que sus recorridos por la ciudad—ese periodista devenido escritor adopta para endurecerse (López de Jesús, “Endurecimiento...” 2014). Los sentidos dominan, entonces, en el estilo escritural del personaje Pedro Juan (De Ferrari) y forman esa estética otra, el realismo sucio (López de Jesús, “En busca de lo bajo...” 2014).

Ahora bien, a diferencia de la clara propuesta en *La estrategia de Chochueca* por desestabilizar “lo dominicano” a partir de unas subjetividades disidentes que se ensalzan en el centro de Santo Domingo, la representación de lo racial, lo femenino y lo homosexual ha sido motivo de contienda entre la crítica enfocada en *Trilogía sucia de La Habana*. Para algunos (López; Valladares; González-Abellás), las descripciones grotescas de afrocubanos, mujeres (especialmente, negras) cisgénero y no-cisgénero y homosexuales, a través de una voz masculina y tóxica, resaltan como una denuncia de “una sociedad dominada por el machismo y el racismo tras la revolución, y en la que todo parece sucumbir social y moralmente” (González-Abellás 260). Dentro de esta línea crítica que busca complejizar la combinación entre deseo, libertad, subjetividad intelectual/escritural e identidades proscritas al orden racial, patriarcal y heteronormativo, destaca el argumento de Lara I. López de Jesús



(“En busca de lo bajo...” 2014), quien estudia la novela de Gutiérrez desde el ritmo de la timba—nacido durante el Periodo Especial en los barrios de afrocubanos pobres—cuyas canciones entrelazan explícitamente lo sexual y lo racial para criticar el contenido y la forma de la música revolucionario (dígase, la nueva trova) y, así, el discurso revolucionario sobre una armonía racial (el mestizaje) y la igualdad entre hombres y mujeres.

Sin embargo, otra parte de la crítica, con la cual yo coincido, lee *Trilogía sucia de La Habana* como una obra literaria machista y racista donde las mujeres negras son degradadas con mayor ahínco que otras minorías identitarias. “¿Por qué una novela que, indudablemente, está hablando del fracaso del proyecto revolucionario, de una nación en crisis, elige la “africanización” o “ennegrecimiento” de La Habana como prueba para ilustrarlo?”, nos pregunta acertadamente Rosalía V. Cornejo-Parriego (16). Es Odette Casamayor-Cisneros quien mejor ha ejemplificado, analizado y demostrado, no solo el racismo en esta novela, sino también el vínculo de dicho discurso con una ética del absurdo, dentro de la que ni siquiera el deseo o los fluidos del cuerpo encuentran una salida liberadora. La constante caricaturización de la gente negra se dirige a una caracterización mediante la hipersexualización y animalización. Es hacia ese vórtice irresoluto, según Casamayor-Cisneros (2022 artículo en francés), que se dirige el deseo del narrador y protagonista, Pedro Juan, y es en ese vórtice, donde se desintegra el sujeto “Pedro Juan”.

Casamayor-Cisneros estudia dicha desintegración como la vivencia dentro del absurdo, en la que los personajes no pretenden “ser comprendidos por los otros porque ellos se comprendieron perfectamente—comprendieron que era incomprensibles—y con eso les bastaba para continuar en su desesperación cotidiana” (2013 LIBRO). En la novela, Pedro Juan pudo escoger vivir en los barrios más pobres a los que se ha confinado a la mayoría afrocubana del país. Aún más, estos barrios funcionan como un refugio para su seleccionada desintegración. Aunque por motivos y con consecuencias muy diferentes, al igual que Silvia, Pedro Juan vive de la muerte (Casamayor-Cisneros 2013). Para Esther Whitfield (2008), esa desesperación por recorrer las ruinas y la miseria resultan en un peligroso devenir hacia una distopía, propuesta como utopía donde Pedro Juan puede culminar su desintegración. Sin embargo, para Casamayor-Cisneros, *Trilogía sucia de La Habana* no encuentra satisfacción ni siquiera en ese mundo que ha fabricado Pedro Juan; no hay utopía ni distopía, solamente apatía. Dentro de su ética absurda, el protagonista de la novela es un mirón “del caos de un pueblo oscuro y subdesarrollado” donde encuentra una lógica que lo transforma en “su cosmología absurda” (2013). Gracias personajes negros, que son siluetas o, cuando mucho, secundarios, se concibe el mundo que imagina, experimenta y escribe Pedro Juan.

¿Cómo rescatar, entonces, *Trilogía sucia de La Habana* y ponerla en diálogo con la revolucionaria *Estrategia de Chochueca*? Al tener todas las líneas críticas existentes sobre ambas novelas, considero que estos dos textos solo pueden unirse bajo un examen que se centre sobre el contexto de creación, esa década de los años 90. Ante el ensamblaje de la nueva territorialidad globalizada que comenzó a vivirse drásticamente durante la década de los 90, la literatura de *La estrategia de Chochueca* y *Trilogía sucia de La Habana* vino a



sostenerse sobre la experiencia nómada, el desplazo irregular y errático, del “yo” literario deseante—letrado e intelectual—por una ciudad local y global a la que desterritorializa en su cruce continuo e irreverente. Son textos, entonces, que pueden estudiarse como la “literatura menor” de la que hablan Deleuze y Guattari, aquella que desterritorializa, además, el texto a partir de un uso extrañado del lenguaje, que conecta a una inmediatez política, sin estar determinada por una ideología específica, y que funciona a través de una enunciación de ensamblaje colectivo (*Kafka: Toward A Minor Literature*, 16-27). En ambos textos, destaca más su intensidad en la expresión de su lenguaje—especie de fusión entre los órdenes de oralidad y escritura, local y global, popular y culto—que el contenido de la trama. El contenido se transforma, más bien, en una suerte de gancho de lectura, provocación para el consumo, que permite estallar, desde el centro de la máquina del mercado, la máquina literaria potencializada en el extrañamiento del lenguaje utilizado. Este doble juego—reterritorialización del deseo del mercado en el contenido y desterritorialización de ese mismo deseo en la explosión de su expresión—caracteriza esta literatura como un ensamblaje colectivo, que incluye no sólo la voz de un autor, un narrador o un personaje, sino también la de las comunidades que se organizan, tanto dentro del texto como alrededor de él.

Es así que, como las líneas en fuga que describieran también Deleuze y Guattari, en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, estas subjetividades nómades practican el orden del devenir rizomático, en el que “el movimiento ya no se realiza sólo o sobre todo por producciones filiativas, sino por comunicaciones transversales entre poblaciones heterogéneas” (245). Desde la afiliación, producción de una comunidad alrededor de un deseo común, *La estrategia de Chochueca* y *Trilogía sucia de La Habana* elaboran una nueva subjetividad letrada, ya sea en Silvia, quien “tenía diecisiete años y [se] aburría insoportablemente” (*La estrategia*, 17), o en Pedro Juan, “el cínico alerta [a quien ya] la miseria no [le] hacía mucho daño” (*Trilogía sucia*, 11). Esta articulación nómada de la subjetividad intelectual, dispuesta a ponerse en juego por aburrimiento o cinismo, propone su lugar de enunciación entre ese “yo” fuerte y testimonial que se lanza a recorrer la ciudad y los “otros” con los que se afilia y a través de quienes vive las experiencias que dan pie a su relato. Es en este sentido que, más que protagonistas o simples narradores de una serie de acontecimientos, la Silvia de *La estrategia de Chochueca* y el Pedro Juan de *Trilogía sucia de La Habana* se afilian a una comunidad textual disímil mediante sus relatos.

1. El ensamblaje del afuera: La máquina literaria en el juego del mercado

El oxímoron siniestro por el cual pueden atisbarse las dinámicas de lo global en lo local —o en su parónimo, de lo local en lo global— avanzó desde 1989, y durante la década de los 90, para reconfigurar los referentes literarios en América Latina. Es así que, desde la publicación académica dedicada a estudiar la literatura de los 90, los conceptos de “nación”, “identidad nacional”, “comunidad imaginaria”, “regionalismo” y “universalismo” desaparecían, se evitaban y omitían, o adquirían nuevas valoraciones, como referentes negativos o de oposición.[1] Al reflexionar sobre las continuidades y discontinuidades entre la literatura



latinoamericana de los 90 y sus antecesoras, esta misma serie de publicaciones optó por diagnosticar una ruptura inevitable, por razones paradigmáticas, y a la vez voluntarias, como se atestigua en los manifiestos literarios publicados por esos años, siendo los dos más citados *McOndo*, de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, y *Crack*, de Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda.

Sin embargo, lo oximorónico del contexto local/global justamente impedía una ruptura tajante con el paradigma anterior, el de la nación estado. En uno de los estudios más complejos sobre el orden global, *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*, Saskia Sassen analiza cómo, aprovechando el territorio (nación), la autoridad (estado) y los derechos (ciudadanos), la dinámica de lo global logra instaurarse, dominar y germinar otras nociones de tiempo y espacio (13). El análisis de Sassen la lleva a postular que los actores dominantes de la economía globalizada no eliminan o debilitan por completo el estado nacional, sino que se apropian de los mecanismos estatales necesarios para llevar a cabo sus políticas económicas y sociales. Si el nuevo paradigma no se proponía como una ruptura, sino como una continuidad entrecortada y sinuosa, entonces los fenómenos culturales y sociales que surgían en dicho contexto, como el de la literatura latinoamericana, más que sustituir cabalmente sus referentes o negarlos, los reconfiguraba en tanto añadía otros. De esta manera, podría decirse mejor que, en los 90, se fraguó una poética que supo montarse sobre algunos de los aspectos de la maquinaria literaria latinoamericana que ya existía —con un lugar prominente dentro del mercado editorial— y, desde ese lugar, jugar y romper con las convenciones editoriales que se esperaban de ella. Al igual que la maquinaria de la globalización, el deseo de esta literatura osciló entre lo local y lo global, refiriendo al nuevo contexto, pero también, convirtiéndose en una serie de textos de difícil clasificación para las etiquetas editoriales.

Tanto en *La estrategia de Chochueca* como en *Trilogía sucia de La Habana*, este constante movimiento ambivalente entre lo local y lo global se potencializa en los diferentes planos de lectura que ofrecen sus combinatorias narrativas entre trama y lenguaje. Ambos trabajos literarios se caracterizan por la precisa combinación de una trama insignificamente cotidiana con un estilo sostenido refinadamente en la oralidad. Cotidianidad y oralidad son características que apuntan hacia un contexto localizado, inteligible sólo para quienes comparten sus vivencias y registros. Sin embargo, han sido justamente esas características las que han provocado no sólo una ya nutrida lista de lecturas críticas, sino también el interés por parte de un público lector que va más allá de Cuba, República Dominicana o el Caribe y que demanda una literatura ágil (o “light”) que hable de sexo, drogas y violencia en una ciudad “underground” y tropical.

El texto de Rita Indiana Hernández, publicado por primera vez por la editorial RIANN, en Santo Domingo (1999), logró llamar la atención de críticos en Puerto Rico y Estados Unidos para conseguir una segunda publicación por la editorial Isla Negra, en San Juan (2003), con una contraportada que lo promociona de la siguiente manera:



La autora arma un texto ágil e iconoclasta en el cual la ciudad de Santo Domingo es el espacio donde transita su protagonista, pero también donde narcóticos, orgías, alcohol, música y misantropía son algunos de los nuevos referentes de la juventud.

Resulta interesante que, aun desde Isla Negra —una editorial pequeña y especializada que cuenta con un público mayoritariamente académico y localizado en San Juan—, la segunda publicación de *La estrategia de Chochueca* haya acudido, en su promoción, a la receta de “narcóticos, orgías, alcohol, música y misantropía”, ingredientes indispensables en cualquier “best seller” que acompaña a viajeros frecuentes. Pero más interesante viene a ser que la novela de Hernández, efectivamente, haya conseguido convertirse en un éxito de mercado, incluso siendo publicada en la periferia de los sellos de las grandes editoriales.

Este doble fenómeno puede comprenderse desde el ensamblaje múltiple y complejo de la novela de Rita Indiana Hernández. Por un lado, este texto cumplía con las expectativas del mercado al urdir una trama simple en la que Silvia, narradora y protagonista, nos cuenta cómo traslada unas bocinas robadas desde una casa de empeño hasta un centro comercial. La linealidad de la trama se altera con eventos recurrentes de la memoria enmarcados por un ambiente acelerado de fiestas “rave”, drogas, violencia y sexo que lleva a un grupo de jóvenes de aventura en aventura.

Por otro lado, el lector crítico quedaba atrapado por otros aspectos entrelazados en esa misma trama. Ante todo, sobresale la descripción de una ciudad familiar y extraña a la vez, donde la lectura se tropieza con lugares e incidentes ordinarios que, desde la focalización y el lenguaje de la narración, se tornan extraordinarios. El asombro prima, por ejemplo, en la descripción del almacén clandestino de la casa de empeño donde Silvia busca las bocinas robadas, cuando la enumeración de objetos cotidianos avanza hasta el encabalgamiento de metáforas:

Huacales llenos de armas blancas, grandes y pequeñas dagas al servicio de la población, televisores, tres o cuatro bicicletas, enciclopedias, planchas y tostadoras, bates de baseball, un espejo con el marco labrado feísimo, un lío de ropa en una funda, cajitas de música, muebles que olían a mocato, cajas fuertes, discos compactos usados y nuevos, todo en un supremo desorden, cada cosa encima o al lado de la otra, en una sinfonía barroca de metal, mierda y fibra de vidrio; y al fondo una gran cosa cubierta con una lona azul: las bocinas. (15)

El agolpamiento de objetos en este almacén clandestino delata, así como el mismo incidente que moviliza la trama —el robo de las bocinas—, un recorrido por la ciudad de la economía informal. Pero en esa yuxtaposición de objetos dispares, “grandes y pequeños”, “usados y nuevos”, se agolpa también la sensación de estar presenciando un contexto urbano disímil, atravesado por distintos gustos y necesidades, un sinfín de rutas posibles para la afiliación. Son, además, objetos inútiles sacados de sus contextos originales y puestos a funcionar en desorden para producir esa “sinfonía barroca de metal, mierda y fibra de vidrio”. Esta suerte de sinécdoques sin referentes, agrupadas en el lugar por excelencia de la economía informal y de subsistencia, parecería dar cuenta de una ciudad en presente,



contemporánea y tangible, donde cualquier viso de proyecto nacional de la modernidad quedaría desarticulado y abandonado de una buena vez en “este subdesarrollo de mierda”, donde ya “es delicioso saberse sola” (13), sin los lazos filiales forzados de la identidad nacional. En este sentido, las bocinas que están hasta el fondo y tapadas podrían verse como vehículo que mediatiza una música que pretendería poner a bailar a todos en el mismo ritmo, un ritmo nacional. Pero al ser infuncionales —apagadas, desconectadas de un equipo y tapadas—, se convierten en un “traste” o “tereque” más entre los que circulan en la casa de empeño, que pueden interesarles todavía a algunos consumidores y a la ley policial que las busca, pero que para Silvia, se convierten en una carga con la que hay que “bregar” en la cotidianidad de su vida urbana.

De eso, principalmente, se trataría *La estrategia de Chochueca* para gran parte de la crítica que se ha acercado a su análisis: una ciudad andada desde los márgenes y enmarcada por la realidad de la globalización, donde distintos sujetos entran en contacto por sus afiliaciones más que por sus filiaciones. Este paisaje caribeño y globalizado a la vez, que deja atrás la nostalgia por la ruralía y, más aún, por un origen identitario, ritmo homogeneizante de subjetividades, vino a satisfacer la urgencia crítica dentro de muchos sectores de la academia interesados en el contexto del Caribe. Esta apreciación se destaca en “Bajo la mirada de Dios y los perros”, el prólogo escrito por el crítico Juan Duchesne Winter a *La estrategia de Chochueca*:

En vez de las palmeras, el cielo azul y el mar que en la distancia parece que se unen, y de los resorts todo-incluido, destacan las vecindades miserables, los cafetines tiernamente tacky de una bohemia espectral, las calles de turistas, mendigos y vendedores minusválidos, el fango callejero que se adhiere a las ruedas del vehículo todoterreno y que los niños de las barriadas corren a remover con palitos. (8)

Importante para el mercado y la crítica ha sido, también, la novela de Pedro Juan Gutiérrez. Publicada originalmente en 1998, ya para 2005, alcanzó su décima edición con Anagrama, en España. Ha sido traducida, además, y su mercado toca ya más de veinte países, con especial acogida en España, México y Argentina. Estos detalles hacen indispensable analizar *Trilogía sucia de La Habana* desde su lectura del mercado internacional, para el que se escribió la siguiente promoción:

Éste es el testimonio de un habanero descreído. Un hombre que regresa extenuado de un largo camino que finalmente no lo conduce a sitio alguno. Pero no es pesimista. Tiene que seguir adelante y lo mejor es hacerlo a golpe de ron, música y sexo. Libro duro y en gran medida autobiográfico, que reúne 3 libros de cuentos, escritos con lenguaje fuerte y apretado, que disecciona La Habana de hoy: sexo, hambre, política, erotismo, desencanto, anhelos, ron y buen humor.

La repetición de “sexo” y “ron” no es gratuita. Las tramas de las tres historias que componen la novela remiten a las peripecias que el narrador vive día a día para conseguir comida, ron, cigarrillos y, sobre todo, sexo en el escenario de la Cuba del Periodo Especial. Más específicamente, en cada historia, la fórmula narrativa es la misma: el narrador halla



un motivo para salir a la calle, tener un encuentro de seducción que lo lleva a la actividad sexual y zafarse de algún aprieto. En este ciclo que delata, en realidad, un hastío, se juega no sólo con la amalgama de estereotipos sobre la sexualidad tropical, y especialmente la cubana, sino también con la mirada morbosa que quiere echarle un ojo al cadáver en proceso de descomposición, las ruinas vivientes, del proyecto de la Revolución Cubana, desde una alegada autobiografía, el testimonio en vivo y en directo. Sobre un escenario descalabrado, avanza una narrativa erótica y supuestamente autobiográfica dispuesta a venderse como tour turístico, “an insight”, de la cotidianidad cubana durante los 90.

Es así que, si para la crítica académica lo que sobresale en *La estrategia de Chochueca* es una ciudad que se aleja de todas las convenciones literarias que representaban el Caribe dentro de la receta de “palmeras, cielo azul y mar”, lo que viene a imponerse para el análisis en *Trilogía sucia de La Habana* es su reiteración estereotípica de ese mismo paisaje—eso sí, poblado de nuevos personajes—y, más allá, su constante interpelación al lector del mercado extranjero. La seducción literaria que esta novela le propone al lector del mercado internacional se hace explícita en su trama exhibicionista y performativa e, incluso, al integrar a ese lector-voyeur dentro de la narración. Son varios los extranjeros que aparecen en los relatos de Gutiérrez, y todos se involucran en la industria cultural del gobierno cubano—institutos, cursos o festivales—, en la industria sexual de la calle o en ambas. El texto como objeto con valor de uso para un público lector de mercado extranjero resalta en la siguiente escena de la parte “¡Ohh, el arte!”, donde el narrador acaba de observar la actividad sexual entre un hombre y dos mujeres:

El tipo tenía todas las trazas del expedicionario europeo. Hasta una mochila verde olivo. El aventurero que explora la selva tropical y escucha a las putas para ampliar su horizonte. El tipo se sonreía y escuchaba. Ellas hablaban y gesticulaban y sonreían. Intentaban ser simpáticas para sacarle más plata, aunque aquí las putas son muy baratas. Ah, el trópico espléndido, húmedo y lujurioso. El trópico al alcance de todos los bolsillos. (117)

Se trata de un guiño narrativo al lector extranjero que le propone, por una parte, ser actor activo de la trama erótica en tanto se le explicita con un tono irónico, por otra parte, que el narrador bien conoce lo que dice y por qué lo dice. Esta constante evidencia de la intención narrativa, delatora de la conciencia artística sobre las uniones paradójicas literatura/mercado y narrador/lector, ha sido muy bien estudiada por Esther Whitfield:

This [*Trilogía sucia de La Habana*] is an ironic, performative “embedding” that re-inscribes the reader-text binary as one between seller and buyer, performer and spectator, active seducer and passive seduced. It is a performance underpinned by self-irony and self-worth, that exploits the ambivalence of “self-writing” to deal both with and in current conceptions of Cuba. (2002, 330)

No quiere decir esto que *La estrategia de Chochueca* o *Trilogía sucia de La Habana* sean narrados con una intencionalidad dialógica limitante al mercado y a la crítica académica. Sin embargo, me parece interesante que el discurso literario en estos textos haya podido jugar,

casi coquetear, con unas expectativas sobre la literatura producida, puntualmente, en el Caribe durante la década de los 90. Si desde la narración se prevé y, más aún, se interpela a ese deseo del mercado por el “el sexo fácil, que se mezcla con la estética de Numancia” (Vicent) y a ese deseo de la crítica por producir antologías y “fijar el nuevo canon” de los 90 (Formet 6), entonces nos encontramos ante textos que saben convertir en instrumentos literarios las ansiedades de la máquina del mercado editorial y académico. No son ya, así, discursos que se imponen desde afuera sobre el texto, sino que, como los ensamblajes discursivos organizados en la máquina literaria, descritos por Deleuze y Guattari, se convierten en “poderes diabólicos” o “fuerzas revolucionarias” que le dan una vuelta de tuerca a la relación literatura/mercado/crítica (*Kafka: Toward A Minor Literature*, 18). En esa vuelta, se vacila con un lugar originario o autorial —¿será del texto, el contexto o el paratexto?— y se postula un discurso literario capaz de alterar el lugar de enunciación y recepción. Pero esto conlleva riesgos y, sin un ensamblaje literario interno que lo sostenga sobre otras propuestas, lo dejaría en un simulacro vacío.

2. El ensamblaje del adentro: la máquina literaria y el lugar de enunciación

La primera escena de *La estrategia de Chochueca* nos sorprende con unas líneas típicas de thriller: “Habían matado a alguien afuera. Podía oír los gritos y el correteo de la muchedumbre. Loca por saber algo, yo también corrí” (13). La focalización subjetivada, limitante a lo que percibe Silvia, nos une al deseo mórbido por ver más y por correr con ella hasta el lugar donde está el incidente violento y el cuerpo muerto. Pero sólo alcanzamos a saber, por ella, lo que cuentan otras personas sobre el camión que había arrastrado a un muchacho por la autopista: “Yo me abría paso entre doñas en bata y niños que explicaban el accidente con lujo de detalles, caminé hasta que pude porque cuando lograba acercarme otra turba me detenía y me hacía escuchar las voces de asco” (13).

Justo entonces, tras el gancho de thriller y el deseo mórbido, el discurso literario se transforma de una narración exterior a una descripción íntima y subjetiva. Desde un conocimiento instintivo, desarticulado en voces y sueños, Silvia ocupa el lugar vacío de la información sobre el cuerpo muerto:

Lo que escuché aquella noche quedó pululando mis sueños. El cuerpo deformado del muerto y sus mil versiones se me aparecían en medio de la conversación más despreocupada, el real se quedó detrás del círculo que los vecinos y los peatones hicieron alrededor de él. (13)

Su “locura por saber algo” ha quedado en una mirada siempre ciega y, con ello, parece adquirir el don del visionario, el profeta, aquél que es capaz de fijar su mirada en el pasado para hablar de un futuro. Esa mirada ciega y deseante rebasa este primer instante de la trama y mantiene, a lo largo de toda *La estrategia de Chochueca*, una posición fronteriza entre una posibilidad y una imposibilidad de “saber”.

Este “saber” depende de la interpelación del anónimo del cuerpo muerto, que en su continuo regresar pasaría a ser un fantasma, lo extrañamente familiar como lo definiría Freud, en su ensayo “The Uncanny”. Pero, más concretamente, lo que está entre el cuerpo y



el fantasma es el espectro, algo que no podemos saber o definir completamente, porque no tiene una temporalidad (espacio y tiempo) determinada y, desde ese mismo hecho, ya no pertenece a las categorías del conocimiento, “at least no longer to that which one thinks one knows by the name of knowledge” (Derrida 5). Desde la espectralidad que se instala en la subjetividad de Silvia, se origina el discurso literario en *La estrategia de Chochueca*.

Si hay un encuentro entre la novela de Hernández y la *Trilogía sucia de La Habana* de Gutiérrez es en sus inicios de contracorriente. Mientras Silvia va hacia de donde otros regresan para poder ver lo que ya han visto los demás, Pedro Juan regresa a La Habana, de donde todos se van, para volver a mirar lo que ya ha visto. Una tarjeta postal de Londres abre la primera parte, “Cosas nuevas en mi vida”, y abre también el recuerdo de lo que fue la vida de Pedro Juan un año atrás:

Recordé aquel pequeño club cerca del apartamento de Mark, donde cada noche Rodolfo se desnudaba y hacía un baile muy erótico, mientras yo lanzaba una extraña música trópico-aleatoria con unos bongoes, cascabeles, sonidos guturales, y todo lo que se me ocurría. Nos divertíamos, tomábamos cerveza gratis, y nos pagaban 25 libras por noche.
(9)

Desde este momento, el texto se propone como una coreografía y composición artificial que responde a los supuestos sobre la otredad caribeña. La artificialidad de ocupar el lugar asignado por el deseo del mercado divierte y paga.

La nostalgia del recuerdo repara en que “me aburrí y regresé” y, retornando al presente, ubicado en 1994, cuando la economía del postsocialismo cubano tocaba fondo y se dejaba sentir en la miseria extendida sobre las poblaciones urbanas, Pedro Juan nos informa: “Ahora me entrenaba para no tomar nada en serio” (9). Con una mirada nostálgica puesta en la artificialidad del lugar del “otro”, que sabe que no puede ocupar ya, y con la resolución de elaborar una estética del desencanto, cínica y descreída, Pedro Juan nos hará notar que tampoco es posible ocupar el lugar de un “yo” intelectual resuelto y completo: “Siempre viví carente de algo. Desasosegado, queriendo todo a la vez, luchando rigurosamente por algo más. Estaba aprendiendo a no tenerlo todo a la vez. A vivir casi sin nada” (11).

La miseria material se va tornando, poco a poco, en un escenario que le permite al narrador de *Trilogía sucia de La Habana* hablar de un nuevo discurso literario, incapaz de ocupar el lugar del “otro” o del “yo”, anclado en la incomodidad de apalabrar las voces de la experiencia de otros y de la suya. Sus relatos se convierten en el testimonio de vida del intelectual que le toca atestiguar el descalabro de todos los supuestos y la constatación de lo distópico en las que fueron llamadas utopías, las imaginaciones políticas de la “ciudad letrada”.

Al proponer el regreso a su vieja y conocida Habana como una “cosa nueva”, la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez parte desde un vacío de la mirada que también mina el “saber”. El narrador va de cuerpo en cuerpo, de experiencia en experiencia, como en un interminable desliz metonímico que sólo refuerza, como el espectro de Silvia en *La estrategia de Chochueca*, la incertidumbre sobre el propio lugar de enunciación.



Al leer *Lo que queda de Auschwitz* de Giorgio Agamben podemos encontrar una ruta para profundizar en el análisis de los textos de Rita Indiana Hernández y Pedro Juan Gutiérrez. Tras examinar la línea de trabajo comenzada por Benveniste y continuada extensamente por Foucault, Agamben reconoce la importancia que tuvo separar el “yo” que habla del lenguaje enunciado y del lugar (hecho o acción) del que se haya hablado. Desde este pensamiento, se desbancaba por completo la pregunta “¿quién habla?”, y con ello la vinculación directa e inquebrantable de un sujeto o un autor, pues el evento de la enunciación partía de una posición o lugar enunciativo, y no de una subjetividad específica. Se conseguía, así, el anonimato del archivo, colección de discursos, que “presuponía dejar al margen al sujeto, reducido a una simple función o a una posibilidad vacía” (152). Ante el desbancamiento del sujeto como autor de una enunciación, enfrentándose a un vacío, Agamben se pregunta, entonces, “¿qué sucede en el individuo viviente en el momento en que ocupa el “puesto vacío” del sujeto? ... ¿qué significa ser sujeto de una desubjetivación? ¿Cómo puede un sujeto dar cuenta de su propia disolución?” (149).

Tanto el escenario neoliberal de *La estrategia de Chochueca* como el postsocialista de *Trilogía sucia de La Habana* remiten no solo a un descalabro económico que afecta el diario vivir, sino también a unas circunstancias de rigor que pretenden detener la movilidad y la creatividad de los sujetos, y en ello, el aniquilamiento de la experiencia y su transmisión o enunciación. Es interesante que en las narrativas de Hernández y Gutiérrez se expongan, constantemente, situaciones de sujetos con falta de recursos para desplazarse o reñidos a un horario de trabajo que no conduce a nada productivo. La falta de movimiento llega a describirse, incluso, como una sensación claustrofóbica en ambos textos literarios. En *La estrategia de Chochueca*, por ejemplo, después de fantasear acerca de tomar un carro para recorrer de lado a lado la isla sin parar, Silvia concluye: “... aunque un día la isla se acabaría. ¿Y después qué? El mar insoportable por todos lados” (23). La descripción de la claustrofobia, en la parte “Yo claustrofóbico”, en *Trilogía sucia de La Habana*, amplía aún más ese encierro geográfico, y lo ubica dentro del mismo cuerpo:

... me quedé atrapado dentro de mí mismo. Y estuve atrapado por muchos años. Estuve encerrado dentro de mí, derrumbándome dentro de mí. La claustrofobia fue tan horrible que a veces me despertaba sobresaltado de noche y salía corriendo de la cama. Me sentía encerrado dentro de la noche, dentro del cuarto, dentro de mí, encima de la cama, me faltaba el aire. (31)

Al leer estos pasajes, puede acudir a las preguntas que planteaba a Agamben sobre la enunciación de lo imposible, de la desubjetivación, que en este caso sería el encierro del cuerpo, el tronche de la capacidad para experimentar y transmitir o contar lo experimentado. Si ya se veía que el discurso literario de *La estrategia de Chochueca* se ubicaba en la espectralidad del cuerpo muerto y el de *Trilogía sucia de La Habana* en la metonimia del deseo, ¿acaso no son puestos ubicados siempre en el vacío? ¿Cómo, entonces, se conjugan el intermedio de “saber” y “no saber” con la potencialidad del lenguaje literario para *decir* voz y palabra?

En su texto, Agamben nos propone tomar el testimonio como un lugar fuera de la enunciación, pero con la potencialidad de enunciar. Se trata, precisamente, de tomar ese puesto vacío que ha dejado el sujeto para ubicarse justo en el momento anterior de enunciar o en un “entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda la lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir” (152). En esta propuesta, no se intenta devolverle al autor un carácter aureático, una linealidad inequívoca entre el “yo” y la enunciación. Lo que a Agamben le interesa es estudiar ese testigo que ocupa el “lugar vacío” de la subjetividad para intentar dar cuenta de una experiencia que, después de todo, no puede apalabrar—tranzar la voz en la letra—pues implica la justa destrucción del lugar que ocupa, la desubjetivación del sujeto. Quien toma el lugar del testigo viene a ser un sujeto escindido, y por ello, la categoría de autor se entiende como un “co-creador”, pues es “el acto imperfecto, o la incapacidad que le precede ... lo que da sentido al acto o a la palabra de *auctor-testigo*” (157).

Lo postulado por Agamben remite a esa línea de pensamiento que, antes de Benveniste y Foucault, había comenzado a reflexionar Walter Benjamin. Entre todos los ensayos que pudieran citarse, me interesa continuar el enfoque sobre “The Storyteller”, pues es allí donde Benjamin postula cabalmente al narrador del texto literario como a un colector de historias, a un “testigo del testigo” diría Agamben, capaz de transmitir la experiencia subjetiva (suya y de otros). Pero, todavía más, lo que sobresale en el narrador que describe Benjamin es su capacidad de escuchar y relatar la oralidad de la experiencia, y con esto, ser la memoria de la voz o las voces de la vida:

In fact, one can go on and ask oneself whether the relationship of the storyteller to his material, human life, is not in itself a craftsman’s relationship, whether it is not his very task to fashion the raw material of experience, his own and that of others, in a solid, useful, and unique way. (108)

Debería añadir, no obstante, que en el capítulo de cierre a *Lo que queda de Auschwitz*, el eco benjaminiano encuentra una resonancia distinta. La función artesanal de la literatura, para Agamben, sólo puede entenderse desde una “posición de resto” (169). La palabra poética es lo que sobrevive a la aniquilación de la experiencia viva, a la voz en el mundo: “Los poetas—los testigos—fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad—o la imposibilidad—de hablar” (169).

Me parece que, desde una poética del resto, podría continuarse el análisis del discurso literario de *La estrategia de Chochueca* y de *Trilogía sucia de La Habana*. El primero viene a ser el resto espectral que *dice* sobre experiencias de vida y muerte. No en balde, Silvia se encomienda a Chochueca, el espectro que rebasa la muerte al poner en circulación los restos de los muertos:

Qué cojones Chochueca, todo el mundo llora, se muerde los labios de pena, se hala los pelos, tú tranquilo Chochueca, tú a tu vaina que no hay pa nadie coño que el mundo se acaba y los muertos con tierra tienen, magia la tuya Chochueca, la de hacer caminar los



zapatos de un muerto, con tu macutico de ropa calle arriba y calle abajo, mete la pierna Chochueca, acelera. (46)

Como “la estrategia de Chochueca” para habitar la experiencia del muerto desde su resto, el discurso literario de la novela utiliza el movimiento de Silvia por la ciudad con las bocinas robadas para ubicar su discurso literario desde el resto de vida y muerte, o el sobrevivir, que es capaz de mediatizar voces de “otros” y la suya, como una especie de médium tecnológica. Es decir, se anda a cuestas con las bocinas del ritmo nacional, pero para proyectar, desde el “off” de la nación, aquellos restos que, ayer y hoy, quedan fuera. Igual que el cuerpo muerto espectral que abre la novela, los espectros que inundan el discurso literario de *La estrategia de Chochueca* son los restos de un relato que regresa trizado, experiencia que pasa de boca en boca: los masacrados en la frontera durante el proyecto modernizador de la nación dictatorial (19-20) y los masacrados en el mar durante el advenimiento del proyecto económico neoliberal (24-26), y también, los espectros del racismo, el machismo y la xenofobia.

El desliz metonímico del discurso literario de *Trilogía sucia de La Habana*, por su parte, anida en los restos de los cuerpos vivos, sus fluidos, para *decir* experiencia sexual, conjunción entre vida y muerte también. Pareciera que, en el andar de Pedro Juan, hay un constante intercambio de vida, de experiencia, a través del sexo y sus fluidos: “El sexo es un intercambio de líquidos, de fluidos, saliva, aliento y olores fuertes, orina, semen, mierda, sudor, microbios, bacterias” (11). En el contexto de la década de los 90, fueron muchos los miedos que rondaron en cuanto a la transmisión sexual de enfermedades y, como dice el crítico Rubén Ríos, las secreciones del cuerpo pasan a ser “fluidos estigmatizados”, que portan la amenaza de muerte, y con ella, el control: “Nuestra época post SIDA se caracteriza por una asepsia indiscriminada que amenaza con mantener en el espacio de lo degradado todo aquello que se relacione con lo demasiado concreto o físico” (177). En el cuerpo que se arriesga a preservar el contacto físico y el intercambio de fluidos, se guardan los restos de la experiencia que desafía el control del movimiento y de la afiliación. Si el cuerpo violentado—la trabajadora social con el cuerpo enflaquecido (“Dos hermanas y yo en el medio”) por ejemplo— haya goce en la experiencia sexual o en el cuento de su pasado goce, entonces rebasa el control y el miedo que han pretendido inscribirlo. Nuevamente, se trata del sobrevivir, pero de un sobrevivir que no solo se preocupa por lo básico para mantenerse vivo, sino también por el excedente—en este caso, el sexo—que otorga libertad de creación. Así se define el discurso literario de la *Trilogía sucia de La Habana*, en la historia “Yo, revolcador de mierda”:

Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas tal como está en la calle. La agarras con las dos manos y, si tienes fuerza, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco. Y ya. Sin retoques. A veces es tan dura la realidad que la gente no te cree. ... Ése es mi oficio: revolcador de mierda. A nadie le gusta. ¿No se tapan la nariz cuando pasa el camión colector de basura? ¿No esconden al fondo las cubetas de los desperdicios? ¿No ignoran a



los barrenderos en las calles, a los sepultureros, a los limpiadores de fosas? ¿No se asquean cuando escuchan la palabra *carroña*? (103-104)

Los restos son, en este caso, desperdicios de “realidad”, de experiencia viva, con los que desea inmiscuirse un discurso que *dice*, incómodamente, voces o fluidos “estigmatizados” suyos y de “otros”.

3. ¿Los años noventa como ruptura?

El lugar de enunciación. En la tradición letrada de América Latina, esa posición fronteriza se ha analizado y dinamizado desde el mito dialéctico Calibán-Ariel-Próspero. La tradición inscrita en este mito imaginó un discurso intelectual que sólo podía existir como contestación ante una pregunta del Yo del conocimiento occidental y que debía optar por el lugar del “yo” letrado periférico o del “otro” cuerpo-experiencia-voz, siendo que no podía habitar ninguno de los dos lugares exclusivamente.[2] Me pregunto si en la poética del sobrevivir que habita el resto espectral de *La estrategia de Chochueca* o el hipersexual de *Trilogía sucia de La Habana* podría atisbarse una propuesta que saliera, por fin, de la dialéctica calibanesca.

Ya en 1981, Édouard Glissant advertía que el intelectual periférico o fronterizo no tenía que elegir por el lugar del “yo” o del “otro”, sino que debía habitar en la incomodidad de la “Relation” compleja entre los dos (14). Desde ese lugar no-lugar, devendrían nuevas poéticas: “La Relation, [entre el uno y el otro, el mismo y el diverso] complexe, ardue, imprévisible, est le feu majeur des poétiques à venir” (14). En las poéticas por venir del “discurso antillano”, Glissant identificaba como recurso, más que las simples herramientas de la imitación o de lo contestatario (opuestos que terminan siendo lo mismo en su resultado), el “détour” (la desviación), el movimiento errático del devenir histórico, y también de los sujetos, que escapa el sistema de causalidad. Más específicamente, describe el “détour” como una estrategia no planificada —tal vez, cercana a la táctica improvisada—, como un andar errante entre un acá y un allá, y como una “échappement collectivisée”, es decir, de colectividad diseñada a partir de un movimiento como el del vapor, fluido y sin origen definido, pero que regresa (“rétour”) a sí mismo (32). El discurso del *détour* es el que se vuelve sobre sí, que no busca la trascendencia sino la inmanencia, mediante el *decir* voz apalabrada:

À la conjonction de l’oral et de l’écrit, ce discours sur le discours a tenté d’adapter sa manière à son propos. Il s’est dit en moi comme une mélodie, s’est repris comme un plain-chant, a stagné comme un gros tambour, et parfois filé comme l’ardeur grêle des ti-bois en fond de caisse. (452)

Desde esta compleja reflexión sobre el “rétour” y el “détour” de Glissant, yo no diría que hay una ruptura tajante en la literatura de Hernández y de Gutiérrez con la imaginación letrada calibanesca sobre la nación, la modernidad y el discurso intelectual que le dio forma. Después de todo, estos discursos literarios examinan la complejidad de la enunciación desde restos “otros”, voces que no poseen el lenguaje, como el Calibán. Es así que encuentro, más bien, que este imaginario intelectual está tácitamente presente en el discurso literario de *La*



estrategia de Chochueca y *Trilogía sucia de La Habana*, y en su presencia, establece un “rétour”, un volver a examinar ciertos supuestos utópicos sobre cómo escribir desde la “otredad”.

No obstante, este “rétour” se ensaya desde la experiencia nómada por el espacio urbano, entre el “saber” y el “no saber”, sea espectral o metonímico, del “yo” y el “otro”. No pretende tomar uno de los lugares exclusivamente y, a la vez, *desea* poder ocupar los dos, si bien su constante movimiento reconoce esa imposibilidad. Esta ambivalencia complejiza la enunciación y, también, la hace una experiencia en sí, un *decir* vulnerable. Es así que se convierte en un “détour” de la tradición letrada anclada sobre el mito del Calibán. Aquí no hay un cuestionamiento sobre “quiénes somos” o “cómo somos”. Son preguntas que están en “off”, como las bocinas de Silvia, o puestas en un juego irónico como seducción para un público que todavía se fascina con el lugar asignado al “otro”, según lo trabaja la narrativa de Pedro Juan. Si no hay preguntas, tampoco hay respuestas. Es por esto que los relatos fraguados en *La estrategia de Chochueca* y en *Trilogía sucia de La Habana* aparecen inconclusos e inconexos en sus tramas y delirantes en su estilo que revienta la gramaticalidad de la letra con la oralidad. Justo ahí, radica su “détour”, su movimiento esquivo que evita el sistema causal, dialéctico y, por lo tanto, lineal, porque ya no es pertinente. En estos textos, la realidad cotidiana, el sobrevivir, apremia mucho más.

Desde este “rétour”/“détour”, entonces, el discurso habla sobre sí, y en sí mismo, sobre los otros discursos: los de la tradición letrada (intelectual y literaria) anterior, los de la crítica y el mercado, los de su voz y las voces de los “otros”. Todos ellos son “co-creadores” o ensamblajes de esta máquina literaria, y a todos ellos, desde ahí, se les anticipa e interpela.



NOTAS

[1] Tales apreciaciones críticas se leen en los ensayos de Carlos Cortés, “La literatura latinoamericana (ya) no existe”, Claudia Ferman, “La escritura nómada: La producción de la cultura en el escenario postnacional” y, con muchas contradicciones, en los prólogos a las antologías reunidas por Julio Ortega, de los cuales destaco el de *Guía del nuevo siglo*. Reflexiones críticas más cautelosas en proclamar una ruptura total con el paradigma anterior aparecen en los ensayos de Jorge Fernet, “Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana”, y Josefina Lúdmmer, “Territorios del presente: En la isla urbana”.

[2] El mito del Calibán, originado en la obra de Shakespeare, *La tempestad*, arma una tradición de pensamiento en América Latina con el *Ariel*, de José Rodó, *Una tempestad*, de Aimé Césaire, y el *Calibán* de Roberto Fernández Retamar, entre otros textos. En muchos de ellos, hay una toma de palabra del “otro” o el “esclavo” tras un permiso concedido por una pregunta que viene desde el Yo o el “amo” del conocimiento occidental. Por ejemplo, ¿cuál es el verdadero origen de la cultura y el conocimiento latinoamericanos?, vendría a ser en 1900 la pregunta implícita en el discurso del maestro Próspero en el *Ariel*, de Rodó. “¿Existe una cultura latinoamericana?”, en 1971, es la pregunta que abre el ensayo del *Calibán*, de Fernández Retamar. “¿Existe una estética caribeña?”, en 1989, es la pregunta que se coloca en el epílogo de *La isla que se repite*, de Antonio Benítez Rojo. Este discurso intelectual —sea con un afán aprendiz, contestatario o celebratorio— mantiene la dialéctica amo/esclavo, yo/otro, al optar por uno de los dos lugares, aun siendo que ninguno de los dos puede ser tomado, pues no se es “yo” ni “otro”.



BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Aushwitz. El archivo y el testigo*. Antonio Gimeno Cuspinera, Trad. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Benjamin, Walter: "The Storyteller". *Illuminations: Essays and Reflections*. Hannah Arendt, Ed. Nueva York: Schocken Books, 1988.
- Bernstein, Richard. "Hay un espacio de más antes de "Bernstein"" *New York Times*, *Books of the Times*, 20 feb. 2007, E7.
- Bustamante Escalona, Fernanda. "Relatos de un Caribe 'otro': Simulacros de lo monstruoso y lo distópico en obras narrativas y cinematográficas recientes." *Ogigia: Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 2013, pp. 49-64.
- Candía Cáceres, Alexis. "Trilogía sucia de La Habana: descarnado viaje por el anteparaíso." *Revista Iberoamericana*, vol. 73, no. 218-219, 2007, pp. 101-117.
- Casamayor-Cisneros, Odette. "Les masques du Noir: Quelques approximations sur la présence du Noir cubain dans le récit cubain contemporain." *Cahiers d'Études Africains*, vol. 42, no. 165, 2002, pp. 7-29.
- . *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- Cornejo-Parriego, Rosalía V. "Miradas coloniales en el mercado global: los negros en *Trilogía sucia de La Habana*." *Afro-Hispanic Review*, vol. 28, no. 1, 2009, 9-26.
- Cortés, Carlos: "La literatura latinoamericana (ya) no existe". *Cuadernos Hispanoamericanos* 592 (1999): 59-67.
- De Ferrari, Guillermina. *Vulnerable States: Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*. University of Virginia Press, 2007.
- De Maeseneer, Rita. "Popular music, resorts, and antagonisms in the Dominican comedy Sanky Panky 1 (2007)." *Confluencia*, vol. 34, no. 1, pp. 126-136.



Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: Toward A Minor Literature*. Dana Polan, Trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

-----, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Trad. Valencia, España: Pre-Textos, 1997.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Peggy Kamuf, Trad. Nueva York / Londres: Routledge, 2006.

Duchesne Winter, Juan: “Prólogo: Bajo la mirada de Dios y los perros”. *La estrategia de Chochueca*. San Juan: Isla Negra, 2003. Páginas 7-10.

Feliciano-Arroyo, Selma. “Indiana Hernández, Rita.” *Oxford Encyclopedias, Latin American and Caribbean Literatures*, 2018, consultado 27 septiembre 2023, <https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-402?rskey=wBfXKL&result=41>.

Ferman, Claudia: “La escritura nómada: La producción de la cultura en el escenario postnacional”. *Encuentros* 9 (Diciembre, 2003): 5-48.

Fernández Retamar, Roberto. *Calibán*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.

Fornet, Jorge: “Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana”. *Los nuevos paradigmas: Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.

Freud, Sigmund. “The ‘Uncanny’”. *The Northon Anthology of Theory and Criticism*. Vincent B. Leitch, et. al. Nueva York / Londres: W.W. Norton & Company, 2001. Páginas 942-951.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez: “Prólogo”. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo, 1996.

Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. París: Editions du Seuil, 1981.

González-Abellás, Miguel Ángel. “La figura de la mulata cubana en el fin del milenio: *Trilogía sucia de La Habana*.” *Hispanic Journal*, vol. 22, no. 1, 2001, pp. 251-262.

Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Hernández, Rita Indiana. *La estrategia de Chochueca*. San Juan: Isla Negra, 2003.



Horn, Maja. *Masculinity after Trujillo: The Politics of Gender in Dominican Literature*. University of Florida Press, 2014.

López de Jesús, Lara I. "En busca de lo bajo: timba y cultura popular en *Trilogía sucia de La Habana*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 18, 2014, pp. 65-79.

López de Jesús, Lara I. "En busca de una salida: encierro, deseo, líneas de fuga, negociación y libertad en *Trilogía sucia de La Habana*." *Sargasso*, no.1-2, 2012-2013, 73-84.

López de Jesús, Lara I. "Endurecimiento, escritura y sobrevivencia en *Trilogía sucia de La Habana*." *Cuadernos Americanos*, no. 150, 2014, pp. 45-59.

López, María Encarnación. *Homosexuality and Invisibility in Revolutionary Cuba: Reinaldo Arenas and Tomás Gutiérrez Alea*. Woodbridge, U.K.: Tamesis, 2015.

Lúdmer, Josefina: "Territorios del presente: En la isla urbana". *Confines* 15 (Diciembre, 2004): 103-110.

Maillo Pozo, Sharina. "Diálogos músico-literarios y nuevos discursos contrahegemónicos en dos novelas de Rita Indiana Hernández." *Cuadernos de Literatura*, vol. 23, no. 45, 2019, pp. 47-72.

Marini, Candela. "Muertos-vivos pop en tiempos de crisis: El zombie en la literatura caribeña contemporánea." *The Latin Americanist*, vol. 62, no. 1, 2018, pp. 137-154.

McKay, Micah. "Una imagen deliciosa sobre los escombros: la producción y estética de las ruinas en *Trilogía sucia de La Habana*." *Romance Notes*, vol. 59, no. 2, 2019, pp. 349-360.

Ortega, Julio: "Prólogo". *Guía del nuevo siglo*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998. Páginas 1-3.

Pacheco Salazar, Meriam. "Entre la muerte y la vida: Tránsito, tripiadera y tigueraje en *La estrategia de Chochueca* de Rita Indiana." *Caribbean Studies*, vol. 49, no. 1, 2021, pp. 85-105.



- Palacios, Rita M. "Actos peatonales, actos de consumo: 'La queerificación del espacio en *La estrategia de Chochueca*' de Rita Indiana Hernández." *Hispania*, vol. 97, no.4, 2014, pp. 566-577.
- Pérez Múgica, Cristina. "'Con los pobres de la tierra quiero yo mi suerte echar...': la figura del intelectual-lumpen en las obras de Guillermo Rosales y Pedro Juan Gutiérrez." *Catedral Tomada*, vol. 7, no. 13, 2019, pp. 25-53.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 2002.
- Ríos, Rubén: "Fluidos estigmatizados". *Sexualidad y el VIH/SIDA: Módulos innovadores de enseñanza*. Ineke Cunningham, et. al. San Juan: Universidad de Puerto, 1996. Páginas 170-177.
- Rodó, José E. *Ariel*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Rodríguez, Néstor E. *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2005.
- Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama 2006.
- Sassen, Saskia. *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- Silot Bravo, Eva. "Wilderness and Marginality of a Cuban Intellectual in Pedro Juan Gutiérrez's *Trilogía sucia de La Habana*." *Caribbean Studies*, vol. 46, no. 2, 2018, pp. 119-140.
- Soares, Kristie, "Dominican Futurism: The Speculative Use of Negative Aesthetics in the Work of Rita Indiana." *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, vol. 19, no. 2, 2020, pp. 401-426.
- Sosa-Velasco, Alfredo Jesús. "Escritura y memoria en el Caribe: la crónica de la ciudad en *Trilogía sucia de La Habana* y *Cualquier miércoles soy tuya*." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 34, no. 2, 2007, pp. 89-104.
- Strobel, Leah. "The Cool, the Quick, and the Erotic: Outrunning Identity in Rita Indiana Hernández's *La estrategia de Chochueca*." Martins, Laura M., ed. *New Readings*



in *Latin American and Spanish Literary and Cultural Studies*, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Torrado, Lorna. "Sinfonía del desencanto: La destrucción de Ciudad Trujillo en Rita Indiana Hernández." Serrata, Médar, ed. *El sonido de la música en la narrativa dominicana: Ensayos sobre identidad, nación y performance*. Instituto de Estudios Caribeños, 2012.

Valdez, Elena. *Las ciudades del deseo: Las políticas de género, sexualidad y espacio urbano en el Caribe hispano*, Purdue University Press, 2023.

Valladares-Ruiz, Patricia. *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea*. Woodbridge, U.K.: Tamesis, 2012.

Vera Rojas, María Teresa. "¡Se armó el juidero! Cartografías imprecisas, cuerpos disidentes, sexualidades transgresoras: Hacia una lectura queer de Rita Indiana Hernández." *Prosopopeya*, no. 7, 2011-2012, pp. 185-206.

Vicent, Mauricio: "El oscuro encanto de Cuba". *El País*. 30 julio 2000.

Volpi, Jorge, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda: "Crack". *Lateral: Revista de Cultura* 70 (Octubre, 2000): sin paginación.

Whitfield, Esther: "Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*". *Revista de Estudios Hispánicos* 36:2 (Mayo, 2002): 329-351.

----. *Cuban Currency: The Dollar and Special Period Fiction*. University of Minnesota Press, 2008.