

## ESCRITURA Y MEMORIA EN EL CARIBE: LA CRÓNICA DE LA CIUDAD EN *TRILOGÍA SUCIA DE LA HABANA Y CUALQUIER MIÉRCOLES SOY TUYA*

### Resumen

*En este artículo, propongo que Trilogía sucia de La Habana (1998) de Pedro Juan Gutiérrez y Cualquier miércoles soy tuya (2002) de Mayra Santos-Febres muestran el proceso de producción de la escritura como metáfora que ejemplifica la retórica del caminante a través de la escritura de la crónica de la ciudad. Trilogía sucia y Cualquier miércoles tienen como protagonistas dos periodistas —Pedro Juan y Julián Castrodad— que se presentan como cronistas de sus ciudades —La Habana y San Juan— y que llevan a sus lectores de la mano por las calles, casas y moteles de estas dos ciudades caribeñas. Al hacerlo, recuerdan y recrean la historia de sus ciudades, recuperando y reelaborando la memoria colectiva de los marginados económicamente. Trilogía sucia contesta la crisis económica que vive Cuba y Cualquier miércoles reivindica la producción de una literatura sin etiquetas de género.*

Palabras clave: *Pedro Juan Gutiérrez, Trilogía sucia de La Habana, Mayra Santos-Febres, Cualquier miércoles soy tuya, crónica, escritura, memoria*

### Abstract

*In this article, I propose that Pedro Juan Gutiérrez's Trilogía sucia de La Habana (1998) and Mayra Santos-Febres's Cualquier miércoles soy tuya (2002) show the process of writing production as a metaphor that exemplifies the walking rhetoric by writing the chronicle of the city. Trilogía sucia de La Habana and Cualquier miércoles soy tuya have two journalists as their protagonists —Pedro Juan and Julián Castrodad— who are present as chroniclers of their cities —La Havana and San Juan— and who take their readers through the streets, houses, and motels of these two Caribbean cities. In doing so, they remember and recreate the history of the cities, recovering and reelaborating the collective memory of the marginalized ones. Trilogía sucia contests the economic crisis in Cuba and Cualquier miércoles vindicates the production of a literature without gender labels.*

Keywords: *Pedro Juan Gutiérrez, Trilogía sucia de La Habana, Mayra Santos-Febres, Cualquier miércoles soy tuya, chronicle, writing, memory*

En *Postmodern Geographies* (1989), Edward W. Soja sostiene que la preocupación por la espacialidad de la vida social resulta de observar "the lifeworld of being creatively located not only in the making of history but also

in the construction of human geographies”.<sup>1</sup> En otras palabras, es producto de ver la producción social del espacio y la formación y reformación de los paisajes geográficos: “social being actively emplaced in space *and* time in an explicitly historical and geographical contextualization”.<sup>2</sup> Para la década de los ochenta, se observa un cambio dramático en el paradigma de estudio, caracterizado por un *interplay* entre la historia y la geografía. Se genera así una triple dialéctica entre el espacio, el tiempo y el ser social; una re-teorización de las relaciones entre la historia, la geografía y la modernidad.<sup>3</sup>

A partir de esta triple dialéctica entre espacio, tiempo y ser social, propongo que *Trilogía sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez y *Cualquier miércoles soy tuya* (2002) de Mayra Santos-Febres muestran el proceso de producción de la escritura como metáfora que ejemplifica la retórica del caminante a través de la escritura de la crónica de la ciudad. Para Michel de Certeau, cada historia es una historia de viaje; es una práctica espacial en la que el caminante transforma la calle al hacerla suya.<sup>4</sup> Tanto *Trilogía sucia* como *Cualquier miércoles* tienen como protagonistas a dos periodistas —Pedro Juan y Julián Castrodad. En ambos casos se presentan como cronistas de sus respectivas ciudades —La Habana y San Juan— y llevan a sus lectores de la mano por las calles, casas y moteles de estas dos ciudades caribeñas. Al hacerlo, recuerdan y recrean la historia de sus ciudades, recuperando y reelaborando la memoria colectiva de los marginados económicamente.<sup>5</sup>

Al tener en cuenta las consideraciones de Henri Lefebvre en *The Production of Space* (1974), sugiero que el espacio de la producción de la escritura en estas dos novelas produce un “espacio social” (el de la acción humana y el

<sup>1</sup> Soja, *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres y Nueva York, Verso, 1989; p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Soja entiende por modernidad el contexto cambiante de la historia y la geografía impreso concretamente en la fábrica empírica de la vida contemporánea (una geografía postmoderna del mundo material) y por postmodernidad las maneras en que hacemos sentido práctico y político del presente, el pasado y el futuro (una geografía postmoderna de la conciencia social crítica).

<sup>4</sup> De Certeau señala que las historias narradas, que producen simultáneamente una geografía de las acciones dentro de un orden dado, organizan un camino en el momento en el que el viaje se narra. Así, para de Certeau, “space is a practiced place” (“Spatial Stories”, *The Practice of Everyday Life*, traducción de Steven Rendall, Berkeley: University of California Press 1984; p. 117). Mientras los caminantes transforman la calle —como lugar geográfico dentro del urbanismo— en un espacio al hacerlo suyo, vivirlo, practicarlo, experimentarlo, un texto escrito —como lugar constituido por un sistema de signos— se convierte también en un espacio, producto del acto de lectura.

<sup>5</sup> Para efectos de este trabajo, entiendo por memoria colectiva una noción socialmente construida, como afirma Maurice Halbwachs, en tanto son los individuos que forman parte de grupos los que recuerdan o recrean el pasado: “While the collective memory endures and draws strength from its base in a coherent body of people, it is individuals as group members who remember” (*On Collective Memory*, edición de Lewis A. Coser, Chicago, Chicago University Press, 1992; p. 22). Junto a esta memoria colectiva, se halla también la memoria histórica y la memoria autobiográfica. La primera es la memoria del actor social a través de sus fuentes escritas o de otro tipo de fuentes, como la fotografía. La segunda es la memoria de los eventos que el sujeto ha experimentado en el pasado.

conflicto) que, como afirma Lefebvre, no puede ir desligado de la historia de las instituciones ni de las relaciones de producción en que un texto tiene lugar. Lefebvre redefine las relaciones entre espacio físico (natural), espacio mental (abstracciones formales sobre el espacio) y espacio social (espacio de la acción humana y espacio del conflicto). Explica que el espacio tiene un pulso, palpita, fluye y colisiona con otros para crear finalmente un “espacio presente”. Éste es, a la vez, resultado de un proceso de reconstitución de sí mismo, de significación, que comprende tanto su origen como su desarrollo. El espacio llega entonces a producirse antes de ser reproducido. Es un momento activo en la expansión y reproducción del capitalismo, pues internaliza las contradicciones de éste. Dichas contradicciones se inspiran en la respuesta de cómo producir un espacio mejor para transformar la vida, en la que el cambio suponga la modificación del espacio mismo. Lefebvre explica así su tríada: representaciones del espacio, espacios representacionales y práctica espacial.<sup>6</sup>

Tanto *Trilogía sucia* como *Cualquier miércoles* se apropian, manipulan e interpretan el espacio de la crónica de la ciudad vivida, experimentada, practicada en la que se manifiesta la subjetividad de los cronistas y de los escritores como productores y reproductores del espacio. Mientras la obra de Gutiérrez lo hace a nivel del contenido al narrar diferentes prácticas sexuales, la de Santos-Febres lo consigue a nivel formal al incorporar dentro de la crónica el cuaderno de notas de la Dama Solitaria, metatexto de la novela. En *Trilogía sucia* y *Cualquier miércoles*, la representación espacial de la ciudad distópica (en cuanto a las actividades ilícitas que en ellas se practican) permite observar los cambios políticos, sociales y económicos que tienen lugar en las sociedades donde estas novelas se producen. Como afirma Mario Margulis:

La ciudad es un jeroglífico, una enemiga que se despliega en el espacio y en el tiempo. Preguntarse por la cultura de la ciudad, es indagar en los múltiples sistemas significativos y expresivos; en el significado de los lenguajes, de la articulación del espacio en calles, arquitectura, barrios, las acciones, los movimientos, el despliegue

<sup>6</sup> Lefebvre define su tríada de la siguiente manera:

a) Las representaciones del espacio se refieren al conocimiento que organiza el espacio e impone reglas, códigos y signos en su producción. Es el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas; un espacio conceptualizado que domina en la sociedad. Se trata de un espacio construido que comprende la ideología, el poder y el conocimiento, íntimamente ligado a las relaciones de producción.

b) Los espacios representacionales son aquéllos unidos al arte que dan cuerpo a lo simbólicamente clandestino de la vida social; lo que resiste las representaciones del espacio y que evade a su vez dichas representaciones. Es el espacio de los “nohabitantes”, de los “usuarios”, pero también el de los artistas, escritores y filósofos. Es un espacio dominado en el que la imaginación busca la transformación. Los espacios representacionales son interpretaciones. Se trata del espacio directamente vivido; el de la experiencia diaria que habla por sí mismo.

c) La práctica espacial denota la producción y reproducción específica de una formación social y su localización; implica una continuidad y cohesión dentro de la sociedad en relación con dicho espacio. Presupone una interacción; estructura la realidad diaria y la realidad urbana; une los lugares del trabajo, del juego y el placer. Abarca lo concebido y lo vivido (*The Production of Space*, traducción de Donal Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell, 1991; p. 33 y pp. 38-39).

temporal. También implica apreciar la multitud de subculturas, de culturas locales, a veces tribales, que en ella coexisten.<sup>7</sup>

La escritura de la crónica de la ciudad de Pedro Juan y de Julián Castrodad, a nivel intratextual, y de la novela de Gutiérrez y de Santos-Febres, a nivel extratextual, hace posible ver *Trilogía sucia* y *Cualquier miércoles* como espacios representacionales, entendidos éstos a la manera de Lefebvre, es decir, como espacios que resisten y buscan transformar simbólicamente las representaciones espaciales.<sup>8</sup> *Trilogía sucia* denuncia la crisis económica que vive Cuba y *Cualquier miércoles* reivindica la producción de una literatura sin etiquetas de género.

Mientras *Trilogía sucia* hace pensar al lector hasta qué punto pueden ser reales muchos de los hechos contados por Pedro Juan (la novela juega con el hecho de que el narrador es su autor y de que ésta es una obra autobiográfica), *Cualquier miércoles* le muestra al lector a través de Julián la necesidad de tener algo que narrar (máxima preocupación del personaje) y la lectura que hace él de un texto escrito (el cuaderno de notas de M.). El proceso de producción de la escritura, como práctica espacial, que supone una interacción entre lo concebido y lo vivido, permite hablar en los casos de *Trilogía sucia* y *Cualquier miércoles* de una literatura que reivindica la función social del escritor/a y la interpretación del lector/a. Como lugar de encuentro entre escritura y vida, la crónica rescata la memoria colectiva de la ciudad y de sus habitantes. El espacio de la lectura y de la interpretación de lo escrito, así como también de lo experimentado, practicado y vivido por los personajes de las novelas, nos lleva a observar en *Trilogía sucia* y en *Cualquier miércoles* la producción del proceso de escritura y del espacio interpretativo. Cabe recordar que, como señala Iain Chambers:

The city, the contemporary metropolis is for many the chosen metaphor for the existence of the modern world. In its everyday details, its mixed histories, languages and cultures, its elaborate evidence of global tendencies, and local distinctions, the figure of the city, as both a real and an imaginary place apparently provides a ready map for reading, interpretation, and comprehension.<sup>9</sup>

Las tres novelas que conforman *Trilogía sucia*, que se presentan como las tres partes en las que se divide la novela entera, se localizan dentro del denominado “período especial”, que ocurre aproximadamente entre 1990 y 1995: “Anclado en tierra de nadie”, “Nada que hacer” y “Sabor a mí”. Dichos títulos

<sup>7</sup> “La cultura de la noche”, *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, edición de Mario Margulis, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1994; p. 11.

<sup>8</sup> Se entiende por intratextual los discursos interiores de las novelas como los intertextos (las canciones en *Trilogía sucia* y el diario en *Cualquier miércoles*) y por extratextual los discursos exteriores que sitúan al narrador fuera del marco de la crónica, como observador crítico de su realidad.

<sup>9</sup> Citado en Martin F. Manalasan IV, *Global Divas*, Durham, Duke University Press, 2003; p. 62.

sugieren ya al lector el mundo que se le presentará: a partir de 1990, Pedro Juan, como el resto de los cubanos, no sólo se encontrará “anclado en tierra de nadie”, en la que no hay “nada que hacer” frente al hambre y la crisis que reina en el país, sino que también, al final, tanto las historias narradas como las aventuras personales de Pedro Juan durante estos años, llevan un extraño sabor, el de un bolero cubano: “sabor a Pedro Juan”. Así, las historias de *Trilogía sucia* como la del protagonista mismo guardan y llevan el sabor cubano. Este sabor es, entonces, el de la crónica que brinda Pedro Juan sobre su país en plena crisis de los noventa.

Si bien es cierto que los temas de la novela son la crisis económica, el hambre, la miseria y el sexo, no lo es menos el de la escritura. Cuando reflexiona sobre la mujer asesinada por su esposo en la calle donde vive, Pedro Juan, a modo de cronista, afirma:

Esto es un crimen pasional. Como en cualquier lugar. Pero aquí no se publica en la prensa porque hace treinta y cinco años que no conviene hablar de nada desagradable ni preocupante en los periódicos. Todo debe estar bien. Una sociedad modelo no puede tener crímenes ni cosas feas.

Pero lo cierto es que hay que saber. Si no tienes toda la información no puedes pensar, ni decidir, ni opinar. Te conviertes en un tonto capaz de creer cualquier cosa.

Por eso yo estaba tan desilusionado con el periodismo y comencé a escribir unos relatos muy crudos. En tiempos tan desgarradores no se puede escribir suavemente. Sin delicadezas a nuestro alrededor, imposible fabricar textos exquisitos. Escribo para pinchar un poco y obligar a otros a oler mierda. Hay que bajar el hocico al piso y oler la mierda. Así aterrorizo a los cobardes y jodo a los que gusta amordazar a quienes podemos hablar.<sup>10</sup>

Este fragmento representa en sí mismo no sólo la clave de lectura de *Trilogía sucia*, sino también la crítica al gobierno castrista. El “yo” del periodista-personaje se une entonces al “yo” del periodista-autobiográfico para denunciar los problemas socioeconómicos y políticos que afronta la sociedad cubana contemporánea.<sup>11</sup> Esta realidad no sólo se restringe a la de los barrios

<sup>10</sup> Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998; p. 85.

<sup>11</sup> Al abordar el tema del autor y el narrador en la ficción cubana reciente, Miguel González-Abellás señala que el juego con lo autobiográfico “invita a una reflexión sobre la asociación entre el contexto de la obra y la ficción textual representada en la misma... también invita a la relación de esta simbiosis entre obra y contexto con el lector, de manera que se le permite a éste una lectura política de las mismas en la que se resalta la capacidad de la palabra, y por ende, de la literatura, como una forma de resistencia ante una situación sociopolítica adversa” (en “El problema del yo: autor y narrador en la ficción cubana reciente”, *Espéculo*, 29 (2005), <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/probleyo.html>>). Por su parte, Esther Whitfield propone que *Trilogía sucia* tiene un trío de autobiógrafos: el primero es Pedro Juan Gutiérrez, como sospechábamos y quisiéramos creer; en un segundo plano, *Trilogía sucia* es también la autobiografía del lector; y, finalmente, es la de un nuevo hombre cubano de los noventa que se concibe por los primeros dos en un juego tácito de oferta y demanda: “Pedro Juan Gutiérrez and Pedro Juan the narrator, and are obliged, by both the text and its context, to ‘consume’ in a more generic, mercantile sense. For reading *Trilogía* is not about getting lost in

de La Habana por donde se mueve el protagonista —La Habana Vieja, Centro Habana, El Cerro, El Vedado, El Nuevo Vedado, Miramar—, sino que también se extiende a otras ciudades del país, que van desde Villa Clara hasta Oriente, pasando por El Rincón. Es aquí donde aparece el mundo de la prostitución femenina y masculina: el mundo de las jineteras y de los pingueros. Los más afortunados, aquéllos que no ejercen la prostitución, tendrán que dedicarse a otras actividades: al contrabando y a la economía sumergida. Esta economía comprende actividades tan diversas como la venta de alimentos como langosta, carne o latas de la basura, como hace Pedro Juan, o como la venta de objetos adquiridos o robados, como lo hace la amante del marinero Luisito, Carmita. En esta situación de crisis, cada cubano busca “resolverse” como puede, tal como lo explica Pedro Juan, pues “[l]a miseria destruía todo y destruía a todos, por dentro y por fuera. Ésta era la etapa de sálvese quien pueda, después de aquella otra del socialismo y no muerdas la mano del que te da la comida”.<sup>12</sup> Algunas mujeres logran comer y ganar algún dinero para hacer frente a los gastos por medio de la prostitución (Luisa); otras sueñan con enamorar a un extranjero para casarse con él o a otro cubano, como en el caso de la joven de Villa Clara, que les permita salir de la miseria en la que viven. Entre los extranjeros figuran alemanes, canadienses, españoles, ingleses, italianos y mexicanos que, junto a otros cubanos, representan a través del matrimonio la solución para escapar del hambre de sus pueblos y del hacinamiento de las familias en las casas, solares y edificios que, como el de Pedro Juan, se caen poco a poco con una tormenta tropical, a pesar de que ello signifique la caída en la prostitución (“[María] [s]e puso a jinetear en el Malecón y en menos de un año la guajira es otra persona. Ya hasta habla distinto y camina con estilo”).<sup>13</sup> Por su parte, los hombres podrán convertirse en “gigolos” o lanzarse al mar en una balsa, pidiendo a Dios no ser alimento de los tiburones, para llegar a tierras norteamericanas (“[s]u aspiración es irse a los Estados Unidos y hacer su vida en algunas de esas ciudades con nieve y frío, donde se pueda andar bien vestido”).<sup>14</sup> Como apunta Guillermina de Ferrari:

[h]unger, shit, and sex function not only as indices of or metaphors for the generalized state of degradation under which people are found to live, and some would like to ignore, but it also assumes a very literal meaning. It has a documentary value Gutiérrez is only too often willing to underline.<sup>15</sup>

---

a book or losing a book inside oneself but, rather, about being reminded constantly who is in and who is out, who is Cuban and who is not, and just what this means in a specific time, place, and economic climate” (en “Autobiografía sucia: the Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, WUSTL 36 (2002); p. 331).

<sup>12</sup> Gutiérrez, *op. cit.*; p. 173.

<sup>13</sup> *Ibid.*; p. 218.

<sup>14</sup> *Ibid.*; p. 299.

<sup>15</sup> “Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez’s *Trilogía sucia de La Habana*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 7 (2003); p. 33. En su estudio, Guillermina de Ferrari

Como “revolcador de mierda”, Pedro Juan hace un arte irritado, indecente, violento y grosero que “pueda mostrarnos la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver para evitarles molestias a nuestra conciencia”.<sup>16</sup> La exposición del sexo y de la mierda cumple, según el cronista, una función social: “erotizar a los transeúntes, sacarlos de un rato de su estrés rutinario, y recordarles que a pesar de todo apenas somos unos animalitos primarios, simples y frágiles. Y, sobre todo, insatisfechos”.<sup>17</sup> El sexo se ofrece de todo tipo, sin dejar ninguna forma de esta práctica sin mencionarse: hay quienes tienen relaciones sexuales movidos por la pasión (Pedro Juan y Margarita); otros son obligados a practicarlas pasiva o activamente (Roberto masturba al hijo de Pedro Juan y Caridad; la joven de Villa Clara es sometida toda una noche a tener una relación sexual con su marido hasta sangrar; la señora Betty es violada y golpeada brutalmente por los hombres que entran en su casa a robarle); hay *voyeurs* (los policías en la azotea, Pedro Juan y el Cholo en el Malecón), homosexuales (la pareja de Ana María y Beatriz y la de Roberto con el compañero de trabajo de su esposa), necrófilos (Ramón, el hombre que trabajaba en el hospital hasta que le despidieron), algunos personajes que practican el sexo sin protección, “carne contra carne” (la joven de diecinueve años, Anisia, con quien se acuesta Pedro Juan), y otros que se masturban en público (el bobo de la fábrica) o en casa (Pedro Juan). Finalmente, hay el que tiene un miembro descomunal para el sexo (el Superman que trabajaba en el Shangay) o el que carece de uno (el turista americano que tiene una prótesis y se acuesta con el grupo de jineteras).<sup>18</sup>

El sexo está así presente por toda la ciudad. No hay ningún rincón en el que no exista; las niñas comienzan con doce años y los hombres lo siguen practicando con setenta y seis. El sexo contrarresta el hambre si de él se consigue algo a cambio. Se objetiviza al ser intercambiable por dinero o bienes, llegando así a formar parte del mercado negro de La Habana: “Ah, carajo, el espíritu

---

argumenta que, atendiendo a la producción y consumo de *Trilogía sucia*, se puede mapear, a través del supuesto juicio inocente del valor estético, una cosmología ideológica de un mundo en transición. Al violar todos los supuestos de lo que constituye el buen gusto, los buenos hábitos y la buena escritura, Gutiérrez apela al lector de *Trilogía sucia* tanto dentro como afuera de la isla. En la novela, los gustos de los sentidos llegan a ser los gustos de reflexión, exponiendo en tal inversión la naturaleza interesada de una serie de posiciones morales, estéticas y políticas.

<sup>16</sup> Gutiérrez, *op. cit.*; p. 105.

<sup>17</sup> *Ibid.*; pp. 101-102.

<sup>18</sup> Otra posible aproximación al tema del sexo puede realizarse si se tiene en cuenta la relación entre espacio y deseo. Según Mary Pat Brady, la teorización sobre la producción del espacio se ha convertido en un análisis de las microfísicas de las esferas públicas y privadas para explorar cómo las mujeres viven el espacio de forma diferente, cómo la emergencia de los espacios públicos y privados funcionan para reforzar las relaciones de poder. Al plantearse preguntas de este tipo, se podría observar que el proceso social de codificación y descodificación simbólico produce una serie de homologías entre el espacio y los órdenes simbólicos y sociales (en *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space*, Durham, Duke University Press, 2002; p. 87).

mercantilista de la época”.<sup>19</sup> El sexo es lo único que les queda a los cubanos para poder alimentarse (como las jineteras) y entretenerse (como Pedro Juan) en la crisis que vive el país: “Entonces, estás cargado de furia y de rabia y hay que descompresionar. Todos sabemos cómo: alcohol, sexo, drogas. Bueno, otras se hartan de chocolate y de comida compulsiva, no sé. Aquí en el barrio todos tienen mucho sexo y algo de alcohol y mariguana”.<sup>20</sup> El hambre de la población se traduce así en apetito sexual. Sólo a través de las relaciones sexuales los personajes de *Trilogía sucia* logran sobrevivir a la miseria. De ahí que el momento en el que no pasó hambre Pedro Juan fuera cuando trabajó de pinguero: “Fue una época de abundancia. Comiendo bien, bebiendo a diario. Con dinero. Fumando buenos tabacos. Y con mucha ficción en el cerebro. El único problema era la policía”.<sup>21</sup>

A través de la representación del sexo y del hambre, el cronista interpela al lector para que éste reaccione ante lo que tiene a sus ojos: “...la clase media nunca se entera de nada. Por eso siempre está aterrada y quiere saber qué está bien y qué está mal y cómo se puede corregir esto y lo otro. Todo les parece anormal”.<sup>22</sup> Solamente mostrando la crudeza de esta realidad, puede *Trilogía sucia* lograr la reflexión del lector sobre la realidad cubana. Para ello, la escritura de la crónica de una “ciudad bombardeada y deshabitada”, de una ciudad que “[s]e cae a pedazos”<sup>23</sup> con su mayor crudeza puede representar, en la medida de lo posible, la realidad de La Habana y de sus habitantes; una ciudad en la que la salida más fácil de la miseria es la que ofrece en 1995 La Charanga Habanera: “Búscate un temba que te mantenga. / Pa’ que tú goces / pa’ que tú tengas”.<sup>24</sup>

*Cualquier miércoles* abre con un epígrafe de Rainer Maria Rilke en el que se alude a la construcción del mundo, el cual es inmenso “como una palabra que madura en el silencio”.<sup>25</sup> En este mundo, la voluntad capta el significado, mientras “suavemente tus ojos dejan ir...”.<sup>26</sup> Este epígrafe sirve ya para enmarcar la historia de un joven periodista, Julián, que tras perder su empleo en el periódico acepta trabajar en un motel para hacer frente a su precaria situación económica. En él, reflexiona sobre el proceso de escritura y llega a ser consciente de que su

<sup>19</sup> Gutiérrez, *op. cit.*; p. 208.

<sup>20</sup> *Ibid.*; p. 210.

<sup>21</sup> *Ibid.*; p. 225.

<sup>22</sup> *Ibid.*; p. 198.

<sup>23</sup> *Ibid.*; p. 206.

<sup>24</sup> *Ibid.*; p. 208. “El temba” de La Charanga Habanera es, según Neris González Bello y Liliana Casanella Cué, la pieza emblemática del intergénero musical que se conoce como “la timba”, que cristaliza en Cuba durante el período especial.

<sup>25</sup> Mayra Santos-Febres, *Cualquier miércoles soy tuya*, Barcelona, Mondadori, 2002; p. 9.

<sup>26</sup> *Ibid.*

problema es el no tener nada que narrar: "No puedo buscar mi historia".<sup>27</sup> En el motel se dan citas, diferentes personas: los que se reúnen para tener relaciones sexuales, planear un sabotaje o cortar cocaína. Además, el motel es, para M. (la Dama Solitaria), el lugar en donde espía a su marido Efraín Soreno y en el que escribe el cuaderno de notas, que incluye sus memorias de la infancia, sus conversaciones familiares y sus problemas maritales.

Cada una de las historias que tiene lugar en el motel, al igual que la historia que le relata Tadeo a Julián sobre su vida, va creciendo por episodios, noche tras noche, como expresa Julián al respecto: "con lo que él [Tadeo] me contaba, como una extraña Sherezade suburbana buscando rellenar las horas de la sombra hasta el clarear de un día crucificado por cables de electricidad".<sup>28</sup> El periodista trazaba "los contornos del laberinto que su lengua desdoblaba"<sup>29</sup> y "[e]staba perdido en un laberinto. Quizás en ese laberinto encontrara yo mi propio rumbo, el rumbo de una historia, una brújula que nos sirviera a todos, a Tadeo, a mí, a algún posible lector".<sup>30</sup> Con estas palabras, se pone de manifiesto la importancia del acto de vivir un lugar y transformarlo en un espacio para poder hacer de dicha apropiación espacial una apropiación narrativa. De ahí se explica que, para que Julián pueda escribir una historia, éste necesite experimentar el lugar del motel. Después de llevar tiempo trabajando en uno, Julián afirma: "el hotel no paraba de ofrecerme estímulos para la tinta".<sup>31</sup> Si bien el estímulo visual es importante, no lo es menos el auditivo. Julián constantemente escucha con atención las historias que Tadeo le cuenta sobre el Paralelo 37, Sambuca y el Chino Pereira, lo que despierta en él el deseo por investigar cada vez más; deseo que lo lleva a buscar la verdad que yace en el asesinato del esposo de la Dama Solitaria. Junto a la búsqueda de la verdad, se halla también el deseo por manipular y falsear dicha verdad, pues como afirma Julián "[s]ólo sé mentir, apoyándome en trazos de lo que veo, que presiento, que invento".<sup>32</sup> Esta afirmación lo lleva a preguntarse si el lugar del escritor es el lugar del mentiroso.

Hay, entonces, una ruptura estructural dentro de la unidad de la novela al separar las acciones que Julián había percibido a través de los ojos, como testigo presencial, de aquéllas que él ahora lee e interpreta directamente, como lo pone de manifiesto el cuaderno de notas de M. A partir de entonces, se entremezclan los capítulos de novela, que Julián cuenta, con reproducciones fieles del cuaderno de la Dama Solitaria —constatadas por la diferente tipografía— y al que accede Julián por pura casualidad. Aunque M. lo escribe como una

<sup>27</sup> *Ibid.*; p. 21.

<sup>28</sup> *Ibid.*; p. 27.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*; pp. 27-28.

<sup>31</sup> *Ibid.*; p. 59.

<sup>32</sup> *Ibid.*; p. 81.

forma de terapia para sobrellevar los problemas con su marido infiel, el texto se convierte en pieza clave para indagar sobre la muerte de Efraín Soreno. Además, hay que notar que, a consecuencia de la escritura del cuaderno, Julián reflexiona sobre la producción literaria como una forma de confesión:

Un escritor necesita ser marcado por otros escritores, como una página en blanco. Y después traicionar la mano que lo entinta. Sólo entonces tiene acceso a la confesión, perdón, quise decir a la escritura. No, quise decir, las dos cosas, porque hasta cierto punto la escritura es una confesión, la de una traición, la gran traición de un lector rebelde que no se conforma con ser el obediente receptor de las sabias palabras del Padre, de su verbo procreador, sino que quiere acceder a decir esas palabras también, a manchar vírgenes páginas, vírgenes pupilas en blanco. Por eso se traiciona, es decir, se escribe, con el débil espíritu del culpable y el ambicioso coraje del traidor. Una cosa y la otra, hablando en opuestas direcciones.<sup>33</sup>

Mientras Julián se convierte en el lector rebelde que quiere un poco más, que busca la verdad, M. se transforma doblemente en la traidora de la tradición literaria patriarcal. Por un lado, escribe el cuaderno como producto del no conformismo con su situación anímica y con ella se rebela ante los principios de la escritura, como actividad fundamentalmente masculina. Por otro lado, el cuaderno de la Dama Solitaria, al igual que sus palabras, traiciona al género masculino, al descubrir Julián que ésta no sólo delata a su marido, sino que se asegura su situación económica al pactar con el fiscal la confesión de lo que sabe sobre las actividades ilícitas de Soreno, pues, como afirma Elena Grau-Llevería, “[t]his is her revenge and her betrayal of a long-standing women’s tradition of silence: her grandmother’s, her mother’s and her own”.<sup>34</sup> De ahí que no sorprendan las palabras de Daphne a Julián acerca de la autoría del cuaderno: “Sobre los papeles, no es asunto mío, pero creo que deberías devolvérselos a tu amiga. O al menos, devolverlos al lugar donde ella los dejó”.<sup>35</sup> Como lectora, Daphne es capaz de darse cuenta de que lo que ha leído no lo escribió Julián, sino una mujer como ella, lo que refuerza la idea de la subversión de la tradición literaria patriarcal.

Como indican Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic* (2000), al referirse al fenómeno socio-histórico de la aparición de una escritura femenina, las mujeres que escriben deben enfrentarse a los patrones

<sup>33</sup> *Ibid.*; p. 134.

<sup>34</sup> Elena Grau-Llevería, “Mayra Santos Febres’s *Cualquier miércoles soy tuya*: in Search of a Literary Tradition”, *Revista de Estudios Hispánicos*, UPR 31 2 (2004); pp. 12-13. En su artículo, Grau-Llevería propone que *Cualquier miércoles* se inscribe dentro de la tradición de la novela de artista. Estudia las transformaciones que esta novela presenta respecto a los modelos románticos, modernistas y vanguardistas. Para Grau-Llevería, en *Cualquier miércoles*, la revisión del modelo tradicional de novela de artista se lleva a cabo tanto a través de innovaciones en la estructura de la novela en sí, como en el planteamiento filosófico inherente a este tipo de texto, que es dilucidar cuál es el papel del escritor y de su arte en la sociedad en la que vive.

<sup>35</sup> Santos-Febres, *op. cit.*; p. 137.

masculinos y luchar contra los propios precursores (masculinos) con el fin de replantearse su proceso de escritura, diferenciándose de ellos como sujetos activos (creadoras) y ya no como objetos de creación (simples musas). Las mujeres no sufren entonces la denominada “ansiedad de influencia”, ya que carecen de una tradición de escritoras, sino una “ansiedad de autoría”, como proponen Gilbert y Gubar:

Thus the “anxiety of influence” that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary “anxiety of authorship” –a radical fear that she cannot create, that because she can never become a “precursor” the act of writing will isolate or destroy her.<sup>36</sup>

La “ansiedad de autoría” se construye sobre el hecho de que son las mujeres quienes sufren ansiedad, deseo e, incluso, miedo al intentar ser reconocidas como escritoras. Las mujeres se oponen ante las autoridades masculinas que les han negado la tarea de escribir por considerar esta actividad impropia al género femenino.<sup>37</sup>

Así, el comentario autoreflexivo que hace *Cualquier miércoles* a favor de una escritura diferente a la impuesta por la tradición patriarcal, encuentra su punto de apoyo en Pedraza cuando le sugiere a Julián que “lo único que existe es la experiencia de la verdad, y esa experiencia es única y transferible”.<sup>38</sup> Esta experiencia es la de una escritura sin etiquetas de género basada en la práctica, vivencia y experimentación del cronista o escritor, que se pone de manifiesto en la conversación entre Julián y M., cuando él le dice “los artistas somos hombres muy sensibles. Nos duele todo”, y ella responde “[c]omo a las mujeres”.<sup>39</sup> Para poder escribir, se tiene entonces que vivir, aspecto que denota el problema de Julián de no tener una historia que narrar. Por eso, Pedraza le achaca a Julián el vivir bajo el disfraz de la verdad:

¿Acaso usted no la vive como si fuera una mentira, como si todo lo vivido no fuera sino un estorbo para entender esa cosa que se supone que queda más allá de cada hecho, eso sin que usted sea capaz de notarlo, pero que intuye, crea una red de asociaciones, un orden por debajo de lo que lo hace respirar, mentir, buscar otros cuerpos, ir al baño, trabajar, hacer una contribución a la sociedad?<sup>40</sup>

Julián encuentra la verdad sólo cuando es capaz de recontar al final una versión de los hechos acontecidos, basados en su vivencia de la ciudad:

<sup>36</sup> Gilbert y Gubar, *The Madwoman in the Attic*, (1979), New Haven, Yale University Press, 2000; p. 49.

<sup>37</sup> En este proceso, la ansiedad de autoría femenina queda definida como todo aquello que forma los únicos lazos que unen a las mujeres entre distintas subculturas literarias y que, en palabras de Gilbert y Gubar, se debe llamar “la hermandad secreta” (*Ibid.*; p. 51).

<sup>38</sup> Santos-Febres, *op. cit.*; p. 201.

<sup>39</sup> *Ibid.*; p. 95.

<sup>40</sup> *Ibid.*; p. 202.

Aún tengo millones de revisiones que hacerle al manuscrito. Cambiar algunos nombres, revisar el tono de ciertos pasajes. Cuando releo, aún me pregunto si ha valido la pena... Quizás mi relato sirva para que alguien pueda verse reflejado en sus aguas turbias cualquier noche en que ande perdido, buscando cómo rescatarse de la noche en las ciudades. No puedo asegurarle que el reflejo de lo que vea le sirva de mucho. Ni siquiera que estos papeles le brinden un frágil techo. Pero aquí, entre estas páginas, palpita la promesa.<sup>41</sup>

Como la verdad de *Trilogía sucia*, la verdad de la ciudad nocturna de *Cualquier miércoles* se puede representar o transmitir a través de la escritura de la crónica de Julián y del diario de M. Pedro Juan y Julián escriben sus historias porque viajan, recorren la ciudad y se encuentran con otros habitantes. Los dos personajes practican el espacio, lo viven, lo experimentan, lo transgreden y lo interpretan, situándose dentro y fuera de la ley. Como Pedro Juan, Julián se funde con la ciudad para escribir sobre ella.

Para analizar la construcción de este espacio social (espacio de la acción humana y el conflicto, según Lefebvre), me parece central también la noción de frontera propuesta por Michel de Certeau. Para de Certeau, la historia de viaje marca las fronteras; las multiplica en término de interacciones (cosas, animales, seres humanos); divide lugares como predicados (simple, tonto, ambicioso) y movimientos (avanzada, retirada, exilio, regreso). La paradoja de la frontera es que se crea por contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos ocupan puntos comunes. La conjunción y la disyunción son inseparables en ella. La frontera tiene un rol de mediación, crea tanto comunicación como separación, establece un borde sólo al decir que éste puede cruzarse, habiendo llegado al otro lado. Es un espacio intermedio.<sup>42</sup> El espacio de la escritura creado por los cronistas en las novelas se constituye como un espacio fronterizo entre el individuo y la sociedad. Como narradores de sus historias de viaje, los cronistas producen y reproducen el espacio en tanto que el acto de caminar se puede ver como un acto de enunciación, como sugiere de Certeau: y cuentan los supuestos eventos que ellos experimentaron, vivieron, practicaron. Pedro Juan y Julián enuncian un discurso, ya que el caminar “is to lack a place” y es también el proceso de búsqueda de un lugar propio.<sup>43</sup> Al moverse por el ámbito privado de las vivencias de los habitantes de la ciudad y el público, los cronistas y M. enuncian el discurso y producen el espacio. Los cronistas se apropian del espacio de la ciudad para elaborar una retórica del caminante que los sitúa dentro de los límites de lo legal y lo ilegal de la ciudad, en un espacio conformado por la experiencia de los otros personajes y las suyas propias. La frontera es también el espacio donde se define el género de las novelas entre

---

<sup>41</sup> *Ibid.*; p. 239.

<sup>42</sup> “Spatial Stories”, *op. cit.*; pp. 126-127.

<sup>43</sup> De Certeau, “Walking in the City”, *The Practice of Everyday Life*, traducción de Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1984; p. 93.

eventos reales o semi-biográficos, como en *Trilogía sucia*, y la heteroglosia de voces masculinas y femeninas, como en *Cualquier miércoles*.

Ahora bien, conviene prestar atención al discurso que enuncia dicho sujeto para producir, a nivel intratextual, y reproducir, a nivel extratextual, este espacio fronterizo. Si la frontera se produce como interrelación entre lo concebido y lo vivido, dicha frontera es el espacio percibido; espacio que implica una continuidad y cohesión dentro de la sociedad y estructura la realidad diaria y la realidad urbana. El discurso que se observa en este espacio es un discurso de las relaciones interpersonales entre los miembros de la sociedad y la sociedad misma. Tanto en *Trilogía sucia* como en *Cualquier miércoles* se redefinen los conceptos de escritor y lector. Es en esta redefinición cuando aparece la figura del cronista personaje y narrador. A partir de ésta, se legitima el papel del escritor/a en la sociedad como crítico/a de ella y el de la escritura misma. *Trilogía sucia* critica la función de la literatura a través de un realismo sucio que muestre la sociedad tal y como es, mientras que *Cualquier miércoles* promociona una escritura sin distinciones de género que reivindica la posición de la mujer como escritora.

Es interesante observar también que esta frontera en la que se sitúan los cronistas como observadores y narradores de su realidad se conforma simbólicamente como el reflejo que emana de un espejo. Michel Foucault, en su ensayo "Of Other Spaces" (1986), afirma que el espejo mismo funciona como una heterotopía al definirla como un espacio en el que se reconstituye el ser allí donde éste está. Foucault define las heterotopías como espacios que son: "something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted".<sup>44</sup> Los espacios de este tipo están, según Foucault, fuera de todos los otros espacios y son diferentes de los lugares que reflejan o sobre los que hablan. Así, las crónicas de La Habana del sexo y el San Juan nocturno son en sí mismas heterotopías. Por un lado, las crónicas como textos escritos representan el espacio de la ciudad en reconstitución en tanto ésta se representa, contesta e invierte. Por otro lado, los eventos que se narran para que se recuerden son los de esa historia contestada e invertida, pues se habla de La Habana del sexo y de las prostitutas, y del San Juan nocturno e ilícito.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16 1 (1986); p. 24. Las heterotopías son constitutivas de cada sociedad, pero toman formas variadas en cada una de ellas y cambian con el tiempo, como el cementerio, la iglesia, el teatro, el jardín, el museo y la biblioteca. A estos "lugares reales" se contraponen aquellos que son "espacios irreales" de utopías, es decir, los que presentan a la sociedad en "forma perfecta" o "al revés". Se reconoce una visión compilatoria de la historia y de la geografía, la cual conecta el espacio y el tiempo, pues la sincronía misma es la especialización de la historia, del hacer historia con la producción social del espacio, de la estructuración de una geografía histórica (los microespacios del poder, la disciplina, la vigilancia, la ciudad carcelaria, el asilo, el cuerpo humano).

<sup>45</sup> Sería interesante pensar la conformación de la frontera también desde el punto de vista de la hibridación

Por medio de las crónicas, se recupera y reelabora una memoria colectiva de La Habana y San Juan. Dicha memoria es la de los marginados económicamente; realidad que los mismos cronistas viven y experimentan en carne propia. A través de sus crónicas, Pedro Juan y Julián recuerdan y recrean el pasado de sus ciudades, sea éste un par de años en la historia de La Habana o unas cuantas semanas en la de San Juan. Desde la esfera doméstica a la religiosa, la principal ubicación de la memoria es, según Maurice Halbwachs, la que existe sólo donde el contacto humano no está anclado al contexto social y a la estructura: la esfera de los sueños. Sin embargo, parece que ninguno de los protagonistas de *Trilogía sucia* y *Cualquier miércoles* tenga sueños. Sus aspiraciones de mejora social, cuyo mejor ejemplo es Tadeo, ya que afirma que después de irse a Miami se retirará de las actividades ilegales para siempre, son producto de un presente concreto: de carencia y necesidad. Cualquier posibilidad de sueño tiene que ver con salir económicamente adelante. Como afirma Halbwachs, en el proceso de construcción de la memoria colectiva, la repetición es fundamental para la recuperación del pasado.<sup>46</sup> Las innumerables repeticiones en cuanto a las prácticas sexuales de los habaneros, en *Trilogía sucia*, y las diferentes versiones de la verdad sobre un mismo hecho como el asesinato de Efraín Soreno, en *Cualquier miércoles*, lo ponen de manifiesto. Estas repeticiones construyen, además, la identidad de los cronistas. Los protagonistas de *Trilogía sucia* y *Cualquier miércoles* pueden escribir sus historias porque las viven, las producen y reproducen. Mientras que Pedro Juan, Julián y M. son intermediarios entre la vida de la ciudad y el público lector, Gutiérrez y Santos-Febres son los escritores que reflexionan sobre la realidad citadina y la función social del escritor.

Las historias de Pedro Juan, Julián y M. son, como dice de Certeau en relación con las acciones narradas como prácticas espaciales, las historias que delinquen y transgreden. Son las historias que permanecen para que se redescubran. Son las que comienzan con la inscripción del cuerpo dentro del texto, las del cuerpo en movimiento que gesticula, que camina. Son historias que organizan un “aquí” en relación con un “afuera”, una “familiaridad” en relación con una “extranjería”. Las historias son en su más mínimo grado una lengua hablada: un sistema lingüístico que distribuye lugares en la medida que lo articula una focalización enunciativa o un acto que se practica. En este

---

cultural. Una de las aportaciones de Néstor García Canclini es la de qué hacer con las manifestaciones culturales que no caben en lo culto o lo popular, que brotan de sus cruces o de sus márgenes, de la hibridación intercultural. Así, el crítico argentino discute la noción de cultura urbana, que aparece en las ciencias sociales como sustituto de lo que ya no puede entenderse bajo los rótulos de culto o popular. Después, se ocupa de tres procesos claves para explicar la hibridación: la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros.

<sup>46</sup> Halbwachs, *On Collective Memory*, edición de Lewis A. Coser, Chicago, Chicago University Press, 1992; p. 47.

paseo, el espacio aparece, una vez más, como un “lugar vivido”, como la *Trilogía sucia* y *Cualquier miércoles*.

Alfredo J. Sosa-Velasco  
University of North Carolina at Chapel Hill

#### OBRAS CITADAS

- Brady, Mary Pat, *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space*, Durham, Duke University Press, 2002.
- Certeau, Michel de, “Spatial Stories”, *The Practice of Everyday Life*, traducción de Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1984; pp. 115-130.
- , “Walking in the City”, *The Practice of Everyday Life*, traducción de Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1984; pp. 91-110.
- Ferrari, Guillermina de, “Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez’s *Trilogía sucia de La Habana*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 7 (2003); pp. 23-43.
- Foucault, Michel, “Of Other Spaces”, *Diacritics*, 16 1 (1986); pp. 22-27.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, (1979), New Haven, Yale University Press, 2000.
- González-Abellás, Miguel, “El problema del yo: autor y narrador en la ficción cubana reciente”, *Espéculo*, 29 (2005), <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/probleyo.html>>.
- González Bello, Neris y Liliana Casanella Cué, “La timba cubana: apuntes sobre un intergénero contemporáneo”, *La Jiribilla*, 76 (2002), <[http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2002/n76\\_octubre/1785\\_76.html](http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2002/n76_octubre/1785_76.html)>.
- Grau-Llevería, Elena, “Mayra Santos Febres’s *Cualquier miércoles soy tuya*: in Search of a Literary Tradition”, *Revista de Estudios Hispánicos*, UPR 31 2 (2004); pp. 3-15.
- Gutiérrez, Pedro Juan, *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, (1949), edición de Lewis A. Coser, Chicago, Chicago University Press, 1992.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, (1974), traducción de Donal Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell, 1991.
- Manalasan IV, Martin F., *Global Divas*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Margulis, Mario, “La cultura de la noche”, *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, edición de Mario Margulis, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1994; pp. 11-30.

- Santos-Febres, Mayra, *Cualquier miércoles soy tuya*, Barcelona, Mondadori, 2002.
- Soja, Edward W., *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres y Nueva York, Verso, 1989.
- Whitfield, Esther, "Autobiografía sucia: the Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*", *Revista de Estudios Hispánicos*, WUSTL 36 (2002); pp. 329-351.