

## Ni lobo ni cordero: figuraciones del poeta en *Fuego contra los herejes*, de Pedro Juan Gutiérrez

Alejandro Del Vecchio  
Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

### Resumen:

Más allá del éxito editorial de sus textos narrativos, la palabra poética configura desde finales de la década del '80 la expresión estética inicial del cubano Pedro Juan Gutiérrez. Me propongo examinar en este artículo las diversas figuraciones del poeta en *Fuego contra los herejes* (1998), poemario que subvierte el sistema de valores de la utopía de la Revolución Cubana.

**Palabras clave:** Literatura cubana – Pedro Juan Gutiérrez – Poesía – Figuraciones del poeta

### Abstract:

Beyond the editorial success of its narrative texts, since the end of the 80s the poetic word forms the initial aesthetic expression of the Cuban Pedro Juan Gutiérrez. I propose to examine in this article the various figurations of the poet in *Fuego contra los herejes* (1998), a collection of poems where Gutiérrez subverts the value system of the utopia of the Cuban Revolution.

**Keywords:** Cuban Literature – Pedro Juan Gutiérrez – Poetry – Figurations of the poet

Si uno es escritor, está en la obligación de descender al infierno, enfrentar a los monstruos y después escribir y arrastrar a los lectores. En esencia eso fue lo que hizo Homero y a partir de ahí, toda la literatura es un *remake* continuo.

Pedro Juan Gutiérrez,  
*Apuntes sobre literatura de la violencia en América Latina*

## 1. Cuarenta centavos el verso

A partir del éxito de Pedro Juan Gutiérrez en España, la crítica literaria focaliza su mirada exclusivamente en sus textos narrativos<sup>1</sup>. Sin embargo, la palabra poética configura desde finales de la década del '80 su expresión estética inicial. *La realidad rugiendo. Poesía graficada* (1987) señala el grado cero<sup>2</sup> de una escritura en principio indiferente a los condicionamientos del mercado editorial y alejada de la etiqueta comercial de “realismo sucio”<sup>3</sup> que signaría casi toda su narrativa durante los años siguientes (Rodríguez 2010: 120).

<sup>1</sup> Entre ellos se destacan: *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002), *Carne de perro* (2003), *Nuestro GG en La Habana* (2004), *El nido de la serpiente* (2006), *Fabián y el caos* (2015) y *Estoico y frugal* (2019).

<sup>2</sup> El poemario *Mediciones y sondeos* (1980), ganador de una mención de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), permanece inédito.

<sup>3</sup> La categoría “realismo sucio” (más comercial que teórica), a la que suele adscribirse la literatura de Pedro Juan Gutiérrez, deriva del *Dirty Realism* norteamericano (representado por escritores como Henry Miller, Raymond

Por aquellos años, Gutiérrez oficia de periodista en una agencia de noticias gubernamental y, en simultáneo, escribe poesía y narrativa breve. Nadie considera sus textos literarios, hasta que Roberto Fernández Retamar incluye tres poemas del ignoto escritor en la revista de Casa de las Américas. Gutiérrez obtiene, en pago, algo más de 300 pesos. Por aquellos días, la editorial Letras Cubanas publicaba una antología (bajo el sospechoso título de *Tertulia poética*) con cuatro o cinco poemas breves suyos. Cuando le avisan que pase a cobrar, Gutiérrez recibe un cheque de 7 pesos. Ante la evidencia del error, reclama una explicación a las “compañeras” de tesorería y contabilidad: “Es por categoría. Usted es un poeta desconocido. Le toca la categoría más baja. A cuarenta centavos el verso. La más alta es de dos pesos por verso y eso sólo se le paga a Nicolás Guillén” (Gutiérrez: 2014).

Más allá de la humorada, elijo comenzar con esta anécdota porque refleja el lugar todavía marginal ocupado por Pedro Juan Gutiérrez en el campo intelectual cubano durante los '80 (y gran parte de los '90). Ausente de la mayoría de las antologías<sup>4</sup> de la época, la escritura poética de Gutiérrez evoluciona, con rupturas y continuidades, desde un circuito editorial paralelo al de su narrativa. Importa destacar dos rasgos que perduran en toda su producción lírica<sup>5</sup>: la confluencia entre poesía y composición plástica, y la construcción de una figura de escritor “que toma una postura fundada en múltiples rechazos hacia el orden y las órdenes que imponen las «normas oficiales» de lo real” (Rodríguez 2010: 120). En este sentido, la palabra y el lenguaje visual marcan una obra que subvierte el sistema de valores propio de una utopía caduca o, al menos, en crisis. Son textos, signos de inconformidad con el entorno, cuya lectura crítica –a pesar de la opinión contraria del propio autor– exige enfrentarlos “al universo supratextual donde actúan la política y la ideología”, operación ineludible cuando se estudian escrituras en el caso cubano (Fowler 1999).

Me interesa, en esta oportunidad, examinar las figuraciones del poeta en *Fuego contra los herejes* (1998), escrito entre 1995 y 1996, y publicado en Buenos Aires en marzo de 1998. Este poemario presenta numerosas zonas de contacto formal y temático con *Trilogía sucia de La Habana* (1998), compilación de relatos editada en Barcelona por Anagrama y traducida posteriormente a más de 20 idiomas, cuyo manuscrito había sido rechazado un año antes por la Editorial Oriente. Pasarían más de dos décadas hasta que, en febrero de 2019, Gutiérrez presentara en la UNEAC, en La Habana, la edición cubana. Durante ese lapso, el libro circuló clandestinamente de mano en mano, introducido por

---

Carver y Charles Bukowski). Son narrativas centradas en el discurso de los marginados y caracterizadas por situaciones de excesiva violencia física, sexual y lingüística. En Cuba, los textos relacionados con esta tendencia escenifican, desde una estética minimalista, tensiones dicotómicas como individuo/sociedad, ley/transgresión, utopía/contrautopía.

<sup>4</sup> Jorge Luis Arcos, por ejemplo, incorpora a Pedro Juan Gutiérrez en el listado de poetas excluidos de su antología *Las palabras son islas* (1999) debido al “límite de espacio inexorable” (XII).

<sup>5</sup> Entre sus volúmenes de poesía cabe destacar, además de los citados en este artículo: *Espéculos peces plateados* (1996), *Poesía* (1988), *Lulú la perdida* (2008), *Morir en París* (2008), *Arrastrando hojas secas hacia la oscuridad* (2012), *La serpiente roja* (2012), *El último misterio de John Snake* (2013), *El sendero de las fieras* (2014) y la compilación publicada por editorial Verbum *La línea oscura, poesía seleccionada, 1994-2014* (2015).



turistas, sobre todo españoles, que visitaban amigos en la isla. El linaje bukowskiano de *Trilogía sucia de La Habana*, su abordaje autoficcional de los aspectos más sórdidos de la realidad cubana de los '90, y las noticias de su presunta (auto)censura desembocaron en un éxito inmediato en el extranjero, punto de inflexión en la carrera literaria de Gutiérrez. Como un destello de este condicionamiento editorial sufrido en Cuba, *Fuego contra los herejes* incluye 36 poemas (sin intervención de elementos no verbales) en los que, señala Samanta Rodríguez, “el poeta radicaliza su posición construyéndose a sí mismo, alternativamente, como el hereje, el loco, el escéptico, el hombre vulnerable que esgrime la palabra como amenaza hacia el Poder” (124).

## 2. La poesía tiene hambre de realidad

En el poema “Animalitos enjaulados y embarrados de mierda”, Gutiérrez recupera una anécdota de su etapa como periodista. En marzo de 1993, la revista Bohemia le encarga entrevistar a Günter Grass, quien estaría de visita en La Habana durante unos días<sup>6</sup>. El escritor alemán no le concede la entrevista, pero acepta que Gutiérrez le realice una (y solo una) pregunta en cada una de sus presentaciones:

Estuve siguiendo a Günter Grass  
por toda la ciudad [...]  
Alguien le preguntó por La Habana  
y el tipo dijo: «Me recuerda a Calcuta.  
Perdí el habla ante tanta pobreza y miseria. No pude  
escribir en los primeros meses allí»  
Yo también perdí el habla al escucharlo  
(1998: 34).

En la transcripción literaria del recuerdo de Grass resuena, aunque con tono afectado, no solo la famosa sentencia adorniana, según la cual después de Auschwitz no es posible escribir poesía, sino también aquella de Walter Benjamin, acerca del mutismo que invadía a los soldados al regresar del horror de la Primera Guerra. El poeta, entre la anagnórisis y el rechazo hacia la comparación esgrimida por el alemán, también pierde el habla. Pero el poema (se) sigue escribiendo. Si la escena convoca el problema de la crisis de la representación ante lo inefable, Gutiérrez, contra cualquier dosis de extrañamiento, privilegia en el poema la inmediatez de la realidad, ajeno al presunto conocimiento libresco, mediante la pretensión referencial. Los nombres propios socavan el espacio autónomo del texto para situarlo en el ámbito de una experiencia traumática concreta y colectiva (el “Período Especial en Tiempos de Paz” cubano, referente también privilegiado en la citada *Trilogía sucia de La*

---

<sup>6</sup> Gutiérrez relata este episodio en su novela *Estoico y frugal*, y también en su blog personal (“Günter Grass en Cuba”, 14 de abril de 2015).

Habana). Después, el pasaje del tiempo verbal hacia el presente de indicativo nos introduce por completo en una cotidianeidad signada por la carencia y la violencia simbólica del Estado:

Doy unas vueltas  
buscando algo que comer  
hago una cola  
para dos cucharadas de picadillo de soya  
a veces me produce diarrea  
pero no hay otra cosa”  
(1998: 34).

Es el poeta frente al rugido de lo “real”, es decir, frente al afuera del poema que, en este caso, amenaza bajo la forma de otro texto: la libreta de (des)abastecimiento (disposición “transitoria” del gobierno con más de medio siglo de vigencia). Contra la fuerza visual de las imágenes, apenas una rima asonante (“cola” / “soya” / “cosa”) disloca la libertad formal del texto para recordarnos que estamos frente a un poema: porque la voz en primera persona y los referentes verificables, se sabe, tienden sus trampas. Pero después, esa primera persona se pluraliza para desplegar desde la experiencia el vector *nosotros/otros*, que opera actualizando el conflicto entre ética y estética:

Estamos en la cola  
y vienen unos tipos con camisetas del UCLA  
y cámaras profesionales  
Éramos un buen bocado  
flacos y desnutridos  
(1998: 34).

Los fotógrafos californianos enfocan el hambre para revelar (o violar simbólicamente) al metonímico habitante de La Habana. La elección de los términos no es azarosa: el hambriento es (gran paradoja) un “buen bocado” para el ojo y el morbo foráneos. “Trato de esconder mi rostro / pero el cabrón fotógrafo es bueno” (1998: 34). Rasgo identificador o superficie más obscena del cuerpo, el rostro elusivo del poeta delata la fugacidad de la mirada (no exenta de exotismo) del turista de la miseria: hay humillación y no inmersión del fotógrafo en las vidas de los retratados. Mediante su pulso narrativo, el poema no solo escenifica modos de habitar la falta, sino también una (anti)retórica de la mínima variación de un tópico: “(además tiene película abundante) / y dispara ráfagas” (1998: 34). La antítesis resalta el contraste entre la brutal carestía, convertida en objeto de consumo, y la opulencia de los medios que la registran. “La poesía tiene hambre de realidad”, dijo Octavio Paz. Pero aquí la realidad del hambre es la poesía. Luego, como una magdalena proustiana en descomposición, la visión de los fotógrafos transporta al sujeto hacia otros espacios:

Se me aprieta el culo de vergüenza  
y recuerdo que yo hacía lo mismo  
en las favelas de Sao Paulo  
en los basureros de Bogotá



y en los tianguis míseros de Guatemala  
La gente escabullía el rostro  
y yo no entendía por qué.  
(1998: 34-35)

Más allá de la enumeración y la musicalidad de su paralelismo sintáctico, la letra ancla otra vez en lo “real”. El espacio íntimo (autobiográfico) emerge entonces como un territorio ideológico habitado por una voz desolada y permeable a vulgarismos poco líricos. Por eso, afirma Acosta de Arriba, “toda la poesía de Pedro Juan comienza y termina siendo eso, un soliloquio implacable, un exorcismo ante el espejo que penetra su soledad y constituye un doloroso ajuste de cuentas consigo mismo” (14). Anagnórisis, escribí antes, porque el texto promueve múltiples efectos de reconocimiento. Ante todo el de los lectores sobrevivientes del “Período Especial” y el del poeta identificado con la inmoralidad de los fotógrafos extranjeros. Pero al mismo tiempo, la escena funciona como un espejo que pone en abismo una política de representación explotada con insistencia por la literatura cubana (y también por la latinoamericana). Me refiero a la estetización de la violencia y la miseria, consistente con una constante identificación de lo sucio y de lo abyecto con Latinoamérica que, subraya Anke Birkenmaier, se vuelve totalizante y tiende a perpetuar estereotipos (Birkenmaier 2004).

### **3. Castigo de fuego contra los herejes**

Este proceso de construcción de la figura del poeta se enfatiza en “El hereje”, texto alegórico donde se ponen en escena las políticas de control del gobierno revolucionario sobre el arte y la cultura:

Intento desalojar la ira de mi corazón  
y vivir en paz y libertad  
y escuchar a todos  
y escribir  
Pero la libertad es un pájaro extraño  
En extinción  
(1998: 41)

Estos versos iniciales, donde la conjunción adversativa detiene el ritmo enérgico y regular del polisíndeton, preludian el tópico privilegiado: la problemática relación intelectual-Estado en Cuba. Pero si el texto anterior exacerbaba el prosaísmo desde un lenguaje directo y despojado de perturbaciones formales, Gutiérrez elige ahora la alegoría para (no) transparentar los referentes. Y usé los paréntesis porque, como pensó Borges, “omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla” (Borges 1996: 478). El poema construye un sistema de oposición articulado, como en las fábulas o en *Animal Farm* (la novela de George Orwell), a partir de la humanización simbólica de distintos animales: “Y me gritan los lobos /



qué horror / el discurso terrible de los lobos” (1998: 41). La primera persona, progresivamente diluida en el poema como reflejo de la censura, se revela en el pronombre exclamativo bajo el signo del terror. Pronto, la voz normativa de los lobos, imitada por el poeta, adquiere la forma y el tono del decálogo: “No puedes hablar con todos / ni puedes comprender a todos / ni puedes moverte a donde quieras” (1998: 41). El deber ser del hijo ideal de la utopía de la Revolución consiste en formar parte del rebaño:

Porque todos los demás son enemigos  
y solo nos escucharás a nosotros  
y solo nos verás a nosotros  
y solo hablarás con nosotros  
que somos los buenos  
(1998: 41)

De a poco, la “ira” deviene ironía. En su afán taxativo, la citada enumeración se ramifica desde las anáforas para denunciar paródicamente la creación ficcional de un enemigo. Escuchar / ver / hablar surgen, por lo tanto, como acciones intervenidas por la interdicción de los autodenominados “buenos”. Pero la figura de este “poeta hereje” desafía el binarismo: “No puedo entrar en la manada de los lobos / pero detesto más aún a los corderos” (1998: 41). La frase resignifica la dicotomía bíblica estructurante del poema (“guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros vestidos de ovejas, pero que por dentro son lobos rapaces”). No obstante, el posicionamiento político del sujeto late implícito en la articulación del discurso alegórico. Por esta razón, en “Nuevo elogio de la locura”, el poeta retoma esta dualidad para metaforizar la ruptura con la cosmovisión revolucionaria, en tanto los corderos aluden a la aletargada masa social: “en el rebaño no hay buenos puntos de observación / y sólo vemos cabezas alrededor nuestro / La lucidez se enturbia si estás en el rebaño” (27). Asimismo, el pensamiento crítico supone otra amenaza. Por eso, los lobos “olfatean la sangre del poeta / la cacería de brujas comienza siempre”. Emerge así consolidada, en el espacio del poema, la realidad opresiva y censora del poder político (tópico de casi toda la producción de Gutiérrez), a pesar de que el autor ha sido en forma ininterrumpida miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) desde 1982. Los versos siguientes multiplican las imágenes del debilitamiento de la utopía y la ética revolucionarias. Primero, el exilio; luego, el racionamiento; por último, el retroceso de la subjetividad. Por eso, los lobos quieren “desterrarlo darle un plato de comida insípida”, como a un “animalito doméstico” (1998: 41). En efecto, el uso del plural frente a la figura singular y solitaria del poeta rubrica el perfil autoritario de los lobos. Confinado al yo, el individuo se repliega frente a la amenaza de quienes quieren

acusarlo de maricón contrabandista  
mariguanero borracho drogadicto  
proxeneta idealista  
conflictivo ladrón pajero



cerebro podrido  
(1998: 42)

El asíndeton (quiero decir, la supresión de comas) acelera el ritmo de un inventario adjetival que, por su amplitud y heterogeneidad (“idealista” y “pajero”, por ejemplo, están al mismo nivel), reproduce un efecto progresivo de miedo a ser incluido entre los acusados. La enumeración remeda los catálogos elaborados por el tardío higienismo revolucionario: “la contrarrevolución aglutina a lo peor, desde el burgués hasta el mariguanero, desde el esbirro hasta el ratero, desde el dueño de central hasta el vago profesional, el vicioso” (Castro 1963), afirma Fidel en 1963. No se trata de una similitud involuntaria. El proceso productivo del poema no deriva de un discurso anclado en el inconsciente, sino de la metástasis de un discurso cincelado durante los ‘60 en el cuerpo del imaginario social. Es el desfile de personajes, cuyas conductas son consideradas “contrarrevolucionarias” (homosexuales, jineteras, vagos, *bisneros*, estafadores, drogadictos), rescatados por *Trilogía sucia de La Habana* (y gran parte de la narrativa del “Período Especial”). Posteriormente, en línea con el epígrafe de este trabajo, la figuración del poeta hereje resurge como una suerte de (anti)héroe que, advierte Jorge Luis Arcos, “es más bien un yo oscuro, marginal, alguien, diríase, con un destino órfico, que ha descendido a los inferos [sic] de la conciencia, y desde allí ensaya un monólogo, por fatalidad o necesidad” (1995: 127):

Pero el poeta no se callará  
ni se dejará cortar el pescuezo  
ni se esconderá como una pulga apestosa  
ni escribirá solo de cosas bonitas y perfumadas  
(1998: 42)

La retahíla usufructúa otra vez la polivalencia expresiva del futuro simple: el poema vaticina la imposibilidad de las acciones enumeradas, pero a la vez adquiere un tono programático (admonitorio) y configura una advertencia, fundada en la homologación de la voz enunciativa a la figura potencialmente plural del poeta. Después, el tiempo verbal modula hacia un presente analítico donde se acota la figuración: “el poeta rechaza la corona de laurel”. Por lo tanto, el sentido de ser laureado necesita la traducción irónica: “quiero decir / el poeta rechaza un rolex de oro una beca un buen / apartamento un jugoso puesto diplomático” (1998: 42). Lejos de la comunión entre un (modo de) ser revolucionario y un (modo de) estar en Cuba, enfrentado a su tiempo, Gutiérrez se resiste a identificar una ideología congruente bajo la máscara hipócrita del Estado revolucionario. Opera entonces una extraña dialéctica entre el poeta que se reconoce como una voz marginal respecto de un sistema agotado y que, a la vez, le otorga a esa su voz desplazada, solitaria, un valor supremo, como si en última instancia su valor no descansara en la fidelidad a un sistema, sino a la excepción (Arcos 1995: 127). Por esta razón, en el final del texto, resulta imprescindible trascender el binarismo: “el poeta rompe las reglas del juego / ni lobo / ni cordero” (1998: 42). Tampoco es casual la metáfora lúdica.

*Fuera del juego* es el sugestivo título del libro de poesía de Heberto Padilla premiado en 1968 por la UNEAC, cuya declaración posterior en disidencia (el texto revelaba “puntos conflictivos en el orden político”), sería el germen del célebre “caso Padilla”. Romper las reglas del juego, estar fuera del juego, estar fuera de la Revolución. De allí que, como sostiene Jorge Luis Arcos en relación con la poesía cubana de los '90, “El hereje” despliegue un “lenguaje elusivo, ambiguo como una forma de resistencia poética” o como “estrategia de sobrevivencia” (1995: 128).

#### **4. Torcerle el pescuezo al cabrón cisne**

Dos poemas de *Fuego contra los herejes*, conectados desde sus títulos por la reflexión metapoética, pueden ser leídos como díptico. En la primera estrofa de “Material no poético”, Gutiérrez abandona el estilo coloquial y absorbe la impasibilidad del discurso informativo para propiciar otro ingreso impulsivo de lo “real”:

Según el Informe '95 de Amnistía Internacional  
78 países aplican la tortura  
41 países aplican malos tratos y  
13 países practican los castigos físicos y las mutilaciones  
(1998: 55)

Una vez más, el paralelismo sintáctico aglutina una enumeración disonante, en tanto la esperable univocidad de los referentes (“tortura”, “malos tratos”, “castigos físicos y mutilaciones”) se desvanece de modo paulatino en el poema. La mera insinuación de una violación de derechos humanos, más allá de la elipsis de toda referencia geopolítica, supone un agravio para cualquier gobierno. Por este motivo, luego de la estadística, la especulación metatextual emerge en la segunda estrofa bajo el signo de una voz en estado de alerta:

De todos modos  
debo cuidar mi pellejo  
y no escribir un poema  
con esta materia prima  
(1998: 55)

Pero la paradoja reside en cuestionar los materiales del poema cuando este ya se está escribiendo: “Nadie sabe cuán fidedignos / son esos datos” (1998: 55). La mencionada ausencia de un referente geográfico preciso ficcionaliza un artilugio para eludir la censura. En este sentido, al retomar un tópico de “El hereje”, el texto promueve una lectura orgánica del poemario. Después, la ironía dota al lenguaje de poder corrosivo para revelar las tragedias individuales ocultas tras las impersonales cifras de la estadística: “Tal vez donde dice malos tratos / quiere decir que alguien queda castrado / o medio loco claustrofóbico iracundo” (1998: 55). La locución adverbial (y su carga de falsa vacilación) modula hacia el sarcasmo, desde una retórica directa, en consonancia con las urgencias de la denuncia. Las

personas –parece gritar el poema– con sus historias de vida y sus tragedias individuales, no pueden ser reducidas a un número. Frente a la normatividad de los discursos del poder, rige ahora la puesta en escena (siempre ficticia) del principio de incertidumbre:

Donde dice castigos físicos y mutilaciones  
quizás quiere decir  
que alguien queda sin brazos  
o sin una pierna y de ahí pasa  
a un estado depresivo profundo  
y se suicida  
(1998: 55)

Otra vez la provocación y la resistencia afinan en la paradoja: cuerpos desmembrados, monstruosidad y suicidas, bajo el sesgo del poder, son la materia prima con la que (no) se debe escribir poesía. Asimismo, en las antípodas de la inspiración romántica, el principio compositivo del texto (concebido como artefacto) responde al procedimiento de montaje de elementos disruptivos, a la vez que refracta en la figuración del poeta como constructor.

En “Material poético”, reverso semiótico (pero solo en apariencia) del poema anterior, Gutiérrez resignifica lúdicamente los tópicos examinados. Eclosiona ahora, desde la página en blanco, un poeta iconoclasta, capaz de homologar el discurso lírico y el religioso como meros efectos de lenguaje: “La poesía se construye con el mismo barro / que usamos para fabricar a Dios” (1998: 59). Los versos invierten el acto creativo por antonomasia o mejor, lo dotan de circularidad. Ya no es Dios quien crea al hombre con el polvo de la tierra, sino el poeta quien fabrica a Dios con el mismo material de la poesía, es decir, con palabras. Concebido como un “embuste”, con sus reglas y “trucos y magia y rabia y paranoia”, el poema recupera su estatuto autorreferencial (“Yo soy mi pequeño y poderoso Dios”, dice el verso final de “Nuevo elogio de la locura”, como una suerte de palimpsesto huidobriano). Sin embargo, la contaminación del “afuera” acecha simbólicamente: la poesía también “se construye con pedacitos de vidrio / recogidos en las tripas del poeta”. El acto de la escritura, el flujo poético se equiparan con la digestión y la autopsia del poeta, “trozos de vidrio masticado / embarrados de mierda y sangre” (1998: 59), para metaforizar la creación de una estética de los restos (ruinas, basura, cadáver, excrementos).

Estos dos textos, a su vez, pueden pensarse en relación con el poema “Material antipoético”, incluido años más tarde en *Yo y una lujuriosa negra vieja* (2006), libro bilingüe (español-francés) publicado en Canadá. En él, Gutiérrez exagera su trabajo de demolición de los megarelatos de la Revolución Cubana, desde una estética cercana a la antes esbozada:

El panorama de este verano es desolador  
abundan las cucarachas  
las moscas y guasasas de la mierda  
la peste a basura podrida



y a fosas derramadas en las calles  
los ratones pequeños / dicen  
que también hay ratas enormes  
Hay avisos / vacunas gratis  
contra la leptospirosis  
(2015: 93)

La mirada se desplaza mediante un movimiento de vaivén que, o bien articula una visión de conjunto o bien focaliza un aspecto concreto del espacio urbano, pero siempre para hacer proliferar un campo semántico vinculado a lo abyecto y la enfermedad. Bajo una atmósfera en combustión, basura, mierda, roedores e insectos configuran, como en algunos textos de Antonio José Ponte<sup>7</sup>, imágenes propias de una ciudad arrasada por una guerra inexistente. La referencia geográfica es ahora explícita: “En el Malecón un edificio se ladeó / como la torre de Pisa / y la gente salió huyendo”. Son los residuos materiales de la utopía del '59 devenidos trampas mortales. Después, el primer verso del poema se repite con una variación conclusiva: “En fin el panorama es pavoroso” (2015: 93). El ojo del poeta registra una gradación (desde la suciedad y la desolación hacia el miedo) que rige la composición de las imágenes visuales. El texto edifica así una urbe infernal y sofocante: “La ciudad antipoética / Nicanor Parra tendría que visitarla” (2015: 93). La alusión al autor chileno inscribe a Gutiérrez en la genealogía de un ideal estético sustentado en unos materiales y un léxico tradicionalmente muy poco poéticos. Por otro lado, el anclaje en el puro presente de la descripción impugna la promesa del futuro de una sociedad sin clases sociales habitada por el Hombre Nuevo: “Borrachos sentados en las aceras esperando la nada” (2015: 93). Aflora entonces, desde el prosaísmo, el tono coloquial y la parodia de los clisés de la alta cultura, la consecuente desacralización del poeta clásico, espejada en la puesta en cuestión del objeto de la poesía: “No hay nada hermoso que cantar / una desgracia para los poetas” (2015: 93). Así, la voz se distancia, a partir de la ironía y del verso libre, del imaginario de la figura del poeta romántico-modernista. Del poeta “en baja”, que ya no puede evadirse de la realidad cotidiana ni aspirar a la perfección formal, porque la ciudad y la vida se derrumban a su alrededor. Suena, cada vez más, el rugido atronador de lo “real”, capaz de penetrar cualquier torre de marfil. Pero en el final, la imagen del mar brota como un oasis que, en un mundo hostil, pone sin embargo al *yo* frente a la imposibilidad de una completa evasión:

Y yo desgraciadamente  
no puedo mirar solo al mar  
Al mar salvador azul  
Al eterno bellísimo brillante mar.  
(2015: 94)

---

<sup>7</sup> Por ejemplo en el capítulo “Un paréntesis de ruinas”, de *La fiesta vigilada* (2007).



Si el mar evoca soledad y aislamiento (la “maldita circunstancia del agua por todas partes”, dijera Virgilio Piñera), también supone una vía metafórica y literal de escape. El “eterno bellísimo brillante” mar, frente a la realidad sucia, simboliza la pureza. Por eso, en otro poema de *Fuego contra los herejes*, siempre lejos del culto al lenguaje, el poeta intenta “torcer el pescuezo / al cabrón cisne” (1998: 8), pero no lo logra. De pronto, el efecto hipnótico de unas hojas verdes y amarillas, y unas gotas de agua saltando y brillando espléndidas sobre el patio de piedra gris se lo impiden.

## **Bibliografía**

Acosta de Arriba, Rafael (2015). “El retorno al buen salvaje o no esperar nada de la poesía”. *La línea oscura: poesía escogida (1994-2014)*, Madrid, Verbum.

Arcos, Jorge Luis (1999). *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX (1900-1998)*, La Habana, Letras cubanas.

Arcos, Jorge Luis (1995). “¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana”. *Temas*, 3.

Birkenmaier, Anke (2004). “El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez”. *Miradas*, 6, <http://www.miradas.eictv.co.cu>.

Borges, Jorge Luis (1996). “El jardín de senderos que se bifurcan”. *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé.

Castro Ruz, Fidel (1963). “Discurso pronunciado en la clausura del acto para conmemorar el VI aniversario del asalto al palacio presidencial”, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f130363e.html>

Dorta Sánchez, Walfrido (2002). “Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana en los '80 y los '90 del siglo XX”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31, 17-38.

Fowler Calzada, Víctor (1999). “La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente”, *Casa de Las Américas*, 215, 11-25.

Fowler Calzada, Víctor (2005). “Poemas”, *Revista Atlantica. Poesía*, 28.

Gutiérrez, Pedro Juan (1998). *Fuego contra los herejes*, Buenos Aires, Faro Editorial & Culturales Hierbabuena.

----- (2007). *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama.

----- (2014). “Los versos más baratos del mundo”, <https://pedrojuangutierrez.blogspot.com/2014/07/los-versos-mas-baratos-del-mundo.html>

----- (2015). *La línea oscura. Poesía escogida (1994-2014)*, Madrid, Verbum.

----- (2019). *Estoico y frugal*, Barcelona, Anagrama.

Pérez-Simón, Luis (2009). “Sin miedo: Poesía visual y poética textual en *No tengas miedo Lulú y otros poemas*”, <http://otrolunes.com/archivos/08/html/este-lunes/este-lunes-n08-a02-p01-2009.html>



Ponte, Antonio José (2007). *La fiesta vigilada*, Barcelona, Anagrama.

Rodríguez, Samanta (2010). “Conjurar el miedo: la escritura poética de Pedro Juan Gutiérrez”, *Revista Katatay*, 8, 120–124.

